Bulletin of the *Transilvania* University of Braşov
Series IV: Philology and Cultural Studies • Vol. 4 (53) No.1 – 2011

SPRACHSPIEL, NONSENSE- UND KINDERVERSE IN DER RUMÄNIENDEUTSCHEN LYRIK DER SIEBZIGER JAHRE

Delia COTÂRLEA[1]

***Abstract*:** *The present article studies the language plays within the German poetry in Romania during the 1970s. The paper focuses on the language plays resulting from both intertextuality and hypertextuality as well as on the deconstruction of the poetic language by the use of language in rhyme, alliteration, homophony and homonymy. The study researches what significance language plays have for the German poetry of Romania during 1970s.*

***Keywords*:** *language play, infiltration of the official discourse, socially/politically engaged poetry.*

Beabsichtigt man, die rumäniendeutsche Lyrik der siebziger Jahre ins Hauptaugenmerk zu fassen, so stellt man fest, dass man die Entwicklung der literarischen Tendenzen von den institutionalisierten Rahmenbedingungen bzw. von der Kulturpolitik nicht trennen kann. Es wurde mehrfach dokumentiert, dass sich in der rumänischen Kulturpolitik nach 1945 Zyklen von Tauwetter und Eiszeit abwechselten, die sich ebenso im literarischen Leben nachzeichnen lassen. Jegliche Diskussion über die siebziger Jahre schließt eine Betrachtung der kulturpolitischen Rahmenbedingungen ein. Folglich wenden wir im Vorfeld unsere Aufmerksamkeit den Faktoren zu, die Modernisierungstendenzen innerhalb der rumäniendeutschen Lyrik ermöglicht haben. Spielformen in der Lyrik betrachten wir als ausschlaggebend für den sich Ende der sechziger Jahre konturierenden Paradigmenwechsel in der rumäniendeutschen Poesie. Im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung beschäftigen wir uns mit konkreten Beispielen von Sprachexperimenten, die unseres Erachtens den Bruch mit einer tradierten Dichtungsweise belegen.

Blicken wir auf die frühen sechziger Jahre zurück, ist laut Politikwissenschaftlerin Anne-Utely Gabanyi eine Lockerung in der Kulturpolitik festzustellen. Gabanyi nannte in ihrer Studie *Partei und Literatur in Rumänien* die Zeit 1965-1968 die Jahre der Liberalisierung unter Ceauşescu. In den Jahren 1969-1971 begann sich ein

[1] PhD, Assistant, *Transilvania* University of Braşov.

BDD-A20184 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:54:49 UTC)

Klimawechsel in der rumänischen Kulturpolitik zu konturieren. Bis zur Verkündung der Thesen Ceauşescus, zu der so genannten Mini-„Kulturrevolution" im Juli 1971, war eine Kluft zwischen den erklärten kulturpolitischen Zielsetzungen der Partei und der literarischen Praxis entstanden. Mit der Veröffentlichung der 17 Thesen zur Verbesserung der politisch-ideologischen Arbeit und der kulturellen und erzieherischen Tätigkeit setzte eine neue Phase der Verhärtung im geistigen und kulturellen Leben Rumäniens ein. Wie Gabanyi in ihrer bereits angeführten Abhandlung *Partei und Literatur in Rumänien* vermerkte, verfolgte Ceauşescu mit seiner „Kulturrevolution" die Sicherung der direkten Leitung des geistig-wissenschaftlichen Lebens, die totale Ideologisierung der Tätigkeiten im Bereich der Kultur und Erziehung, die Instrumentalisierung der Kultur, Kunst, Wissenschaft und Erziehung.

Die bezweckte Einschränkung konnte jedoch nicht augenblicklich erreicht werden. Verlage, Redaktionen und Schriftsteller versuchten in der Kultur- und Literaturszene die Periode der zeitweiligen Öffnung zu verlängern, was in der Praxis auch gelang. Die zunehmende Verhärtung trat Mitte der 70er Jahre ein. Die 1977 offiziell als Institution abgeschaffte Zensur wurde durch effizientere Formen der Steuerung, Überwachung und Kontrolle der Literaturproduktion ersetzt.

Dank des kurzen Tauwetters Ende der 60er Jahre entstand neben der offiziellen Literatur auch eine inoffizielle, undogmatische Literatur, die sich in einer facettenreichen Ausdrucksweise der Lyrik artikulierte. Gedichte von Frieder Schuller, Anemone Latzina, und Rolf Frieder Marmont erschienen Mitte der 60er Jahre in der *Neuen Literatur* und im *Neuen Weg*. Anstelle der Dunkelheit und Einsamkeit der Lyrik der Innerlichkeit etablierte sich eine jugendliche Offenheit in ungezwungenem Stil. Man versuchte, sich von strengen Formen der Lyrik abzusetzen, denn eine strenge Form verbindet und verpflichtet, was gerade die jungen Autoren verhindern wollten.

Außerdem meldeten sich 1971 einige junge Temeswarer Germanistikstudenten zu Wort, die sich 1972 zur *Aktionsgruppe Banat* zusammenfanden. Die jungen Schriftsteller setzten sich zum Ziel einen Dialog mit der Gesellschaft im Sinne ihres Vorbilds Brecht. Die Aktionsgruppe Banat befand sich in einem Spannungsverhältnis zur traditionellen Sicht bezüglich der rumäniendeutschen Literatur. Von Anfang an hatten die jungen Autoren versucht, sich in einem europäischen Kontext zu legitimieren, blickten sozusagen auf westliche Paradigmen der Literatur. 1989 hatte Richard Wagner auf der Marburger Tagung im einseitigen Rückblick behauptet:

> Ich habe mich von Anfang an wohler gefühlt in der deutschsprachigen Literatur als Gesamtheit, wo es Autoren gab von Brecht über Bobrowski bis Celan usw., ich war nie zu Hause in der rumäniendeutschen Literatur von Adam Guttenbrunn bis Erwin Wittstock. Mit diesen Leuten wollte ich eigentlich nicht in einer Literatur sein und möchte es auch heute nicht sein. [13]

Die jungen Autoren der end-sechziger und siebziger Jahre fühlten sich vom Zweiten Weltkrieg unbelastet, sie waren „sozusagen in das Neue hineingeboren". [14] Sie betrieben experimentelle Literatur, verstanden sich auch anfangs als Affront gegen die weniger begeisterte Elterngeneration, aber auch gegen realsozialistische Funktionäre, bekannten sich jedoch zum (internationalen) Sozialismus. Es handelte sich zunächst in den Texten um ein naives politisches Engagement. Die Gedichte waren in Anlehnung an Brecht geschrieben –

BDD-A20184 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:54:49 UTC)

aggressiv, selbstbewusst, dialektisch. Im Sinne Brechts wurde eine raffinierte Kritik an den rumänischen Zuständen bezweckt. Mit kargem Wortmaterial, einfacher Topik und viel Spontaneität sollte das Gedicht aufrütteln, auf soziale Gleichgültigkeit einwirken, es war für den sozialen Gebrauch geschrieben.

Obwohl die Aktionsgruppe Banat Anfang der 70er Jahre im Mittelpunkt zumindest der Banater Presse stand, gab es auch andere nennenswerte Autoren, die zur Entfaltung der neuen Tendenzen in der rumäniendeutschen Lyrik beigetragen haben, darunter Anemone Latzina, Werner Söllner, Bernd Kolf, Franz Hodjak. Sie formulierten ebenso ihr Interesse für den Autor und Theoretiker Bertolt Brecht. Aber nicht nur Brecht rückte in den Mittelpunkt, sondern auch die DDR-Lyrik allgemein (Günter Kunert, Volker Braun, Karl Mickel u. a.). Rezensionen zu neuen Buchveröffentlichungen einiger DDR-Autoren wurden in der *Neuen Literatur* veröffentlicht, Bernd Kolf führte 1975 für die *Neue Literatur* Interviews mit Sarah und Rainer Kirsch, mit Adolf Endler. Hodjak äußerte sich sogar zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen der rumäniendeutschen und der DDR-Literatur. Dabei meinte Hodjak, dass man bei den rumäniendeutschen Autoren nicht ausschließlich von einer epigonalen Brecht-Rezeption sprechen kann. Ein neues Paradigma in der Lyrik war dabei sich zu etablieren, folglich wurde in mehreren Rundtischgesprächen gefordert, das künstlerische Spezifikum dieser neuen lyrischen Haltung, der so genannten Poésie engagée zu formulieren. So schrieb Franz Hodjak 1975 in dem Aufsatz *Literatur und Gesellschaft*:

> Literatur, die ich meine, soll nicht anmutig sein, sondern mutig, nicht bewegen, sondern in Bewegung setzen, nicht verklären, sondern aufklären, soll so sein, dass sie nicht verbraucht werden kann, sondern verbraucht, Literatur also, die nicht erbaut, sondern zum Mitbaun überzeugt. […] Literatur, die also gemeint ist, will nicht als Spiegelung des von der eigenen Haut Begrenzten verstanden werden, sondern als zeitgebundener Schaffensakt, das heißt, als ein an die Zustände der Zeit und nicht an die Zeitumstände gebundener Akt. [10]

Diese Art, Literatur zu schreiben, hatte zur Folge ein Sichabsondern von der Naturidylle, von der herkömmlichen siebenbürgisch-sächsischen und banat-schwäbischen Heimatliteratur. Es entstanden dadurch Gedichte, die die traditionellen Gattungskonventionen sprengten, sich von jeglichen Vorurteilen und Zwängen befreiten, die versuchten, strenge Formen und Traditionen zu überwinden.

Nach vielen Schlagwörtern setzte sich Walter Fromms Formulierung *engagierte Subjektivität* in Bezug auf die siebziger Jahre durch. Diese Formel sollte den Unterschied zum präskriptiven Engagement hervorheben. In einem Rückblick auf die Szene der 70er Jahre wies Emmerich Reichrath (1984) auf eine Akzentverschiebung mit dem Generationswechsel von 1969-1974 hin und definierte diese neue Tendenz in der rumäniendeutschen Literatur ebenfalls mit dem Begriff *engagierte Subjektivität*, durch die Kritik an der Gesellschaft ausgeübt werden sollte. Mit dem Begriff engagierte Subjektivität bezog man sich auf die Haltung der lyrischen Perspektive und nicht auf die sprachliche Einkleidung der Inhalte. Der Paradigmenwechsel vollzog sich aber sowohl in der lyrischen Perspektive als auch in den Ausdruckmöglichkeiten. Die neuen Ausdrucksmöglichkeiten setzten sich von einer Poesie in traditionellem Sinne ab: Reim und Rhythmus wurden abgeschafft, Groß- und Kleinschreibung ignoriert,

BDD-A20184 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:54:49 UTC)

obsessive Schilderungen bis ins kleinste Detail und eine Aufhebung der Kausalität sind sowohl im Lang- als auch im Kurzgedicht anzutreffen. Das neue Paradigma fand Freude am Experimentieren mit der Sprache, dem Wort. Den Buchstaben werden neue Bedeutungen zugesprochen, so dass durch bestimmte Spielformen die Dimension auf Laut- und Buchstabenebene in den Mittelpunkt rückt. Sprachexperimente finden wir zum Beispiel bei Anemone Latzina, Bernd Kolf, Werner Söllner. Mitglieder der Aktionsgruppe bedienten sich gleichwohl verschiedener Spielformen, um ihren literarischen Versuchen Ausdruck zu verleihen. Nach unseren eher stichprobenartigen Untersuchungen haben wir festgestellt, dass innerhalb der so genannten Experimente unterschiedliche Kategorien aufgestellt werden können, und zwar handelt es sich unseres Erachtens einerseits um Sprachspiele, die sich der Anlehnung an Märchenmotive bedienen, was laut Gerard Genettes Theorie sowohl hyper- als auch intertextuell geschehen kann, wobei eine Übernahme und/oder Transformation von bekannten Märchenmotiven auf inhaltlicher Ebene oder aber die Übernahme und/oder Transformation fester sprachlicher Strukturen stattfindet, durch die dann der Erwartungshorizont der Leser durchbrochen wird. Andererseits handelt es sich um Sprachspiele, die sich der wörtlichen Dimension der Sprache bedienen (Homophonie, Homonymie) oder bestimmter rhetorischer Mittel, um Ambivalenz zu schaffen, wobei sich die resultierende Mehrdeutigkeit beim Leser disambiguiert, je nach den Bedeutungen, die der Leser dem Sprachspiel zuordnet.

Beide Kategorien weisen aber unseres Erachtens eine Gemeinsamkeit auf: Sie sind im Sinne einer engagierten Poesie geschrieben, sind gesellschaftskritisch, richten sich gegen die institutionalisierten Rahmenbedingungen der damaligen Zeit. Die von uns angetroffenen Spielformen zeichnen sich dadurch aus, dass sie Asymmetrien, Ungleichgewichten, Verzerrungen, Verfremdungen eine wichtige Funktion zukommen lassen. Die Rolle des Sprachexperiments in der rumäniendeutschen Literatur der 70er Jahre darf nicht im Sinne eskapistischer Tendenzen verstanden werden, die Spielformen entstanden aus der Lust und zugleich Notwendigkeit zur Polemik, zum Streit, zur Kritik, „zur aggressiv-ironischen Infragestellung selbstverständlich geltender Wertvorstellungen," so Günther Busse. [9]

Versuchen wir im Weiteren, die vorherigen Behauptungen anhand von Bespielen zu veranschaulichen. Um unserer Zielsetzung gerecht zu werden, haben wir einige Dichter der siebziger Jahre ausgesucht, die sich unseres Erachtens ergiebig für das einschlägige Thema erwiesen haben. Es handelt sich um Anemone Latzina, Bernd Kolf, Rolf Bossert, Richard Wagner, Balthasar Waitz, Werner Kremm, Gerhard Ortinau.

In Anemone Latzinas Debütband *Was man heute so dichten kann* sind mehrere Gedichte enthalten, die eindeutig Bezüge zu bekannten Märchentexten aufweisen. Es handelt sich um *König Drosselbart* und *Rumpelstilzchen*. Die beiden Gedichte sind in der Form von Kinderversen verfasst, richten sich aber keineswegs an ein Kinderpublikum. Die Intention der Verse ist leicht erschließbar – sie sollen die Unzulänglichkeiten in der Gesellschaft aufdecken, und das in einer elementaren, allen zugänglichen und populären Form. Genau wie Brecht, verschafft auch Latzina der alten Form des Liedes neue Bedeutungs- und Wirkungsmöglichkeiten, indem sie diese Form mit aktuellen Bildern und Erfahrungen konfrontiert.

Das Gedicht *König Drosselbart* geht auf abgewandelte Reimzeilen aus dem Märchen *König Drosselbart* zurück. Die Dichterin übernahm die Struktur des

BDD-A20184 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:54:49 UTC)

Märchenreims und veränderte die Fragen und die aufgezählten Besitztümer Wald, Wiese und Stadt. Der intertextuelle Bezug zu dem Märchen *König Drosselbart* soll das Vorwissen des Lesers aktivieren, dass die Prinzessin keinen heiraten wollte und sie letzten Endes von ihrem Vater, dem König, gezwungen wurde, einen Bettler zu heiraten. Nach einer schweren Zeit, in der die Königstochter hart auf die Probe gestellt wurde, stellte es sich heraus, dass der Bettler eigentlich König Drosselbart war und somit gab es ein Happy End. In dem Gedicht von Latzina erlebt das lyrische Ich aber kein Happy End. Das Zusammenleben mit der Republik scheint keineswegs zufrieden stellend zu sein, und das Wunder findet nicht statt: Die Republik entpuppt sich nicht als ein edler und wohlgesinnter König. Dadurch wird die Bezeichnung Republik für die reale politische Struktur im kommunistischen Rumänien in Frage gestellt und Kritik an das Regime ausgeübt.

In einem weiteren Gedicht *Rumpelstilzchen* gebrauchte die Autorin dieselbe Technik der variierenden Nachahmung. Die Struktur wurde übernommen und an die Autorenintention angepasst. Das Lied „Ach wie gut, dass niemand weiß, / dass ich Rumpelstilzchen heiß" wurde in dem Gedicht zu „Schade dass es niemand weiß, / was euch kalt lässt, / macht mir heiß." [4] Durch diese schützenden Verfremdungsmittel soll an Solidarität und Widerstand gegen Missverhältnisse in der realsozialistischen Gesellschaft appelliert werden. Es ist ein Gedicht gegen Apathie und Lauheit, die Märchenfigur des Rumpelstilzchen mutiert zum verkappten Dissidenten und Aufruhrstifter.

Denken wir an den Tonfall von Brechts Kinderliedern, scheint es sich auch im folgenden Beispiel, *Gedicht in vier Strophen,* um ein Sprachspiel in der Form von Kinderversen zu handeln: „In einem Einmachglas, / Ganz von Regen nass, / sitzt ein blauer Polizist, / der einen grünen Apfel isst." [4] Das Wort Einmachglas hat eine verfremdende Funktion, aber die Anspielung auf die rumänische Miliz sollte für das damals in Rumänien lebende Leserpublikum offensichtlich sein – das Wort Einmachglas ist die Übersetzung des rumänischen Substantivs „borcan", mit dieser erniedrigenden Metapher meinte man im Volksmund das runde Kontrollhäuschen der Verkehrspolizisten, die von dort aus die Straßenbewegung überwachten, dort Strafzettel ausstellten oder sich bei schlechtem Wetter aufhielten. Der Milizionär wird hier absichtlich Polizist genannt, das ist die neutrale und dadurch von der Zensur nicht zu beanstandende Bezeichnung. Das ganze Sprachspiel dient der Kritik, die durch Trivialisierung erreicht wird.

In dem Gedicht wird das Spiel fortgesetzt: „In einer Konditorei, / Heute um Mittag ½ 3, / kauft einer ein Himbeerbrot, / seine Zunge ist rosenrot." [4] Es handelt sich anscheinend um eine banale Handlung, Insider wissen aber natürlich, dass es in einer Mangelwirtschaft zur späten Mittagsstunde längst nichts mehr, geschweige denn Leckereien zu kaufen gab. Der spöttische Unterton dabei bleibt, dass sich die Zunge dieses erfolgs- und beziehungsreichen Käufers vom märchenhaften Himbeerbrot auf opportunistische Weise „rosenrot" färbt.

„In einem Zimmer, / bei Kerzenschimmer, / dichtet ein Mann, / was man heute so dichten kann." [4] Durch diese Aussage wird offenkundig, dass die Dichtung nun dem Alltag angehört. Der Dichter dichtet bei Kerzenschimmer, wohl nicht aus unkonventionell-romantischen Gründen, sondern weil abends kein Strom mehr wegen Misswirtschaft geliefert wurde. Der Vers „was man heute so dichten kann" erinnert inhaltlich an Brechts Titel *Schlechte Zeit für Lyrik*. Der Bezug ist nicht direkt intertextuell, es ist eher eine hypertextuelle Annäherung an

BDD-A20184 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:54:49 UTC)

Brecht, der allerdings mit den schlechten Zeiten die Jahre einer anderen Diktatur meinte, nicht jener des „Proletariats“. Was Latzina damit deutlich machen wollte, war, dass man auch unter den Lebensumständen dieser neuen Unfreiheit wenig dichten konnte. Die letzte Strophe formuliert den Wunsch des lyrischen Ichs, seinen Gedanken freien Lauf lassen zu dürfen, nächstliegende Erlebnissituationen (der Kontrolle, des Konsums, der Dichtung) eingängig und zugänglich volksliedstrophenartig zu schildern.

Latzina bediente sich intertextueller Verfahren, die sich mehr als bescheidene Sprachspiele erweisen, denn die Lyrikerin Latzina benutzte die Technik der Transformation, um ihre dichterischen Intentionen durchzusetzen. Sie baute ihre Texte (mit drei Strophen, den dreifachen Zeitangaben, dreifachen Nennungen des lyrischen Ichs) nach der üblichen Dreierstruktur des Märchens, durchbrach aber am Ende durch Verneinung und politisch konnotierte Aussagen den Erwartungshorizont des Lesers.

1975 veröffentlichte Bernd Kolf in der *Neuen Literatur,* Nummer 5 den Zyklus *Grimmige Märchen*. Im Unterschied zu Latzina, bediente sich Kolf in seinen Texten nicht der Intertextualität in engem Sinne, sondern eher der Hypertextualität und variierte in knapper Alltagssprache geläufige Märchenmotive. Der erwähnte Zyklus umfasst fünf Gedichte, die sich auf einige der bekanntesten Märchen beziehen: *Hans im Glück, Die Geiß und die sieben Geißlein, Die Bremer Stadtmusikanten, Das tapfere Schneiderlein*. Schon der Titel des Zyklus – *Grimmige Märchen* – verheißt wenig Gutes. Die Gedichte, wie auch im Falle der Texte von Latzina, setzten sich mit möglichen Erscheinungsformen des Bösen auseinander, die an den sozialpolitischen Kontext gekoppelt wurden. Kolfs Märchengedichte können ebenso kein Happy End vorweisen, sondern nehmen einen Desillusionierungsvorgang vor. [8]

Richten wir nun den Blick auf Kolfs Variation des Märchens *Hans im Glück.* Der Autor versetzt dem Text einen zusätzlichen Untertitel *Das wahre Gesicht des Tauschhandels*. Schon der Untertitel weist auf die Umkehrung des eigentlichen Märchens hin. Kolf zieht im ersten Teil seines Märchengedichtes die inhaltsbezogene Variation durch Umkehrung vor. Im Märchen *Hans im Glück* findet eine progressive Wertveränderung der getauschten Gegenstände statt (vom Klumpen Gold zu Pferd, Kuh, Schwein, Gans, Stein), und das Resultat ist überraschenderweise die Erlangung von Freiheit. Im Märchengedicht von Bernd Kolf findet eine Umkehrung der Progression statt – von der Freiheit gelangt man zum Gold. Dadurch wird signalisiert, dass gerade die Freiheit verloren wird. Der Tausch in Kolfs Text ist ungünstig, es heißt in einer direkten Anrede an ein „Du“: „immer / fielst du auf / worte herein“.[3] Der Erwartungshorizont wird durchbrochen, an Stelle des Happy End stehen Enttäuschung und Verbitterung: „du bliebst am leben / doch / wenn einer kommt / und will dein glück / und will dein leben / und will dir dafür / immer / nur gute worte geben“.[3] Das Glück, das Leben, die Freiheit wurden nachteilig gegen leere Versprechungen ausgetauscht.

Das Märchengedicht die *Bremer Stadtmusikanten* trägt den Untertitel *Die Gewalt der neuen Musik*. Die Variation ist wie bei *Hans im Glück* inhaltsbezogen und nicht strukturbezogen. Das Gedicht folgt dem Erzählstrang des bekannten Märchens – den vier Tieren gelingt es zu entkommen, sie treffen sich zufällig, brechen nach Bremen auf, es wird aber dunkel, und sie müssen im Wald übernachten. Hier entdecken sie ein Räuberhaus, verschrecken die Räuber mit ihrem

BDD-A20184 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:54:49 UTC)

Geschrei und bleiben in dem Haus, nachdem sie diese in der Nacht endgültig verjagt haben. Im Gedicht von Kolf heißt es aber „vertrieben die räuber durch / die macht des gesangs / schufen sich ein pensionat / und lebten hier weiter wie vordem".[3] Besondere Aufmerksamkeit soll dem Wort „Pensionat" geschenkt werden – denn es bedeutet unter anderem auch Zuflucht, Asyl, aber auch Vereinshaus. Ein kleiner Einschub, „die räuber", soll darauf hinweisen, dass eine Umkehrung des Märchens in dem Text stattfindet, die in den kommenden Versen in die Worte gekleidet wird „bis / an ihr selig end doch / singen hat man / sie nicht mehr gehört".[3] Angriffe auf das herrschaftskonforme Verhalten wurden also abgewehrt, eingedämmt, rückgängig gemacht, Aussagen gegen den öffentlichen Diskurs wurden abgeändert, also zensuriert. Darauf deuten die abschließenden Verse hin: „und wers zuletzt erzählt hat / dem wurde der Mund kalt". [3]

Im *Tapferen Schneiderlein* ist die Inhaltsbezogenheit knapp zusammengefasst, die Anspielung auf den Diktator Nicolae Ceauşescu ist offenkundig. Der Untertitel ist an die sozialpolitische Lage der zunehmenden Verhärtung angepasst – „wie die Riesenangst im Land der Zwerge aufkam". [3] Die Geschichte des tapferen Schneiderleins hatte sich schon zugetragen, und zwar hinten den sieben Bergen (Anspielung auf Siebenbürgen), durch die Angst der anderen sei der Schneider König geworden: „immer hilft die angst der anderen / die angst vor der Losung über der Brust / die riesen / die wildsau / das einhorn / kennen die geschichte / wie der schneider könig wird".[3] Die letzten zwei Verse lassen auf das Terrorregime des Kommunismus schließen: „aus seinen träumen dann / schreckt ihn die erinnerung / an die gesellen nicht mehr / aber die riesenangst / einer ginge nicht ins garn".[3] Die Anspielung auf die Maßnahmen gegen nichtkonformes, also regimekritisches Verhalten ist herauszulesen.

Märchenmotive finden eine unterschiedliche Bearbeitung bei einigen Mitgliedern der Aktionsgruppe Banat. Balthasar Waitz veröffentlichte in der *Neuen Literatur* 4/1974 das experimentelle Gedicht *ansätze zu dem taschen- und gesellschaftsspiel ‚Schneewittchen in einem Schwabendorf'*. Die Variation des Schneewittchenmotivs setzt sich maßgeblich von dem geläufigen Märchen ab, es handelt sich sogar um eine groteske Verfremdung. Schneewittchen ist im zeitgenössischen Alltag fest verankert, der Schauplatz ist laut Textangaben ein Schwabendorf. Schneewittchen ist süßlich, jodelt, sitzt auf ihrem runden Plüschsofa, sie bäckt, strickt, ist brav. Ihr Prinz hingegen scheint nicht gerade eine feine Erscheinung zu sein, denn er dreckt unter den Wirtshaustisch, hat fette Daumen, versäuft das Kuhgeld, spuckt in die Hände, „knurrt wie ein darm", scheint eher den sogannten „älteren Zeiten" und dem Dorfmilieu verpflichtet zu sein, denn er „denkt an die alte Zeit" und singt „alle zeit ‚in einem schwabendörfchen'". [1] Der Text ist aggressiv, stellt in Frage gängige Wertvorstellungen des Dorfmilieus der Banater Schwaben. Waitz beabsichtigt durch groteske Verzerrung und zeitgenössische Adaption von Märchenmotiven eine raffinierte Kritik an den Zuständen innerhalb der damaligen sozialen und politischen Verhältnisse der Banater Schwaben. Der Text, auf Parataxe und Ellipse aufgebaut, soll als Gesellschaftsspiel in einem Schwabendörfchen die sozialen Missverhältnisse aufdecken, das Sprachspiel von Waitz kann der Kategorie der Poesiè engagé zugeschrieben werden.

BDD-A20184 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:54:49 UTC)

Bei Dichtern der Aktionsgruppe sind Sprachspiele, die auf Homophonie, Alliteration, Wiederholung bestimmter Strukturen fußen, in großer Anzahl anzutreffen. Bei Wagner, Bossert, Lippet enthalten die Sprachexperimente keinen direkten Bezug zu Märchen oder Märchenmotiven. Dafür aber implizieren die Sprachspiele direkte politische Konnotationen, raffinierte Kritik wird an dem realsozialistischen Alltag ausgeübt.

ausnahme / außer: / gewöhnliche umstände / verlangen / außergewöhnliche maßnahmen [2]

Das Wortspiel ist auf Homophonie aufgebaut. Die Ambivalenz kann nur durch den Leser aufgelöst werden, die Bedeutung der Präposition „außer" als „abgesehen von" wird von der Bedeutung der unselbstständigen Partikel „außer" in dem Kompositum „außergewöhnlich" abgelöst. Der Text deutet auf die zwei Sprachebenen innerhalb der damaligen Gesellschaft, auf die Spaltung zwischen privat und offiziell hin. Es bleibt offen, ob gewöhnliche oder außergewöhnliche Umstände besonderer bzw. extremer Maßnahmen bedürfen.

Nach demselben Prinzip ambivalenter Äußerungen baut Bossert seinen Text *vier gedichte* auf. Das Sprachspiel fußt auf den Bedeutungen der Verben „vorwerfen" und „nachwerfen", „vorwerfen" bedeutet „beschuldigen", „nachwerfen" ist eher „beschmeißen", was wiederum auf die Bedeutung von „beschuldigen" zurückkommt.

zuerst haben sie mir / (ihre, eine) worte / vorgeworfen / ich schnupperte daran / ging aber weiter / ohne darüber zu stolpern / jetzt werfen sie mir / (ihre, meine) worte nach.[2]

Liefern wir ein letztes Beispiel von Rolf Bossert: *wie eulenspiegels esel lesen lernte*

„I ch A uch." [2]

Bei Richard Wagner sind wir auf der Suche nach Sprachexperimenten ebenfalls fündig geworden. Nennen wir hier das Gedicht *perjamosch im herbst*. Wagner liefert jedoch kein Heimat- oder Landschaftsgedicht, sprachlich fußt das Gedicht auf dem Verb „ziehen", wobei die Ambivalenz aus den Nebenbedeutungen „hinter sich ziehen" oder „herabziehen" entsteht. Das Gedicht lautet: „die kraniche ziehen / die kraniche ziehen / die kraniche ziehen / die kraniche ziehen / die kraniche ziehen / die augen hinter sich her / die kraniche ziehen / die augen hinter sich her / die kraniche ziehen / mit den augen herab / die kraniche ziehen / mit den augen herab".[7]

Der Kranich gilt als Vogel des Glücks, er symbolisiert Wachsamkeit und Klugheit, kann aber auch für Erhabenes stehen. Das Glück, die Klugheit, das Erhabene ziehen fort, sie ziehen aber auch die Blicke auf sich zu, womöglich ziehen sie auch einen ins Verderben.

In einem weiteren Gedicht von Wagner *fallgesetz* heißt es – „hinfallen / auffallen / hinauffallen".[6] Zentriert ist das einschlägige Sprachspiel auf das Verb „fallen" mit den durch die Hinzufügung von Partikeln eingetretenen Bedeutungsveränderungen: „hinfallen" bedeutet „stürzen", „niederfallen", „auffallen" bedeutet „Aufsehen erregen", „hinauffallen" kann auch die Bedeutung von „Karriere machen", „sich emporarbeiten" haben. Die Aufeinanderfolge der Handlungen soll den Opportunismus offenbaren, denn nach einem Sturz kann man sich nur durch eine konforme Haltung bemerkbar machen und sich hinaufarbeiten. Ironischerweise trägt das knappe Gedicht den Titel „Fallgesetz" – In der Physik versteht man darunter den „freien Fall", die durch die Schwerkraft bewirkte Bewegung eines Körpers unabhängig von weiteren Kräften, im Gedicht wird aber genau das Gegenteil suggeriert.

BDD-A20184 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:54:49 UTC)

In den angeführten Versen zeigt sich, wie Richard Wagner bestimmte Strukturen und Formen verfremdend wiederholt, um durch spielerische Verwendung von Bauelementen polemisch zu wirken.

Lesen wir Werner Kremms *zeitungsnotiz* oder das *sieben buergen* genannte Gedicht, so stellen wir fest, dass aus der banalen Alltagsdokumentation durch die formale Bearbeitung überraschende Verfremdungseffekte erreicht werden. *zeitungsnotitz* kann als Montage gelten, wobei *sieben buergen* der konkreten Poesie nahesteht.

Schließen wir unsere punktuelle Untersuchung mit einer Spielform von Gerhard Ortinau ab, die den Titel *Liebesabenteuer einer Löwin* trägt. Das Sprachspiel geht von der Lautähnlichkeit des englischen Wortes „love" und des deutschen „Löwe" aus. Ortinau schafft von dem Nomen „Löwe" das Verb „sich löwen", also sich lieben und das Adjektiv „löw" bzw. lieb. [5] Dadurch entsteht eine neue Sprache, die auf feste Sprachstrukturen zurückgreift, trotzdem bleibt der Text an manchen Stellen ambivalent. Eine weitere Anspielung auf den Journalisten Adrian Löw ist durchaus möglich.

Ziehen wir ein Fazit bezüglich der Spielformen in der rumäniendeutschen Lyrik der 70er Jahre: Durch Ironie/Selbstironie, Auflösung von grammatischen Regeln fand, so Peter Motzan, eine „Unterwanderung" der öffentlichen Diskurse statt, gleichzeitig wurde aber eine engagierte Kritik an dem realsozialistischen Alltag ausgeübt. [11]

References

Primärliteratur

1. Waitz, B: Ansätze zu dem taschen- und gesellschaftsspiel ‚Schneewittchen in einem Schwabendorf'**.** In: *Neue Literatur* 4/1974, S. 13-14.
2. Bossert, R.: Ausnahme, Vier Gedichte. In: *Ein Pronomen ist verhaftet worden*. *Texte der Aktionsgruppe Banat*. Wichner, E. (Hg.). Frankfurt. Suhrkamp, 1992, S. 120 u. 114.
3. Kolf, B.: Grimmige Märchen. In: *Neue Literatur* 5/1975, S. 31-34.
4. Latzina, A.: *Tagebuchtage.* Berlin. Galrev, 1992.
5. Ortinau, G.: Liebesabenteuer eines Löwen. In: *Ein Pronomen ist verhaftet worden*. *Texte der Aktionsgruppe Banat*. Wichner, E. (Hg.). Frankfurt. Suhrkamp, 1992, S. 95.
6. Wagner, R.: Fallgesetz. In: *Ein Pronomen ist verhaftet worden*. *Texte der Aktionsgruppe Banat*. Wichner, E. (Hg.). Frankfurt. Suhrkamp, 1992, S. 80.
7. Wagner, R.: Perjamosch im herbst. In: *Neue Literatur* 4/1974, S. 12.

Sekundärliteratur

8. Bican, B.: Ausdruck äsopischen Schreibens. Märchengedichte bei Bernd Kolf und Anemone Latzina. In: *Germanistische Beiträge* 5. Sibiu/Hermannstadt. Universitätsverlag, 1996, S. 76-85.
9. Busse, Günther: *Training Gedichtinterpretation*. Stuttgart. Klett, 1977.
10. Gabanyi, A.: *Partei und Literatur seit 1945*. München. Oldenbourg, 1975.
11. Hodjak, F.: Literatur und Gesellschaft. In: *Karpatenrundschau* 17/25. IV./1975, S. 4-*5.*
12. Motzan, P.*:* Von der Aneignung zur Abwendung. Der intertextuelle Dialog der rumäniendeutschen Lyrik mit Bertolt Brecht. In: *Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Madl zum 70. Geburtstag*. Ferenc Szász und Imre Kordi Hg.). Budapest, 1999, S. 139-165, hier S. 144.

BDD-A20184 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:54:49 UTC)

13. Solms, W. (Hg.): *Nachruf auf die rumänideutsche Literatur*. Marburg, 1990.

14. Wagner, R.: Am Anfang war das Gespräch. Erstmalige Diskussion junger Autoren. Standpunkte und Standorte. In: *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Texte der Aktionsgruppe Banat*. Ernest Wichner (Hg.). Frankfurt. Suhrkamp, 1992, S. 31-35, hier S. 33.

BDD-A20184 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:54:49 UTC)