

Gheorghe Stanomir

Die rumänische Dramatik nach 1945

Versuch einer Standortbestimmung
und ästhetischen Wertung

Kritische Interpretationen und
bio-bibliographische Materialien



PETER D. LANG

Frankfurt am Main • Bern • Cirencester/UK.

O boală învinsă este orice carte

Jedes Buch ist ein besiegttes Leiden

I. Kritische Interpretationen

1. Das rumänische Revolutionsdrama der Gegenwart: " <i>Simfonia patetică</i> " ("Die pathetische Symphonie") von Aurel Baranga	3
a) Text und Kritik	3
b) Der kommunistische Held zwischen didaktisch-modellhafter Absicht und illusionierenden Gestaltung	5
c) Tradition und ideologisch angepaßte Kontinuität des beschriebenen dramatischen Modells: " <i>Arceul de triumf</i> " ("Der Triumphbogen") - erste Fassung der " <i>Simfonia patetică</i> " ("Die pathetische Symphonie") von Aurel Baranga	12
d) Sowjetische Militärmacht und rumänischer Sozialismus - ihre Beziehung in den verschiedenen Fassungen	17
e) Das unterschiedliche Selbstverständnis der RKP in den verschiedenen Fassungen - Revolution und Geschichte im sozialistischen Revolutionsdrama in Rumänien	23
f) Revolution und Demokratie - die Kontinuität des politischen Alleinanspruchs der kommunistischen Partei und seine Realisation im rumänischen Revolutionsdrama der Gegenwart	27
g) Die Möglichkeit der ästhetischen Überwindung im rumänischen Revolutionsdrama der Gegenwart: " <i>Piticul în grădina de vară</i> " ("Der Gartenzwerg") von Dumitru Radu Popescu	32
2. Literarisch-dramatische Bewältigung des rumänischen Mittelalters: " <i>Răceala</i> " ("Die Erkältung") von Marin Sorescu	40
a) Geschichte und Drama - Epos oder Posse?	40
b) Die Zeit im Verhältnis der künstlerischen zur real-historischen Wirklichkeit: " <i>Țepeș</i> " von Mircea Lelian	41
c) Das Geschichtsdrama als Feierstück: " <i>Moartea lui Vlad Țepeș</i> " ("Der Tod des Vlad Țepeș") von Dan Tărchiță	49
d) Skizze der Entwicklung zum gegenwärtigen historischen Drama im sozialistischen Rumänien in bezug auf Marin Sorescus " <i>Răceala</i> " ("Die Erkältung")	52
e) Autonomie und Kunstcharakter in der Destruktion des traditionellen wissenschaftlichen Instrumentariums	54
f) Marin Sorescus dramatisches Țepeș-Bild 1971: " <i>Dimineața (În pădure)</i> " ("Der Morgen (Im Wald)")	61

g) Die historische Persönlichkeit als dramatischer Held und ihre spezifisch-ästhetische Gestaltung in Marin Sorescus "Răceala" ("Die Erkältung")	64
h) Zwischen Tradition und Fortschritt - zur Entwicklung des rumänischen Geschichtsdramas	69
i) Das Dracula-Motiv als Mittel zur Dramengestaltung in spezifisch-vielschichtiger Weise	73
j) Die Zensur und die 'Kunst trotz sozialistischem Realismus'	76
3. Die komödienhafte Dramengestaltung der Gegenwart - ästhetische Individualität oder belehrende Massenunterhaltung: "Chițimia" von Ion Băieșu und "Ziarisții" ("Die Journalisten") von Alexandru Mirodan	80
a) Komik und Verfremdung	80
b) Identitätskrise trotz sozialistischer Gesellschaft: "Chițimia" von Ion Băieșu	82
c) Die Entstehungsgeschichte des besprochenen Stückes - exemplarischer gattungsübergreifender Gehalt eines zur Wirklichkeit unversöhnten Stoffes	90
d) Die allgemeinen Prinzipien der rumänischen zeitgenössischen Kritik zur Darstellung des Komischen - Berücksichtigung und Analyse der Rezeption von Ion Băieșus "Chițimia"	92
e) Die kulturpolitische Legitimationsfunktion des vorexerzierten Lachens: "Ziarisții" ("Die Journalisten") von Alexandru Mirodan	102
f) Das Verhältnis der gegenwärtigen offiziellen Komödientheorie und -produktion zu dem literarischen Werk von Ion Luca Caragiale (1852-1912)	119
g) Werkcharakter oder Zuordnung zu traditionellen Kategorien der Dramenpoetik?	122
4. Der Versuch einer nicht-komödienhaften Bezugnahme auf die widersprüchliche Wirklichkeit: "Puterea și adevărul" ("Die Macht und die Wahrheit") von Titus Popovici - Bewältigung oder Versöhnung des totalitären Sozialismus in Rumänien?	125

II. Positive Materialien 151

1. Nachschlageliste zu den Biographien der Persönlichkeiten des rumänischen Gegenwartstheaters	151
--	-----

2. Diachronische Skizze der rumänischen Dramatik 1944 - 1978	178
<u>III. Wissenschaftlicher Apparat</u>	208
1. Primärliteratur	210
a) Die rumänische Dramenproduktion seit 1945	210
b) Die rumänische Dramenproduktion bis 1945 (selektive Auswahl)	254
c) Deutsch- und madjarischsprachige Dramatik in Rumänien seit 1945 (selektive Auswahl)	255
d) Drehbücher produzierter Spielfilme in Rumänien seit 1945	259
e) Rumänische Lyrik und Prosa nach 1945 (selektive Liste aufgrund des I. und II. Teiles)	260
f) Selektive Liste der zum Vergleich herangezogenen Primärliteratur und der Übersetzungen aus anderen Sprachen und Literaturen	262
2. Sekundärliteratur	265
a) Rumänische Untersuchungen zur Gegenwartsdramatik, Theatergeschichte und -wissenschaft nach 1945 (selbständige Veröffentlichungen)	265
b) Rumänische Untersuchungen zur Gegenwartsdramatik, Theatergeschichte und -wissenschaft nach 1945 (selektive Auswahl der unselbständigen Veröffentlichungen)	271
c) Selektive Liste der nicht-rumänischen Untersuchungen zum Gegenwartsdrama, Theatergeschichte und -wissenschaft	277
d) Rumänische Literaturwissenschaft und Ästhetik (selektive Auswahl)	280
e) Selektive Auswahl der nicht-rumänischen Beiträge zur Literaturwissenschaft und Ästhetik	282
f) Beiträge zur Geschichte und zur sozial- und kulturpolitischen Situation in Rumänien (selbständige Veröffentlichungen)	284
g) Beiträge zur Geschichte und zur sozial- und kulturpolitischen Situation in Rumänien (unselbständige Veröffentlichungen)	287
Personenregister	290

Geht man bei der kritischen Untersuchung der rumänischen Gegenwartsdramatik als künstlerischen und gesellschaftlichen Phänomens von dem Adornoschen Satz "Lieber keine Kunst mehr, als sozialistischer Realismus"(1) aus, so verlangt das Erarbeitete um der Richtigkeit willen eine dialektisch vorzunehmende Erweiterung der Aussage, um das Wertende dieses Gedankens anwenden zu können. Das totalitär verwaltete ökonomische, sozial-politische und kulturelle System des real existierenden Sozialismus in Rumänien hat den Begriff 'Kunst' in eine Poetik des 'sozialistischen Humanismus' - wie der 'sozialistische Realismus' nach geringen Änderungen umbenannt wurde - einbezogen und hat durch die kolossalen quantitativen Ausmaße der dramatischen Produktion das Wahre der Weigerung bestätigt; andererseits haben gerade der dirigistische Kulturbetrieb und die Aushöhlung der bestellten Legitimationsdramatik durch ihre evident gewordene Wiederholbarkeit und Unpersönlichkeit 'Kunst' als Überwindung des Bestehenden - sowohl im gesellschaftlichen als auch ästhetischen Sinne - indirekt gefordert und einer kritischen Ästhetik spezifische Probleme gestellt. Die Kraft der neuartigen Kunst entspringt der anfangs notwendigen Scheinversöhnung, solange sie im autoritär geführten Informations- und Kulturapparat Autonomieräume nicht erworben hat, um dann ihr Verhältnis zu sich und zur Wirklichkeit um so präziser zu problematisieren und es als künstlerische Infragestellung zu gestalten. Die Spezifität der 'Kunst dank sozialistischem Realismus' soll die vorliegende Untersuchung erarbeiten - die Negation dieser Kunst trifft dialektisch eine Realität, welche sich als modernste und gerechteste in der geschichtlichen Entwicklung aus gibt und zugleich das künstlerische Schaffen, seine Entfaltung auf eine neu zu suchende Utopie in feudalen Schranken gesetzt hat. Ihr Moment der Emphase gestaltet in den wenigen gehaltvollen Realisationen eine neuwertige Modernität; indirekt nährt sich Kunst aus der Trivialität des 'sozialistischen Realismus' und könnte ohne dessen verschlissene Parameter schwerer jene gehaltliche Kraft konstituieren, die ihre Besonderheit ausmacht.

Die dezidierten Prinzipien der Wertung werden erst in bezug auf die ausgewählten Texte inhaltlich zu erläutern sein und nicht in einem Vorspann als formaler Zusammenhang postuliert - dieses Projekt des methodischen Aufbaus verlangt eine ständige Revision des wissenschaftlichen Standorts des Interpretieren aufgrund des Erforschten und verspricht das sachgerechte Auswerten nicht allein des wissenschaftlich verfügbaren Instrumentariums selbst, sondern auch dessen erkenntnisbringenden Verhältnisses zu den dramatischen Texten und der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Die Summe der dadurch verstreuten Ergebnisse zum Werk-, Utopie-, oder Kunstcharakter dieser durch die komplexe Problematik vielschichtigen Fragestellung verbietet das rigorose Verdikt in Form eines Satzes und soll zugleich in ihrer Mannigfaltigkeit einer kritischen Theoriebildung und Erforschung der Kunst im real existierenden totalitären Staatssozialismus unter besonderer Berücksichtigung Rumäniens dienen.

Die dramatische Produktion wird zum exemplarisch geltenden Beispiel: durch ihre Abhängigkeit von den verstaatlichten Bühnen und einer konstant konservativ-legitimatorischen Repertoirepolitik ist ihre Spannung zur Wirklichkeit viel deutlicher. Das gilt gewissermaßen für die Unmenge affirmativ-lobender Stücke, welche der Ideologie nacheifern und deren Postulate des neuen, vielseitig entwickelten Menschen, der anbrechenden Utopie und einer fast teleologischen Konfliktlösung

1) Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970, (=Gesammelte Schriften 7), S. 85.

dank der nichtantagonistischen Widersprüche der Diktatur des Proletariats nach traditionell erprobten dramatischen Gestaltungsmitteln umformen und dadurch die Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit verfälschen und verschönen - dies ist die *E n t f r e m d u n g* des dramatischen Wortes; sie gilt ebenso als Referenz für diejenigen Stücke, welche diese Problematik auf originelle Weise visualisieren und das *v e r f r e m d e t e* Bühnenwort gerade zur Erkenntnis und ästhetischen Überwindung des Bestehenden wiedergewinnen.

Deswegen ist als Ausgangspunkt das Verhältnis des dramatischen Textes zur konkreten Wirklichkeit genommen worden: anhand weniger exemplarisch ausgesuchter und kritisch interpretierter Stücke soll im I. Teil der Zugriff auf das Phänomen versucht werden. Die ersten beiden Problemstellungen (I-1, I-2) sollen über die Bewältigung der jüngsten und mittelalterlichen Vergangenheit den rumänischen Wirklichkeitsraum abstecken; den methodischen Ansatz erweitern die letzten Ausführungen (I-3, I-4) im Bereich der Dramen-Poetik, da zugleich die künstlerische Originalität, das Einmalige des Gestalteten, eine strikte Zuordnung zu traditionellen literaturhistorischen Begriffsbestimmungen infrage stellt und ästhetische Veränderung dokumentiert. Dadurch könnte die Liste der besprochenen Texte beliebig erweitert werden, um in ähnlicher textnaher Weise die Dialektik der Kunst zur Wirklichkeit zu exemplifizieren: Ziel des Interpretieren ist auch, den Rezipienten dazu zu bewegen. Die wichtigsten positiven Informationen hierfür bieten die im II. Teil zusammengetragenen Kenntnisse und der wissenschaftliche Apparat (III. Teil)(2).

2) Diese Informationen sind zugleich als breites Referenzsystem für den I. Teil gedacht, sie geben einen allgemeinen Überblick über die kulturpolitische Entwicklung in Rumänien seit 1944 und die bibliographisch erfaßbaren Produktionen der Dramatiker, der Fachkritiker oder der kontextuellen Forschungsarbeiten und sollten ständig als Vergleichssystem zur Textkritik des I. Teiles herangezogen werden, soweit Namen, Stücke, oder zeitlich festlegbare Tatsachen in diesem Nachschlageteil systematisiert werden konnten. Ihre Verwendung ist jeweils erläutert, wobei die diachronische Skizze und die Nachschlageliste der alphabetisch angelegten Biographien des II. Teiles erneut auf das bibliographisch geordnete Material des III. Teiles hinweisen.

I. Kritische Interpretationen

1. Das rumänische Revolutionsdrama der Gegenwart: "*Simfonia patetică*" ("Die pathetische Symphonie") von Aurel Baranga

a) Text und Kritik

Bevor der Wahrheitsanspruch eines dramatischen Textes der Kritik unterzogen werden kann, soll punktuell durch Aufzeigen der wichtigsten Handlungsmomente die Zuordnung zu einer bestimmten Thematik geleistet werden. Seine Aussagen werden darüber hinaus im Verhältnis zur herrschenden Ideologie im gegenwärtigen Rumänien untersucht: das Stück schildert 1973 die kommunistische Machtübernahme, also fast 30 Jahre danach; so kann der angesprochene Themenkreis exemplarisch verdeutlicht werden. Wahrheitsanspruch und Kunstgehalt müssen sich der unumgänglichen Ideologiekritik im folgenden vermittelnden Diskurs zuordnen. Denn schon das Aufzeigen des Handlungsablaufes dieses gewählten Revolutionsdramas beansprucht sowohl die literaturwissenschaftliche Kritik, als auch das erkenntnisleitende Interesse, welche als ersten methodischen Schritt die Auswahl gerade dieses Stückes zum Exemplarischen bestimmt haben und verweist zugleich auf den Primat des Textes.

Es ist Sommer 1944. Im Hause des Arztes Motaş haben sich die verschiedensten Vertreter des Bürgertums versammelt; die sowjetischen Truppen nähern sich der Stadt, und man ist unentschlossen, was zu tun ist. Eine Unbekannte, die während eines Luftalarms auftritt, wird von der Frau Motaş als Olga, die Frau ihres Sohnes Mircea erkannt. Man erfährt, daß das junge Ehepaar im kommunistischen Untergrund tätig ist. Im Gegensatz zu ihrem Schwiegervater hofft Olga, daß Mircea noch lebt, und sie trifft ihn dann auch während einer Parteisitzung wieder. Unterdessen versucht die SS den Chef der rumänischen Sicherheitspolizei "Siguranţa" (1), Grigore Mîrzacu, zu härteren Maßnahmen gegen die zunehmende kommunistische Untergrundtätigkeit zu bewegen; dieser konzentriert sich zugleich auf die Gründung einer oppositionellen bürgerlichen Partei. Aus einem Gespräch zwischen Mîrzacu und Mircea erfährt man, daß Mircea ein Verräter und Doppelagent geworden ist. Er soll einen kommunistischen Anschlag und eine Massenflucht organisieren und damit Vergeltungsmaßnahmen auslösen. Olga erfährt im zweiten Teil des Stückes von den Plänen Mirceas. Obwohl diese bald durchgeführt werden sollen, befiehlt sie ihnen Einhalt. Gegenüber dem Buchhändler Mayer Bayer erläutert sie ihre verzweifelte seelische Lage, nachdem Mircea sie auf theatralische Weise verlassen hat: Grund dafür war eine politische Aussprache. Mutter Motaş hilft aber Olga dank ihrer Beziehungen zu Oberst Mîrzacu: unter dem Vorwand, ihren Sohn im Gefangenekonvoi aufsuchen zu wollen, kann sie den neuesten Befehl Olgas weiterleiten: die Flucht soll später und besser organisiert stattfinden. Das bürgerliche Lager lädt die Kommunisten zu einer politischen Lagebesprechung ein; wie Olga es richtig eingeschätzt hatte, ist dies eine Falle der "Siguranţa". Der Anschlag auf einen Wehrmachtzug kann im letzten Moment verhindert werden. Der Kommunist Vlad überbringt den rumänischen Fronttruppen einen Brief von Olga: von nun an wird gegen die Deutschen gekämpft. Mîrzacu verhört die Verhafteten und wirft Mircea das Scheitern seiner Pläne vor. Dieser verrät unabsichtlich die Rolle seiner Mutter - sie stirbt beim Verhör. Da Mircea auch das Versteck seiner Frau verraten hat, treffen im Finale die meisten Dramengestalten in Mîrzacus Büro zusammen, wo sie in letzter Sekun-

1) dt., die Sicherheit.

de durch die Arbeitermiliz und rumänische Soldaten vor der SS gerettet werden.

Bereits die Exposition des ausgewählten Stückes unterstreicht die Möglichkeiten der dramatischen Gestaltung dieses Themas im sozialistischen Rumänien. Die politische Lage eines kleinen Landes im Spannungsfeld zwischen zwei Machtblöcken tritt ans Licht - daß dabei im Sommer 1944 auch der Jude Mayer Bayer an allem teilnimmt, wobei ihm alle übertonte Freundschaft zeigen, dokumentiert vorerst politischen Opportunismus. In einem Dekor der Evakuierung, zwischen Explosionsgeräuschen und beruhigenden Radiomeldungen, wird die Handlungsunfähigkeit und Unsicherheit der bürgerlichen Schicht unterstrichen, und dadurch bereits im Anfang das herrschende und allein-geltende Dogma ihrer Überholung durch ein kommunistisch organisiertes Proletariat angedeutet. Elemente des bürgerlichen Gesellschaftsdramas werden hierfür verwendet, um das Ende des Bürgerlichen in der konkreten politischen Situation mit traditionell bürgerlich-realistischen Mitteln der Dramengestaltung zu dokumentieren. Sie wirken konsequent einseitig und schaffen in demselben dramatischen Konstruktionsrahmen Platz für diejenigen Kräfte, die sie zu überwinden behaupten. Die politische Exekutive, die rumänische Geheimpolizei - gerade noch an der Macht - wird in ihrer widerspruchsvollen Verfilzung mit den deutschen Verbündeten die Handlungsebene in die Nähe des Kriminal- und Spionagestückes verlagern. Dadurch kann politische Spannung auf rührende menschliche Konfliktsituation identifikationsfördernd übertragen werden: der Sohn des Arztes Motaş verbindet als Doppelagent, verachtungswürdiger und feiger Anti-James-Bond, das gesamte Spektrum des politischen - im Stück aufgestellten - Instrumentariums, von KZ bis zum ZK. Die Summe dieser Elemente ergibt eine Dimension des Titels: "*Simfonia patetică*" ("Die pathetische Symphonie") (2). Der Autor Baranga (3) wagte diese Konstruktion 1973. Wichtig scheint auch, hier die Erläuterung des Adjektivs 'pathetisch' in seiner kulturpolitischen Relevanz zu sein. Mit der Premiere am 20. Dezember 1973 wurde der neue Saal des Nationaltheaters in Bukarest eingeweiht. Die im Drama als Motor der Handlung und Geschichte dargestellte kommunistische Partei ließ sich theatralisch feiern, und das Pathetische bot sich als sicherste Oberbrückung von fast 30 Jahren dar. Als zweite feierliche Aufführung zur Einweihung wurde nicht etwa ein Stück des weltbekannten Gründers des modernen rumänischen Dramas, Ion Luca Caragiale (1852-1912), sondern ein Geschichtsdrama gewählt, welches den anti-osmanischen Kampf für nationale Unabhängigkeit im Mittelalter darstellt. Dementsprechend wird in Aurel Barangas Text der politische und militärische Akt vom 23. August 1944 weniger als fundamental wirkende pragmatische-politische Alternative vom zerschlagenen deutschen Faschismus zum nun sich ausbreitenden Stalinismus geschildert. Das entstandene Machtvakuum wird für einen nationalen Befreiungskampf in Anspruch genommen, der aber zugleich kommunistisch koordiniert ist (4). Bauern, von der Geheimpolizei verhaftet, weil sie Deserteure versteckt hielten, schaffen die notwendige Verbindung zur anti-osmanischen Verteidigung, die über fünf Jahr-

2) Aurel Baranga, *Simfonia patetică, epopee dramatică în 2 părți, 10 tablouri*, București, Editura Eminescu 1974, (=Colecția Rampa, 10). Alle Zitate im folgenden nach dieser Ausgabe.

3) vgl. dazu Teil II-1, außerdem Radu Popescu, *Baranga necunoscutul*, in: *România literară* VI/25 vom 21.06.1973, S. 8.

4) Bevor parallel zur Vermittlung des Textes in Detailfragen der Bezug zu östlichen oder westlichen Interpretationen der neuesten Geschichte geleistet werden soll, verweise ich als allgemeinen Einstieg auf Andreas Hillgruber, *Hitler, König Carol und Marschall Antonescu. Die deutsch-rumänischen Beziehungen 1938 - 1944*, Wiesbaden, Steiner 1954, (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte 5).

hunderte gedauert hat, und geben der politischen Handlungsebene nationale Traditionsschwere.

Der Bauer Dominte unterstreicht dies:

"Credința noastră e în puterea noastră. Că noi sîntem una, și nu ne răpune nimeni..."

"Unser Glauben ist unsere Kraft. Denn wir sind eins, und niemand trennt und überwältigt uns..." (S. 128)

"Cine a călcat pe pămîntul ăsta, aici și-a lăsat oasele!"

"Wer diesen Boden als Feind betrat, ließ hier auch seine Knochen". (S.146)

Auch die Armee ist nicht ein strikt dogmatisch gesehener Unterdrückungsorganismus eines bürgerlichen Staates. Aufrichtige Offiziere warten mutig und gespannt auf die Stunde X (S. 114-118). Ein als Mönch getarnter Kommunist bringt die freudige Nachricht - ab jetzt wird der militärische Kampf einen Sinn haben; die ehemaligen Verbündeten sind die Feinde, obwohl die Sowjetunion 1940 Bessarabien anektiert hatte und nun das ganze Land besetzen wird. Die unternommenen Wertungen zerstören im Drama das traditionelle marxistische Klassenmodell. An dessen Stelle tritt eine charakterliche Zuordnung zum nationalen, unabhängigen und persönlichen, ehrlich-aufgeschlossenen Helden-Typus einerseits und einem sowohl privat als auch allgemein sich entpuppenden Schurken andererseits. Die letzteren, ob Verräter, Geheimdienstler oder Politiker bürgerlich-demokratischer Parteien, müssen besiegt werden. Das komplizierte ethisch-politische Modell wird in Anlehnung an andere Stücke noch zu erläutern sein. In diesem Falle ist die Aussage unmißverständlich deutlich. Das Gute siegt durch die Wirklichkeitsnähe der kommunistischen Partei, durch ihre Fähigkeit, alle progressiven politischen Kräfte zu organisieren. Ihr Führungsanspruch ist nicht durch die sich nähernde deutsch-sowjetische Front gegeben, sondern durch die heroische und aufopfernde Basisarbeit ihrer Kader. Exemplarisch wird eine kommunistische Ehe angeführt, die das Pathos steigern und es der menschlichen Einfühlung vermitteln soll.

b) Der kommunistische Held zwischen didaktisch-modellhafter Absicht und illusionierender Gestaltung

Die als These hervorgehobene Einheit zwischen der Kommunistischen Partei und dem überwiegend 'gesunden' Teil des Volkes kann schon durch eine Kritik der Gesamtstruktur des Stückes angezweifelt werden. Parallel zum Kommentar des Handlungsablaufes können kontextuelle oder immanente Bezugspunkte eine Ebene beschreiben, die dann in bezug zu den wissenschaftlichen Ergebnissen der Geschichte und der Sozialphilosophie zum rumänischen Übergang zur sozialistischen Gesellschaftsordnung im Verhältnis zu sehen sind. Die gleichzeitige Anführung von Begriffen wie 'bürgerliches Gesellschaftsdrama', 'dialektisches Theater', 'dokumentarisches Drama' oder 'sozialistisches Lehrstück' entspricht nicht einer methodischen Unsicherheit des Interpreten, sondern der Text ist Sammelbecken historisch noch geltender Gestaltungsmöglichkeiten der Dramatik. Ihre Verwendung entspricht der Realisation des Textes und kann so gerade dessen mit Pathos vorgetragenen ideologischen absoluten Wahrheitsanspruch erstmals vermitteln und gleichzeitig kritisieren.

Die wohlhabenden Vertreter des Adels oder des Bürgertums erhoffen sich in ihrer kräftig unterstrichenen politischen Unsicherheit und Ratlosigkeit als letzte Chance ihres gesellschaftlichen Überlebens eine anglo-amerikanische Front am Schwarzen Meer. Um eine politische Opposition zur Militärdiktatur

Antonescus vorzutäuschen, versuchen sie durch die Gründung einer Zeitung einen politischen Keil zwischen das zerfallende "Dritte Reich" und die Sowjetunion vorzutreiben. Dramatische Elemente des Theaters des kritischen bürgerlichen Realismus werden demnach konsequent angesetzt: Moral als Unmoral, Rückgratslosigkeit, Oberflächlichkeit der gesellschaftlichen, aber auch der intimen Beziehungen, Opportunismus und verschlissene Demagogie treten hervor. Im Unterschied zu Ibsen, Tschechov, dem frühen Strindberg oder Gorki sind aber die wenigen Szenen Teile eines didaktisch-politischen Lehrsatzes, der, mit dramatischen Mitteln wie z.B. den 'filmischen' Unterbrechungen formal verfremdet, verfolgt wird. Man kann die Aussage des Stückes folgendermaßen zusammenfassen: "Die Kommunistische Partei ist die gerechtfertigte politische Macht, welche die breiten Volksmassen in die antikapitalistische, antifaschistische, sozialistische Revolution führt". Die dramatische Gestaltung steht aber im Widerspruch zum bereits klassischen revolutionären Lehrstück bei Tretjakov oder Brecht, welche zum dramenhistorischen Vergleich durch ihre Bedeutung heranzuziehen sind. Die Pragmatik der ausgewählten Mittel im Stück Barangas beleuchtet die Vermittlung von Theorie und Praxis des marxistischen didaktischen Dramas im bereits institutionalisierten real existierenden Staatssozialismus und das zugrundeliegende neuartige Dialektik-Verständnis.

Das Schicksal des Ehepaares Olga - Mircea, für den Aufbau des Stückes von tragender Bedeutung, ist exemplarisch für den Wandel, den der revolutionäre Held der Arbeiterklasse in einer Gestaltung im Drama, etwa in Bertolt Brechts "Maßnahme"(5) durchgemacht hat. Mircea ist der Sohn des Arztes Motaş, der beruflichen Idealismus mit einer apolitischen Grundposition verbindet, ohne an moralischem oder intellektuellem Wert einzubüßen. Die Mutter, Victoria Motaş, führt entschlossen die familiären Geschäfte, auch nachdem Mircea als Kommunist verurteilt und in ein KZ verschleppt wurde. Mit 18 wurde Mircea bereits Kommunist; den größten Einfluß beim 'Frontwechsel' des Bürgersohnes auf die Seite des bewußten Proletariats übte seine zukünftige Frau aus: Olga, damals mit nur 16 Jahren Arbeiterin in einer Arzneimittelfabrik und aktive Jungkommunistin.

Der Schematismus und der Realitätsbezug der im Stück postulierten Jugendliebe (Romeo und Julia im antifaschistischen Kampf - die Gegensätzlichkeiten der Familien werden auf die Klassenebene verlagert erstmals versöhnt), muß den Kampfgeist nähren und darf auf keinen Fall in Verbindung zum Tod gesehen werden. Diesem wird allein ein gesellschaftlicher Sinn zugebilligt, als bewußtes Opfer, als revolutionärer Tod. Neu ist, daß in Barangas Stück auch das Scheitern eines der Liebenden, des Helden, dramatisch aufgenommen wird. Dies sprengt nur scheinbar den dogmatisch-kommunistischen ethischen Hintergrund des exemplarisch angeführten Liebespaares. Im Gegensatz zur entschlossenen, kämpferischen und mutigen Arbeiterin Olga ist der Intellektuellen- und Bürgersohn Mircea schwach und denunziert im Konzentrationslager seine Genossen an die Gestapo. In der Argumentation der Dramenhandlung ist die Verratsmotivation erstmal paradox - es ist unwahrscheinlich, daß die Lagerleitung nicht wenigstens die vordergründigsten Ursachen der Deportierung der Insassen, Mitglieder der KP, gekannt hätte. Abgesehen davon ist dies aber wichtig für die Art, in welcher der dramatische Konflikt auf ideologischem Gerüst konstituiert wird. Über die Denunziation weiß auch die rumänische Geheimpolizei bescheid, so daß Mircea literarisch zum Gegensatz von André Malraux' Katov (6) wird - Angst vor dem Tode unterscheidet ihn von seiner Gattin. Olga dagegen, als führende Aktivistin, ist darüber erhaben. In der Formalität des familiären Bundes entsteht

5) Bertolt Brecht, Die Maßnahme, in: Gesammelte Werke, Bd. 2, Frankfurt am Main 1967, S. 631-664.

6) André Malraux, La condition humaine, (Paris), Gallimard (1971).

eine Kluft politisch-strategischer Art. Noch zu Beginn des Stückes hofft Olga, daß ihr Mann am Leben ist. Während eines Luftalarms findet sie gerade (erster Zufall) im Haus ihrer Schwiegereltern Obdach. Im Disput mit dem Arzt Motaş verteidigt sie Mircea, dessen Übergang zu den Kommunisten dem Vater unverständlich geblieben ist. Ihre Beurteilung der gegenwärtigen Lage, Motivation für den richtigen Entschluß ihres Gatten, kulminiert folgendermaßen:

"Fata: V-aţi întrebat însă, vreodată, de ce?

Doctorul: Cunoşc cîntecul pe dinafară: Sărăcia, lipsurile, foamea, exploatarea...

Fata: Altoeva. Spaima. Spaima omului de om. N-aţi observat? Bisericiile sînt pline. Ştiţi de ce? Din cauza spaimii. Omul nu se teme de Dumnezeu. Cu el cade la învoială. De oameni. A ajuns lumea un abator. Temniţe şi lagăre. Ce aţi fi vrut? Să fi tăcut? Să fi plecat capul?"

"Das Mädchen: Haben Sie sich jemals gefragt, weshalb?

Der Arzt: Ich kenne dieses Lied auswendig: die Armut, das Notleiden, der Hunger, die Ausbeutung...

Das Mädchen: Etwas anderes. Der Schrecken. Menschen erschrecken vor Menschen. Haben Sie nicht gesehen? Die Kirchen sind voll. Wissen Sie weshalb? Wegen des Schreckens. Der Mensch hat nicht vor Gott Angst. Mit ihm kann er verhandeln. Sondern vor Menschen. Die Welt wurde zum Schlachthof. Gefängnisse und Konzentrationslager. Was hätten Sie gewollt? Schweigen? Den Kopf sinken lassen?" (S. 44)

Als Abgesandte des ZK der KP trifft sie gerade (zweiter Zufall) in der Grenzstadt den aus dem KZ entflohenen Ehegatten (er trägt den Decknamen Valeriu) während einer Sitzung, die sie leitet. Nachdem die politische Lage in der üblichen Sitzungsschablone erläutert worden ist, wird allein er im geläufigen kommunistischen Ton zum Verbleib aufgefordert:

"Olga: ...O clipă, tovărăşe, cu dumneata vreau să mai stau de vorbă. (Ceilalţi au ieşit. Olga s-a încredinţat că toate uşile au fost închise. Cu un strigăt în care s-a topit toată durerea anilor de despărţire şi fericirea marii revederi): Mircea!

Valeriu (căzîndu-i în braţe): Olga!

Olga: Dragostea mea!

Valeriu: Am impresia că visez...

Olga: Iubirea mea.. Băiatul meu... Viaţa mea... Stai să mă uit la tine, pînd acum nu te-am văzut... Neschimbat... Neschimbat...

Valeriu: Am îmbătrînit..."

"Olga: ...Einen Augenblick, Genosse, mit Ihnen möchte ich noch kurz reden. (Die andern sind hinaus. Olga hat sich versichert, daß alle Türen geschlossen sind. Mit einem Schrei, in dem der ganze Schmerz der Trennungsjahre mit dem Glück des großen Wiedersehens verschmilzt): Mircea!

Valeriu (fällt ihr in die Arme): Olga!

Olga: Meine Liebe!

Valeriu: Ich glaube zu träumen...

Olga: Meine Liebe... Mein Junge... Mein Leben... Laß mich dich ansehen, bis jetzt konnt' ich's nicht richtig... unverändert... unverändert...

Valeriu: Ich bin älter geworden..." (S. 53)

Der glückliche Schein trügt, dies wird aber ohne Brechtsche Verfremdungseffekte gezeigt. Im Gegenteil, immanent aus der Beziehung Mircea - Olga entsteht eine Mischung von Polit- und Liebesdrama. Obwohl die Trennung aus primär politischen Gründen rührend wirkt, wird dieses Konstruktionschema konsequent

weiterverfolgt. Im weiteren Verlauf der Handlung soll zugleich der Kampf gegen den deutschen und inländischen Faschismus organisiert werden. Die bürgerlichen 'Marionetten', der rumänische Geheimdienst und die SS sind erschüttert über die außerordentliche Schlagkraft der Kommunisten. Dabei wird wieder auf der realistischen Handlungsebene nicht-realistisch konstruiert: entweder waren die Kommunisten ständig im Untergrund eine schlagkräftige Macht, was die These der Kontinuität des von ihnen geleiteten Kampfes unterstreicht, oder sie sind im Chaos des Zerfalls stark geworden, wie die Geheimpolizei erschrocken feststellt und andererseits kommunistische Agenten bei jeder Gelegenheit betonen. Der Bezug zur historischen oder politologischen Forschung (7) findet hier eine widerspruchsvolle Simplifizierung. Die reale politische Macht und die zahlenmäßige Stärke dieser Partei kann wegen der Gefangenschaft oder Emigration ihrer Mitglieder nicht genau wissenschaftlich und historisch aufgrund der Quellen aus dem sozialistischen Rumänien erforscht und dem gegenübergestellt werden, was das Stück mit linearer Selbstverständlichkeit behauptet. Schon bezüglich der personellen Kraft (ungefähr zwischen 1000 und 2000 Mitglieder), welche in den westlichen Forschungsarbeiten oder Beiträgen angegeben wird, gibt es trotz ideologisch-legitimierender Manipulation aus rumänisch-sozialistischer Sicht meines Wissens keine genauen, wissenschaftlich fundierten Fakten. Dazu darf die auf Sympathisanten und Opportunisten ausstrahlende Macht der anrollenden Roten Armee und ihrer - für viele Rumänen aus direkter Kriegserfahrung bekannten - Herrschaftsmechanismen nicht außer acht gelassen werden. Folgende Aussage des Stückes ist wichtig: die Macht der Kommunisten wächst, die des bürgerlichen Lagers und des faschisti-

- 7) Hier einige der wichtigsten wissenschaftlichen Beiträge zu diesem Zeitabschnitt rumänischer Geschichte: Aspects des relations russo-roumaines, hrsg. von Gh. Ciorănescu u.a., Paris, Minard 1967; Eugen Bantea, N.Constantin und Z.Gheorghe, Romania and the War against Hitler's Germany. August 1944-Mai 1945, București, Ed.Meridiane 1970; R.V.Burks, The Dynamic of Communism in Eastern Europe, Princeton University Press 1961; *Platon Chirnoagă, Istoria politică și militară a războiului României contra Rusiei Sovietice 22 iunie 1941-23 august 1944, Madrid, Ed. Carpații 1965*; M. Cișmigiu, *Problema constituțională și lovitura de stat - 23 august 1944, Madrid 1952*; P. Constantinescu-Iași, *La lutte pour la création du front populaire en Roumanie, București, Editura Academiei 1972*; Alexander Cretzianu, *Captive Rumania. A decade of Soviet Rule, New York, Praeger (1956)*; ders., *The Roumanian Armistice Negotiations: Cairo 1944, in: Journal of Central European Affairs, XI/3, Okt. 1951, S.243-258*; Stephen A. Fischer-Galați, *Romania. A Bibliografic Guide, Washington 1963*; ders., *The Socialist Republic of Romania, Baltimore (1969)*; Dionisie Ghermani, *Rumänien, München, Wien, Olzog (1968)*; ders., *Die rumänische Volksarmee, in: Peter Gosztony, Zur Geschichte der europäischen Volksarmeen, Bonn-Bad-Godesberg 1976, S.189-220*; Andreas Hillgruber, a.a.O.; Ghiță Ionescu, *Communism in Rumania, 1944-1964, London 1964*; *Din istoria contemporană a României. Culegere de studii, București, Editura științifică 1965*; Ștefan Lache și Gheorghe Țuțui, *România și conferința de pace de la Paris, Buc 1979*; Al. Popescu și Gheorghe Țuțui, *Zărobiți de popor, (București), Editura politică 1959*; Ion Rațiu, *Contemporary Rumania. Her Place in World Affairs, Richmond 1975*; Mihai Roller, *Istoria RPR, București 1951*; Al. Gh. Savu, *Sistemul partidelor politice din România 1919-1940, București, Editura științifică și enciclopedică 1976*; Hugh Seton-Watson, *The East European Revolution, London, Methuen (1950), S.190-211*; ders., *The Pattern of Communist Revolution. A Historical Analysis, London, Methuen (1953), S. 248-266*; A. Simion, *Regimul politic în România în perioada septembrie 1940-ianuarie 1941, Cluj, Editura Dacia 1977*.

schen Repressionsapparates zerbröckelt. Dies scheint für Barangas Dramenkonstruktion besonders wichtig zu sein: diese Einstimmigkeit gilt als Hintergrund in der Konstruktion des politisch motivierten Ehekonfliktes, um von der oben aufgezeigten ideologischen Unsicherheit abzulenken. Außerdem wird im Stück ständig unterstrichen, daß die kommunistische Untergrundaktivität durch (diesmal kein Zufall) die persönliche Leitung Olgas besonders zugenommen hat. Die Luft ist heiß, die russischen Truppen sind zu hören, und nun überstürzen sich die Ereignisse wie in einem Thriller.

Im 6. Bild treten die Gegensätzlichkeiten offen zu Tage (S.86-104). Während einer kurzen Abwesenheit Olgas hatte Mircea die politische Leitung der kommunistischen Ortsgruppe übernommen. Zum Doppelagenten gepreßt, macht er dadurch das Spiel der Geheimpolizei. Aber der heldenhafte Einsatz und die im Kampf erprobte Führungskraft der kommunistischen Heldin Olga werden wenigstens teilweise noch rettend den Ablauf der Ereignisse prägen. Die zwei Genossen, die zu einer 'Volkfrontversammlung' delegiert worden sind, die sich als Falle der Geheimpolizei erweist, werden zwar verhaftet, sie haben zugleich aber die Gelegenheit, ihre konstruktive und kämpferische Opposition im gegebenen Augenblick zur vermeintlichen bürgerlichen Ratlosigkeit in entschlossenem Ton zu behaupten:

"Șerbănoiu: Nici un "totuși". Asta e sarcina principală! De viață și de moarte! La sarcina asta s-a înhămat tot ce-i mai bun, mai curajos, mai cinstit, mai devotat și mai demn, în țara asta. Restul, nu vă supărați, e vorbărie..."

"Șerbănoiu: Kein "aber"! Das ist die Hauptaufgabe. Auf Leben und Tod! Dieser Pflicht hat sich alles untergeordnet, was besser, reiner, ehrlicher, aufopfernder, tapferer und würdiger in diesem Land ist. Der Rest, seien Sie nicht böse, ist reines Gerede..." (S. 108)

Die Verhaftung des Kommunisten Șerbănoiu samt dem grotesk gezeichneten bürgerlichen Flügel kann so das interditierte 'Tragische' als Teil des Pathetischen nähren, auch wenn dabei Verhörmethoden nach dem üblichen Schema auf die Bühne gebracht werden. Die 'Symphonie' verwendet aber alle denkbaren Register - gesellschaftliche Dialektik bewirkt in der Umkehrung der Macht eine Steigerung, die als politische Umwälzung einem vereinfachenden und ideologisierenden Pathetischen dient: die Verhafteten werden zusammen mit Bauern von bewaffneten Arbeitermilizen befreit.

Parallel dazu spielt sich aber ein noch schwerwiegenderer Konflikt zwischen Mircea und Olga ab. Aus niederträchtigen und opportunistischen Gründen plant Mircea einen Anschlag auf die Eisenbahn und dabei die Flucht seiner ehemaligen Lagergenossen, die in einem Zugtransport die Stadt durchfahren sollen. Die Gegenmaßnahme der Geheimpolizei steht schon fest: Massenerschießungen der Großteils kommunistischen Häftlinge. Der bürgerliche Individualist, rückgratlos und unmenschlich, will durch dieses Manöver seinen schon als zweifelhaft erläuterten Verrat vertuschen. Seine Angst steigert sich zu einer Angst vor jener Wahrheit, die der gesamten Dramenkonstruktion zugrunde liegt - die vermeintliche beweiskräftige Dialektik von Gut und Böse soll das Negative dadurch tiefgreifender der Gestalt Olgas gegenüberstellen. Sie, die klarsichtige Agentin, erkennt sofort die Falle. Obwohl sie das Lagerdasein nicht gekannt hat, würde sie ohne Erlaubnis des ZK eine solche Aktion zur Befreiung der Gefangenen nicht durchführen. Gegenüber dem kleinbürgerlichen Egoisten ist das Positive durch Disziplin und Gehorsam in einem hierarchisch gestalteten Kollektiv gekennzeichnet. Der kommunistische Ehekrach endet zwischen sozialistisch-realistischer Tragik und gewöhnlicher Rührung. Die Abschiedsworte, eine bemerkenswerte Mischung von politischem und persönlichem Wortgebrauch, sind repräsentativ für den gesamten Konflikt:

"Mircea: Va să zică eu fac jocul Siguranței. Spune-mi că sînt și agent...
 (Turbat): Spune-mi că sînt și agent provocator... Vreau s-o aud și p-asta!
 Acum știu, știu cu cine am de-a face... (Ca o fiară): Tu vrei să-i dai pe
 mîna nemților... Tu vrei să-i omori!
 Olga (împiedicînd morții, în timp ce-i barează ieșirea): Stai! Nu pleca! Eu
 vreau să-i omor?
 Mircea (o împinge din dreptul ușii): Mă uit la tine, și nu știu pe cine am
 în față. În orice caz, va trebui să rupem legătura.
 Olga (albă ca varul): Va trebui să rupem legătura... (Mircea a ieșit) Va
 trebui să rupem legătura... (Pradă unei mari agitații): Ce e de făcut?...
 Bayer (intrînd): A plecat?"

"Mircea: Also ich mach das Spiel der Geheimpolizei. Sag mir auch noch, ich
 sei ein Agent... (rasend): Sag mir, daß ich ein Provokateur bin... Das
 will ich noch hören! Darauf warte ich noch! Jetzt weiß ich, ich weiß,
 mit wem ich es zu tun habe. (Wie ein Unmensch): Du willst sie den Deut-
 schen ausliefern... Du willst sie töten!
 Olga (mit einem Schrei des Todes, während sie den Ausgang versperrt): War-
 te, geh' nicht! Ich will sie töten?
 Mircea (stößt sie weg): Ich sehe dich an, und weiß nicht, wen ich vor mir
 habe. Auf jeden Fall, wir werden unsere Verbindung abbrechen müssen.
 Olga (kalkweiß): Verbindung abbrechen müssen... (Mircea ist hinaus) Verbin-
 dung abbrechen müssen... (ganz aufgeregt): Was könnte ich machen?...
 Bayer (herein): Ist er weg?" (S. 100)

Auch die von Olga sofort ergriffenen Gegenmaßnahmen sollten hier kurz an-
 geführt werden, um das Stadium des Revolutionsdramas im gegenwärtigen Rumänien
 zu dokumentieren. Da Mirceas Mutter als Arztgattin zur bürgerlichen Elitegesell-
 schaft der Stadt gehört und ihre gesellschaftlichen Verbindungen nicht gänz-
 lich abgebrochen hat, kennt sie den Obersten des Geheimdienstes persönlich, ob-
 wohl die Institution, die dieser leitet, ihren einzigen Sohn von ihr trennte.
 Im Auftrag Olgas verlangt sie von Oberst Mirzacu (Bild 10), im Gefangenenkonvoi
 nach ihrem seit Jahren nicht mehr gesehenen Sohn nachzufragen. Der korrupte und
 bestechliche Chef der 'Siguranța' gibt nach. Der Preis dafür sind ihre teuren
 Ohrringe (S. 121-122). Als alleswissender Geheimdienstchef weiß Oberst Mirzacu
 wiederum nicht (dritter Zufall)(8), daß Mircea bereits seine Mutter gesehen ha-
 ben könnte und es auch getan hat (S. 53).

Die von Mircea beschlossene Zerstörung des Eisenbahnnetzes wird auch für
 dieselbe Nacht durch den mutigen Einsatz des Kommunisten Vlad verhindert. Dies
 wird dramatisch konstruiert (Bild 8). Derselbe Vlad bringt in dem folgenden
 Bild, in Mönchskleidung, die chiffrierte Nachricht an die positiven, national-
 gesinnten Offiziere der rumänischen Armee, welche den Krieg auf deutscher Sei-
 te verurteilen. Es ist spätestens jetzt offensichtlich, daß die Nacht vom 22.
 zum 23. August 1944 auf der Bühne rekonstruiert wird. Da aber die gesamte Hand-
 lungsebenen zum politischen Umsturz ihren dramaturgischen Schwer- und Brennpunkt
 in der Gestalt Olgas haben, erfährt auch die Anwendung des Dokumentarischen im
 Drama eine Verlagerung, die dem im Titel programmatisch festgelegten 'Patheti-
 schen' zum Durchbruch verhelfen soll: das Opfer dieser Frau, die Liebe und Ver-
 gnügen puritanisch ausmerzte und ihre Pflicht als Kommunistin so konsequent und
 klug durchsetzten konnte, sollen sie anhand eines im Sinne des sozialistischen
 Helden verwandelten Tragikkonzeptes vermenschlichen. Das im folgenden angeführ-

8) Die Schlüssigkeit oder Stringenz jedes ästhetischen Modells benötigt den
 Zufall als Konstruktionselement. Die Häufung von Zufällen erweist den
 ästhetischen Schein der Notwendigkeit als falsch.

te Zitat soll in aller Breite als direkter Textbezug über die realisierte Durchführung auf Grenzen und Widersprüchlichkeiten dieses Heldinnen-Schemas hinweisen: Eine Polarität von einerseits revolutionär-politischer Gärung auf Stadt- und Landesebene und andererseits einer in ihr sich ausbreitenden existentiellen Leere aus enttäuschter Liebe. Die Leiden der Kommunistin Olga.

"Olga: Dumneata, nu mă cunoști. Nu știi cine sînt. De unde vin...Unde mă duc. Așa e viața...

Bayer: Așa e toată viața:poate să ne spună cineva de unde venim, și unde ne ducem? Umblăm...

Olga: Eu am umblat mult. Nu mă întreba, pe unde, fiindcă am început să uit și eu... Și am fost tristă, și am fost bolnavă, și mi-a fost frig, și mi-a fost frică, și mi-a fost foame... Dar seara, oriunde ajungeam, dacă era un pat, mă culcam și mă gîndeam... Fiecare om are o cameră, mică, a lui, în care nu intră nimeni, din care nu poate fi scos.. Camera asta, a mea, am păzit-o, și a fost, a mea, și la închisoare. Acum s-a închis o ușă, grea, de fier. Stau înaintea ei, și întreb: de ce? De ce? De ce? (Scurtă pauză): Vezi că nu știi să-mi răspunzi? Vezi că sînt singură? Lasă ceaiul, nu te supăra, mă sufoc, am nevoie de aer...

Bayer: Să sting lampa... Să deschid fereastra...(Bayer stinge lampa, deschide o fereastră, se vede un cer ca pojarul, de departe se aude o canoadă surdă.)

Olga: Cerul roșu... Ce se aude?

Bayer: Frontul. Se trage. Cad obuze. Mor oameni..."

"Olga: Sie kennen mich nicht. Sie wissen nicht, wer ich bin. Woher ich komme... Wohin ich gehen werde. So ist das Leben...

Bayer: So ist das ganze Leben. Kann uns jemand sagen, woher wir kommen und wohin wir wollen? Wir gehen...

Olga: Ich bin viel herumgegangen. Frage mich nicht wo, denn ich selbst fange an, es zu vergessen... Und ich war traurig, und ich war krank, und es war mir kalt, und ich hatte Angst, und ich war hungrig. Aber abends, wo immer ich auch war, legte ich mich hin, wenn ein Bett da war, und dachte nach... Jeder Mensch hat ein eigenes Zimmer, wenn es auch klein ist und keiner außer ihm kann hinein, noch kann ihn jemand hinauswerfen. Dieses Zimmer, mein Zimmer, habe ich behütet, und es war meines, auch im Gefängnis. Jetzt hat sich ein schweres, eisernes Tor geschlossen. Ich stehe davor und frage: Weshalb? Weshalb? Weshalb? (kurze Pause) Siehst du, daß ich allein bin? Laß den Tee, sei nicht böse, aber ich ersticke, ich brauche Luft.

Bayer: Ich lösche das Licht. Ich öffne das Fenster. (Bayer löscht das Licht und öffnet das Fenster; man sieht den Himmel brennend, von weitem hört man dumpfe Abschüsse).

Olga: Roter Himmel... Was hört man?

Bayer: Die Front. Es wird geschossen. Granaten schlagen ein. Menschen sterben." (S. 103-104)

Der Verräter muß bestraft werden, nachdem es nun auch zur seelischen Demontage seiner Frau und Genossin gekommen ist. Aurel Baranga konstruiert, Minuten vor dem Sieg über fremde und inländische Unterdrückung, eine das Heldenhaft-Revolutionäre hervorhebende letzte dramatische Katastrophe, die zu einer programmatischen notwendigen These überleiten soll. Die teuflischen Pläne des Oberst Mîrzacu und seiner deutschen Hintermänner sind gescheitert. Das Eisenbahnnetz ist unbeschädigt geblieben, alle Gefangenen haben sich, auf Olgas Anweisung, sofort diszipliniert verhalten, und ihr Zug ist ohne Zwischenfall abgefahren. Mîrzacu erkennt, daß er hereingelegt wurde. Der Arzt und seine Frau werden ver-

haftet. Eine dramatische - für Barangas Text wichtige - Szene endet auch tragisch: Mutter und Sohn werden gegenübergestellt. Im Rahmen der symphonischen Struktur des Stückes wird zentral hervorgehoben: das Band zweier Generationen, zweier verschiedener Werdegänge im politischen und moralischen Sinne, vereint Mutter und Sohn nicht mehr. Mircea hatte das Versteck seiner Frau verraten, Olga wird verhaftet. Mutter Motaş stirbt bei der Gegenüberstellung aus Bestürzung auf der Bühne. Die Tote soll nicht die Schuld des Sohnes mildern: sie symbolisiert das minimale positive Potential, welches die Revolution in der bürgerlichen Schicht auffand und verurteilt aus dieser Perspektive mit den Mitteln der Rührung den Rest dieser Klasse, für dessen verräterische Haltung Mircea stellvertretend wirkt. Daß diese von der Geschichte nicht geschont werden sollen, sagt für das Jahr 1944 der Jude Mayer Bayer, den Totalitarismus vorwegnehmend, aber in aller Deutlichkeit auf einen bürgerlichen Demokraten bezogen, in einem 1973 aufgeführten Revolutionsdrama:

"Dumnezeu să-î țină zilele pînă o să-l văd în pușcărie..."

"Gott soll seine Tage beschützen, bis ich ihn im Kerker sehe..." (S. 89)

c) Tradition und ideologisch angepaßte Kontinuität des beschriebenen dramatischen Modells: "Arcul de triumf" ("Der Triumphbogen") - erste Fassung der "Simfonia patetică" ("Die pathetische Symphonie") von Aurel Baranga

Die Entstehungsgeschichte des behandelten Dramas läßt sich bis 1951 verfolgen und kann sowohl durch biographische Aussagen des Autors (9) als auch durch mehrere Textvarianten einer kritischen Interpretation unterzogen werden.

Als Rundfunkredakteur hatte Aurel Baranga zwischen 1945 und 1946 auch die Hörfunkreportage *"Iaşii zilelor acelea"* ("Jassy jener Tage") verfaßt. Immer intensiver als Dramatiker (10) beschäftigt, entstand im Mai 1951 ein erster Entwurf eines Stückes mit dieser Thematik, wobei der Autor auf die damaligen Schwierigkeiten bei der Gestaltung des positiven Helden verweist (11). Ein Zitat aus seinen damaligen Notizen wird hier aufgenommen, um die Intention des Autors und die damals geltende Dramenpoetik dadurch zu verdeutlichen:

"...Eroii dramei romantice aveau gustul sublimului, în drama mea eroică (...) vreau caractere sobre, bărbăteşti, apre, decise în jertfă, ca şi în trădare."

"...Die Helden des romantischen Dramas hatten den Geschmack für das Sublime, in meinem heroischen Drama (...) möchte ich nüchterne, männliche, rauhe Charaktere schaffen, die Entschlossenheit zeigen im Opfer wie im Verrat." (12)

Für wie wichtig der Autor sein damaliges Projekt auch aus neuester Perspektive erachtet, ist aus der Breite und Genauigkeit der Selbstkommentare ersichtlich. Der Textgestaltung ging ein akribisches Studium in der Akademie-

9) Aurel Baranga, *Cum am scris Simfonia Patetică*, in: *Simfonia patetică, a.a.O.*, S. 5-17. Weitere Angaben zum Entstehungsprozeß des Stückes veröffentlichte der Autor nach Abschluß dieser Untersuchung in: *Aurel Baranga, Jurnal de atelier, Bucureşti, Editura Eminescu 1978, S. 166-161*. Die Problematik der Angst soll er beim Versuch, die Frau des Kritikers E. Lovinescu am 16. Dez. 1952 im Gefängnis zu besuchen, erkannt haben.

10) siehe II-1 und III-1-a, Aurel Baranga.

11) a.a.O., S. 8-9

12) a.a.O., S. 8.

Bibliothek über jenen Zeitabschnitt voraus (13). Interessant sind die Einwände der damaligen Freunde und Genossen M. und N. (14) hinsichtlich seines Projektes eines heroischen Dramas (15). Erst nach dem Durchbruch mit der Komödie "Mielul turbat" ("Das wütende Lamm") soll der Autor am 3. Juni 1953 zu seinem heroischen Stück zurückgekehrt sein. Erst nachdem er verstand, daß Mircea Motaş' Psychologie in Verbindung zur Angst zu sehen ist, konnte die Arbeit zügig vervollständigt werden. Die Uraufführung fand am 21. Oktober 1954 statt und soll nach Angaben des Autors und des Regisseurs Sică Alexandrescu (16) ein großer Erfolg gewesen sein. Textgrundlage ist die Veröffentlichung des Stückes in der Zeitschrift "Viața românească" (17); angegebene Entstehungszeit: 3. Juni 1953 - 3. Sept. 1954. Nach bestimmten Veränderungen, von denen der Autor selbst berichtet und die im Text erkennbar sind, entstand eine Fassung (18), die seit 1955-1956 über drei Spieljahre hinweg ständig auf mehreren Bühnen des Landes aufgeführt wurde. Die Fassungen von 1960 und 1965, von denen berichtet wird, lagen mir leider nicht vor, so daß sie im folgenden nicht mitberücksichtigt werden können. Als drittes Glied des Vergleiches gilt der schon angeführte und bisher besprochene, neu benannte Text von 1973 (19). Radu Beligan (20) hatte es als das beste Stück von Baranga qualifiziert (21). Sică Alexandrescu sollte Regie führen. Nach seinem Tod übernahm der Autor auch diese Tätigkeit. Die neue Premiere fand, wie gesagt, im neugebauten Bukarester Nationaltheater, in Anwesenheit der Familie Ceaușescu und der gesamten Parteiführung, am 20. Dezember 1973 statt.

13) vgl. Anm. 7, S. 8.

14) Ist der letzte Novicov?, vgl. II-1.

15) a.a.O., S. 9-10.

16) vgl. II-1, Sică Alexandrescu. Die Kritik fand vorerst nur Lob für das dramatische Produkt: Sică Alexandrescu, *O nouă piesă valoroasă*, in: *Viața românească* VII/12, Dez. 1954, S. 209-217 (einen Monat nach der Erstveröffentlichung); Simion Alterescu, *Arcul de triumf de Aurel Baranga*, in: *Contemporanul* 53(430) vom 31.12.1954, S. 5; wahrscheinlich hat sich der Autor bei den Neufassungen auch nach der Kritik von Mihail Davidoglu gerichtet: *Problemele dramaturgiei*, in: *Lucrările primului congres al scriitorilor din RPR, 18-23 iunie 1956*, (București), Editura de stat pentru literatură și artă 1956, S. 136: "... (piesa) în care rolul măreț al luptătorilor comuniști din zilele premergătoare eliberării țării noastre n-a fost prezentat în imagini autentice și convingătoare. Ținând seama de aceste critici, autorul "Arcului de Triumf" a putut să-și îmbunătățească lucrarea" ("... (ein Stück), in dem die erhabene Rolle der kommunistischen Kämpfer in den Vortagen der Befreiung unseres Landes nicht in authentischen und überzeugenden Bildern gestaltet wurde. Dadurch, daß er diese Kritiken beachtete, konnte der Autor des 'Triumphbogens' seine Arbeit verbessern." Ähnlich beurteilt der Festband zur 15-jähriger Feier der Befreiung, vgl. *Teatrul în România după 23 August 1944*, (București), Editura Academiei RPR 1959, S. 44-45 und 51-52.

17) *Aurel Baranga, Arcul de triumf, piesă în 4 acte*, in: *Viața românească* VII/11, November 1954, S. 5-53. Alle Zitate beim Vergleich im folgenden nach dieser Fassung mit dem Vermerk A T 1954.

18) *Aurel Baranga, Arcul de triumf, piesă în 3 acte*, in: *Teatru*, Bd. 2, București, Editura de stat pentru literatură și artă 1959, S. 97-108. Alle Zitate beim Vergleich im folgenden nach dieser Fassung: A T 1959.

19) Um den Vergleich zu erleichtern, werden im folgenden alle Zitate mit dem Vermerk S P gegeben.

20) vgl. II-1, Radu Beligan.

21) *Aurel Baranga, Cum am scris Simfonia patetică*, a.a.O., S. 17.

Bis auf Namensänderungen und einige Verschiedenheiten ist die formale und inhaltliche Ähnlichkeit der Fassungen AT 1954, AT 1959 und SP gerade für die Analyse und Interpretation des letzten, bereits vorgestellten und ansatzweise besprochenen Textes SP bemerkenswert. Dadurch soll als nächste Arbeitsetappe versucht werden, in einer chronologisch angelegten Beschreibung Anhaltspunkte für mögliche Vergleiche ähnlicher oder unterschiedlicher Entwicklungen zu liefern. Die Gegenüberstellung soll das eingeschlagene methodische Konzept weiterführen und die erkenntnisfördernde Leistung dieser Verfahrensweise auch im Hinblick der nachfolgenden Themenbereiche konkret beweisen. Vermittelt werden soll anhand des Textvergleiches die spezifisch rumänische politische und kulturideologische Entwicklung in ihre heteronome Prägung in Texten, die eine Brücke von 'sozialistischem Realismus' der fünfziger zum 'sozialistischen Humanismus' der siebziger Jahre exemplarisch darstellen. Der vorgenommene Tausch vom 'Realismus' zum 'Humanismus' dokumentiert eine neuartige und verfeinerte Wirkungsmöglichkeit des Ideologischen in der sozialistischen Praxis: die kulturpolitischen Sanktionen haben sich nicht mehr an dem widerspruchsvollen Realismusbegriff auszurichten, steuern aber den Literaturbetrieb durch Hinweis auf den breiten und verschlissenen Humanismusbegriff umso leichter. Da die Zweitrangigkeit des Wirklichkeitsbezuges postuliert ist, kann die aufgedrängte Humanismus-Dogmatik von Fall zu Fall gedehnt oder eingengt werden und beliebig manipulieren. Die so erreichte Wahrheitsformel verweist durch ihre Heteronomie auf die tatsächliche revolutionsfeindliche Situation im Realen.

Durch das Aufzeigen der Gemeinsamkeiten der Fassungen AT 1954, AT 1959 und SP kann außerdem die Unproduktivität dieser Gattung in ästhetischem Sinne festgestellt und können kulturpolitische Fragen formuliert werden, beides entsprechend dem komplexen vorausgesetzten erkenntnisleitenden Interesse. Dies wird im folgenden parallel zur selektiven Interpretation der Unterschiede durchgeführt. Die Stellungnahmen der offiziellen Theaterkritiker (ähnlich werden sie während der gesamten wissenschaftlichen Untersuchung den kritischen Kommentar des Interpreten begleiten und die objektivierbare Rezeptionsebene dokumentieren) sollen aus Gründen der Darstellung erst danach erläutert werden (22).

Methodisch wird folgende Verfahrensweise eingeschlagen: um eine formale Systematik zu gewährleisten, bevor die allgemein dokumentarischen, bürgerlich-kritischen und revolutionären Realisationen im Text von 1954 (AT 1954) und 1959 (AT 1959) vorgestellt werden, soll zuerst der intime, menschliche Konflikt in den Varianten anhand der bereits erläuterten Schwerpunkte verfolgt werden; um eine möglichst einfache Vergleichsbasis zu gewinnen, werden jeweils die Namen oder die sozialen Positionen der Dramengestalten aus der Fassung von 1973 (SP) übernommen und verwendet (23).

Da zu viele Wiederholungen auf den kritischen Diskurs lähmend wirken könnten, werden Positionen, die in dem vorigen Unterkapitel erarbeitet wurden, nicht jedesmal neu angeführt - sie gelten als vorausgesetzt, solange keine relevanten Unterschiede zur jeweiligen Problemgestaltung aufzuzeichnen sind.

Ein unübersehbarer Unterschied besteht z.B. in der Reaktion des Arztes Motaş auf den Tod seiner Frau (AT 1954, S.49; AT 1959, S. 180-181; SP, S. 137-138). In den Fassungen von 1954 und 1959 wird die Mütterlichkeit noch mehr unterstrichen, so daß eine Verankerung des gesellschaftlichen Konfliktes in einer natürlichen, sich perpetuierenden Gemeinschaft - der bürgerlichen Familie - das Rührende evidenter macht. Die Aktivistin ist zusätzlich in den ersten beiden Fassungen selbst Mutter, ein qualitativer Sprung soll gezeigt werden - sie trägt

22) vgl. Anm. 33, S. 18-19.

23) Manche Namen wurden von Aurel Baranga von Fassung zu Fassung geändert, wobei die Figurenkonzeption dieselbe blieb.

in der ersten Fassung (AT 1954, S. 35) das Bild ihrer Tochter mit sich. Die zweite Fassung verzichtet bereits auf die Fotografie (AT 1959, S. 115, 154). Schon bei der ersten Begegnung im Hause des Arztes (AT 1954, S. 13-14 und AT 1959, S. 115-116) ist dadurch die politische Zugehörigkeit dieser Intellektuellenfamilie auf der 'richtigen Seite' von vornherein durch die Blutsverwandtschaft postuliert, so daß auch die Entwicklung des Arztes und seiner Frau dramaturgisch nicht so aufmerksam verfolgt werden muß. Diese Lösung ist typisch für jene Zeit, in der Intellektuelle nicht als 'neutrale' Fachkräfte, sondern eher als streng zu verurteilende, reaktionäre Ideologieträger fungieren. Die Enkeltochter löst scheinbar einfach ein politisch heikles Thema (24), als die Generation, die im Sozialismus aufwachsen wird, konkretisiert sie das versöhnende Utopieverständnis im Klassenkampf und ist auch in der kommunistischen Ehe Verbindungsglied. Um so stärker wirkt der Ehekonflikt in seinem revolutionären Rahmen rührend. Wo sich Olgas Mädchen im Verlauf der Handlung befindet, wird nicht gesagt - das bürgerliche Großelternhaus, als eine Art Ersatz des verlorenen Sohnes, durfte es nicht erziehen (25). Eine explizite und programmatische Stellungnahme zur bürgerlichen Erziehung wird gemieden, man erfährt lediglich, daß das Kind im revolutionären Milieu beherbergt ist, und dies nur in der ersten Fassung (AT 1954, S. 35). Schwiegermutter und Schwiegertochter können sich aber auch ganz anders zur Rettung des Flüchtlingskonvois einigen - die Nuancen sind diesbezüglich vielsagend: ein Kuß besiegelt die Umsetzung von Gefühlen in Taten (AT 1954, S. 40 und AT 1959, S. 161), der die Menschlichkeit in den schematischen Ablauf der Handlung einbringen soll. Dagegen tritt 1973 eine Art Selbstzensur ein, und ein Handkuß besiegelt die Verbrüderung der beiden Frauen und dadurch der vertretenen Klassen (SP, S. 102). Die Krise der Aktivistin nach der Aussprache mit ihrem Mann (SP, S. 103-104, vgl. S. 11 in dieser Untersuchung) wirkt daher verschieden. Nach dem ideologisch und moralisch bestimmten Zusammenbruch einer Ehe, wobei das genaue Beibehalten dieser Konstruktionsformel auf die großen menschlichen Schwierigkeiten des Untergrundkampfes hindeuten soll, sagt die Frau nur:

*"Cum să-ți explic, tovarăşe Bayer? Am fost o clipă foarte fericită...
Şi sînt foarte, foarte tristă. Înţelegi?"*

"Wie soll ich dir das erklären, Genosse Bayer? Ich war einen Augenblick lang sehr glücklich... Und bin jetzt sehr, sehr traurig. Verstehst du?"
(26) (AT 1954, S. 41; AT 1959, S. 162)

Es kann nicht allein die Existenz der Tochter sein, die eine solche Kargheit im Vergleich zur Fassung von 1973 erklärt. Typisch für jene Epoche werden psychologische Labilitäten vermieden: schlichte Entschlossenheit sollte einer der Grundzüge der Helden in der rumänischen Dramatik der fünfziger Jahre sein. Da erfahrungsgemäß die Wirklichkeitsrelevanz eines literarischen Textes im real existierenden Staatssozialismus wegen der strengen Lenkung unbedingt chiffriert zu entschlüsseln ist, muß hier präzisiert werden, daß eine eventuelle direkte Widerspiegelung von realen politischen Persönlichkeiten kein theaterwissenschaftliches Kriterium für die Wertung der Texte darstellt. Die bereits geleistete Vermittlung könnte verständlich machen, inwiefern mimetische Realitätsaufnahme gerade durch die Dogmatik des sozialistischen Realismus in der Dramatik unmög-

24) siehe auch *"Iarba rea"* ("Das Unkraut") von demselben Autor.

25) In AT 1954, S. 14 verlangt die Großmutter das Kind für sich in der I. Person Singular, in AT 1959, S. 115 wird die I. Person Plural verwendet - beides als Sohnersatz. In SP, S. 42-44 ist Mircea alleiniges Bindeglied.

26) Vgl. SP, S. 103-104 und S. 11 in meinem Text.

lich wurde, obwohl die Alternative auf keinen Fall in einer künstlerischen Produktivität, sondern in ideologischem Opportunismus liegt. Trotzdem ist das Aufdecken solcher Verbindungen als Vorstufe gesellschaftlicher und philosophischer Bestimmung solcher Stücke wichtig: eine Form, in der sogar eine Kämpferin als Mutter die kommunistische Machtübernahme kühn und selbstsicher leitet, begründet ein qualitativ verschiedenes Modell gegenüber dem, das die Fassung von 1973 aufweist; in Anlehnung an die Kommissarin des "Panzerkreuzers Potemkin" von Ostrovski (27) entsteht hier eine Gestalt, die spezifisch ist und eine interessante Entwicklungslinie aufzeigt: ohne an dem revolutionären Pathos zu rütteln, bekommt die Heldin zunehmend weibliche Züge, wobei die formale Bestimmung als Mutter durch (zwar schematische) seelische Spannungen ersetzt wird. Für die Entstehungs- und Rezeptionszeit der ersten Fassung gelten modellartig mythisierte Kampfformen: z.B. Olga Bancic, Ehefrau des Alexandru Jar - von Schulbüchern bis zur offiziellen Geschichtsschreibung wird ihr tragisches Schicksal als Zeichen für die bürgerliche Ausbeutung und Repression geführt: zum Tode verurteilt, schreibt sie ihrer Tochter einen Brief, kurz vor der Exekution, und erläutert ihre Beweggründe. Gewiß bringt das Drama eine ganz andere Form der Literarisierung mit sich, und von einer solchen literarischen Rollenkonstruktion als Prinzip kann für die damalige Zeit nicht abgesehen werden, weder bei Aurel Baranga, noch bei anderen Autoren und Texten (28). Hervorgehoben werden sollte aber dabei der kleinbürgerlich-rührende Pathos, der in ein Revolutionsdrama wie selbstverständlich zu gehören scheint - wie das Triumphale und das Pathetische ist auch die weibliche Emanzipation im Stück erpreßt. Das Kameradschaftliche und die Männlichkeit des Kampfes hyperbolisieren Olga durch das Stück derart, daß letztlich außer der Schwiegertochter auch die Schwiegermutter in den Fassungen von 1954 und 1959 zu Mechanismen einer obersten Ordnung und deren Prinzip werden, das auch den Alleinanspruch einer einzigen Form gesellschaftlichen Wandels steuert und die Revolution monopolisiert. Dramatisch entsteht dadurch nicht Verfremdung, die einen materialistisch-kritischen Bezug der Dialektik diesmal der Frau und der Revolution vermitteln sollte, sondern nur eine Fremdheit und Wirklichkeitsferne, welche besonders die Fassung von 1973 kennzeichnen. Der auf Puritanismus und Ablehnung des Unbewußten, Irrationalen bauende Schematismus wurde weder theoretisch-wissenschaftlich noch künstlerisch gelöst, so daß eine für Widersprüche offene Gestaltung der Situation der Frau im politischen, genauer im revolutionären Spannungsfeld nur als unerfüllte Intention anzusetzen ist.

Das Problem ist umso wichtiger, als abschließend betont werden muß, daß das beschreibende Verdinglicht-Sein sowohl der Frau als auch der Revolution anhand der Dramengestalt Olga im dramatischen Schaffen Aurel Barangas auch aus einer umgekehrten Perspektive zu umgehen versucht wurde. Die Frau wird zum Opfer der revolutionären Umwälzungen; dadurch ist die gegenseitige Abhängigkeit in einem neuen Stück (29) aufgenommen. Die ästhetische Bewältigung des Stalinismus und eine tatsächliche Autonomie der Frau im ideologischen und dramatischen Sinne ist aber weiterhin nicht erreicht worden, obwohl die Heldin die Vergangenheitsbewältigung durch die Gestalt des Autors selbst in der Exposition

- 27) Der Import des Modells erfolgte über Lunarčaskij. Nach ihm besteht das qualitativ Neue der sozialistischen Tragödie darin, daß sich der Held bewußt opfert, "da der Tod des Helden den Sieg der Sache symbolisiert", vgl. S. 53-54 in: *Teatrul în România după 23. August 1944*, (Bucureşti), Editura Academiei RPR 1959.
- 28) Vgl. dazu: *Dan Tărăcilă, Marele fluviu își adună apele, poem dramatic*, Bucureşti, Editura Eminescu 1975, (= *Colecția Rampa 12*); geschrieben 1960-1961.
- 29) Vgl. *Aurel Baranga, Viața unei femei*, Bucureşti, Editura Eminescu 1976, (= *Colecția Rampa 25*).

thematisiert.

An dieser Stelle drängt sich die Hypothese auf, daß die Unsicherheit der Gestaltung einer revolutionären Frau in der gegenwärtigen rumänischen Literatur darin begründet ist, daß die historische Ana Pauker (30) für die allein herrschende Partei sowohl in den fünfziger Jahren, als auch in der neuesten Gegenwart, das unbewältigte Problem darstellt. Sie gehörte dem Moskauer Flügel der Parteiführung an und wurde als Außenministerin nach dem Krieg auch über die damals hermetisch abgeschlossenen Landesgrenzen bekannt. Ihre Gestalt erfreut sich bereits einiger interessanter Literarisierungen (31), auch wenn dabei der reale Bezug selten dargestellt wird, gerade weil sowohl die Zeit der Machtübernahme, -ausübung als auch ihrer Entmachtung kaum bekannt sind. Ihre Energie und ihr Temperament wirken mythisierend - eine distinkte Persönlichkeit, stellvertretend für jene Zeit des gesichtslosen Terrors, verführt selbstverständlich zu Assoziationen, die für die angestrebte Analyse weder Verbindungen zum 'ewig Weiblichen' noch zu einer mimetisch gedachten Literaturrezeption herstellen wollen, sondern strikt kontextuellen Wert besitzen. Barangas hier besprochenes Revolutionsdrama schließt sich nämlich gegen eine Einreihung in die Versuche, durch Kunst unangenehme Wahrheit oder verdunkelte Realität zu erfahren, durch die bereits aufgezeigte Dürftigkeit und den schwankenden Opportunismus von vornherein ab. Aber auch der dokumentarisch-aufklärerische Wert ist durch die Realisation nichtig. Denn die Verflechtung der Hauptheldin im Gesellschaftlichen findet in den drei Fassungen ausschließlich versöhnend statt, und die traditionell erprobte und letztlich verschlissene Heroisierung kann weder diesem möglichen historischen Bezug noch einer ästhetisch rigorosen Wertung standhalten. Das menschlich Intime sollte dem Pathetischen als erziehende Vermittlungsbrücke dienen und bewirkt als Klischee das Gegenteilige.

d) Sowjetische Militärmacht und rumänischer Sozialismus - ihre Beziehung in den verschiedenen Fassungen

Obwohl jede der Fassungen Wahrheitsanspruch erhebt und der geschichtliche Zeitpunkt des 23. August 1944 beibehalten wird, kann im folgenden die mehr oder weniger adäquate dokumentarische Darstellungsweise in der rumänischen Gegenwartsdramatik anhand des gewählten Revolutionsdramas gezeigt werden. Das Gesellschaftliche verlangt seine dominante Bedeutung. Wichtiger als eine literarische Fälschung um Ana Pauker im vorherigen Unterkapitel ist diesbezüglich die Rolle der militärischen Macht, die den rumänischen Sozialismus etablierte. Die Fassungen erlauben durch ihren dokumentarischen Charakter eine Verifizierung von Erkenntnissen, die in der offiziellen Ideologie im Laufe der letzten drei Jahrzehnte

30) Vgl. II-1, Ana Pauker.

31) Mircea Eliade schuf bereits 1955 die Gestalt Anca Vogels in "Auf der Mântuleasa Straße", Frankfurt am Main, Suhrkamp 1975, (=Bibliothek Suhrkamp 328), rumänisch: *Pe strada Mântuleasa, o.O. und o.J.*, (=Caietele Inorogului 2). Im Ausland wird ihre Rolle auch bei Miron Bergmann, *Le tombeau vide*, Paris, J.C. Lattes 1976, romanesk gestreift. Wichtige Informationen: vgl. Times, vol. L.II, Nr. 12 vom 20. September 1948, S. 23-28; Nicolae Baciú, *Des geoles d'Anna Pauker aux prisons de Tito*, Paris, L.L.C. (1951); oder Ghiță Ionescu, *Communism in Rumania (1944-1962)*, a.a.O.; Hugh Seaton Watson, *The East European Revolution*, a.a.O.; ders., *The pattern of Communism Revolution*, a.a.O., S. 265-266; die gelungenste Darstellung dürfte auch aus ästhetischer Sicht der Roman Constantin Țoius "*Galeria eu viță sălbatică*", *București, Editura Eminescu 1976*, sein.

widerspruchsvoll verkündet und gedeutet wurden. Wenn der Sozialismus bis 1953 mit 'Väterchen' I.V.Stalin verbunden wurde, wurde dies nach 1956 auf die Sowjetunion allgemeiner bezogen und ab 1962 fast völlig aufgegeben. Die Rolle der Sowjetunion und der Roten Armee füllt die Fassungen von 1954 und 1959. Die meisten dieser Hinweise verschwinden 1973 ganz einfach oder werden in Nebensätzen quasi 'zweitrangig' angeführt. Anstelle der Roten Armee, der Sowjets, (AT 1954, S. 51; AT 1959, S. 183) stehen nun die "Russen" (SP, S. 140). Da die Texte sich in den wichtigsten Teilen decken, sind die Stellen in den Fassungen leicht erkennbar, sie bezeichnen zugleich ein schwerwiegendes Mißverständnis über die Freiheit der Kunst in Umgang und Darstellung des Realen. Andere Passagen der ersten beiden Fassungen, wie folgende,

"Magda: ...*Pricepe: s-ar putea ca sovieticii să dea lungeze ofensiva din clipă în clipă. Hitleriştii sînt turbaţi. Nu se dau îndărît de la nimic...*"

"Magda: ...Verstehe, es könnte sein, daß die Sowjets jeden Augenblick angreifen. Die Hitleristen sind tollwütig. Sie schrecken vor nichts zurück..."(32)
(AT 1959, S. 157)

"Tudose: *Ce aşteptăm? Să vindă libertatea pe tavă? Mă uit uneori spre front, văd cerul roşu, şi-mi spun: dincolo sînt sovieticii. Şi mă gîndesc: sovieticii ţi spun la rîndul lor: şi dincolo sînt comuniştii...*"

"Tudose: Worauf warten wir noch? Soll die Freiheit auf dem Tablett kommen? Ich schaue manchmal in Richtung der Front, ich sehe den roten Himmel und sage mir: Drüben sind die Sowjets. Und ich denke: Die Sowjets sagen sich auch ihrerseits: Auch drüben sind Kommunisten."
(AT 1959, S. 119)

verschwinden in der Neufassung 1973, wo die Gesamtkonstruktion dies nicht zuläßt. Die "Sowjets" werden durch die "Kommunisten", die "roten Truppen" durch "bewaffnete Formationen"(AT 1954, S. 27, AT 1959, S. 144 gegenüber SP, S. 81-82) ersetzt.

Der sich abzeichnende ideologische Unterschied wirkt strukturell nicht auf die Konstruktion der Heldin oder des Verräters, der in der neuen Fassung zwar nicht mehr seine Partei und sein Kind, dafür aber sein gesamtes Volk und Vaterland verraten hat. Olga ist nicht mehr ein Vorposten der Roten Armee - ihr und dem ZK der KP untersteht sogar die gesamte rumänische Armee. 1973 wird ein neues Bild (SP, Bild 9, S. 114-118) im Stück eingeführt: Offiziere warten auf Olgas Zeichen zum militärischen Frontwechsel. Wenn der rumänische Geheimdienst in den Fassungen von 1954 und 1959 einen sowjetischen Frontdurchbruch erfährt und seine Angst kundtut (AT 1954, S. 51, AT 1959, S. 183), wird 1973 die Lage genauestens beobachtet und dabei werden neue Töne und Nuancen eingefügt, die sich vom vorherigen Prinzip nur pragmatisch-politisch unterscheiden: nicht allein die Russen, auch die rumänische Armee schießt auf die deutschen Truppen. Bewaffnete Arbeitermilizen besetzen dabei die Stadt (SP, S. 141-147).

Trotz der erläuterten Unterschiede (33), die in den beiden folgenden Finales

32) Vgl. AT 1954, S 37 in anderer Form.

33) Es muß auch auf die unterschiedliche Beurteilung der Fassungen durch die offizielle Kritik hingewiesen werden. Während bei der ersten Kritik laut wurde, ist der Bewertung der "Pathetische Symphonie" nur Lobendes zugedacht worden, was eine fast totale Vereinheitlichung der kritischen Meinung dokumentiert und den Fortschritt vom 'sozialistischen Realismus' zum 'sozialistischen Humanismus' aufzeigt: *Valentin Silvestru, Teatrul national, seara primă şi solemnă, in: România literară VI/52 vom 27.12.1973, S.20; Cristina Constantinescu, Simfonia patetică, in: Luceafărul XVII/1 (610) vom 5.1.1974, S. 8; Margareta Bărbuţă, O seară memorabilă, "Apus de soare" şi "Simfonia patetică" pe noua scenă a Teatrului Naţional, in: Contemporanul 52 vom 21.12. 1973, S.*

am pragnantesten erscheinen, wird der Gestalt Olgas dieselbe Funktion zugemessen. Dies dokumentiert die noch zu interpretierende Funktion der Heldin im Zusammenhang mit dem militärischen unterschiedlichen Beitrag zum Sieg:

"Magda: Moarte fascitilor! (Von Stumm si ndreapt revolverul spre Magda. In aceeai clip ns geamurile ferestrei au zburat n ndri i a intrat un grup de tovari din formaiunile de lupt patriotice. Pe ui au ptruns grupuri masive de soldai sovietici. In clipa n care von Stumm încearcă să apese pe trăgaci, Lungu, care se afla într-un grup de muncitori narmai, trage în von Stumm).

Lungu (Magdei): Ca să vezi cu ce trebuie să trag. Un revolver de domnioar. (Zvrle arma i ia revolverul lui von Stumm).

Un ofier sovietic (Apropindu-se de Magda care-l sprijină pe Opran): Nicevo, nicevo. Trece. (Privindu-i ctuele): Tovardi?

Magda: Tovardi. (Fanache, Ageamolu i Titu Priboieti s-au ridicat de jos).

Fanache: Tovardi.

Titu: Tovardi, tovari.

Ageamolu: Tovardi.

Un soldat sovietic: Da toi sntei tovari, de ce unii au ctue i alții nu? (Le scoate ctuele. Pe fereastra larg deschisă pătrunde zgomotul carelor blindate, în uralele entuziaste ale mulimii. Se văd, profilate în bătaia vntului, flammurile roii).

Magda (lui Opran): Trec vingtorii...Vino frate, să-i vedem bine... Trec Katiuele.. trec eliberatorii... Să le facem din inimile noastre un Arc de Triumf... (Uralele cresc, sprgnd lumina alburie a dimineii care nvluie oraul. Sună din ce în ce mai puternic cntecul birutoarei "Katiua". O clipă de linite. Pe biroul lui Ciolac a sunat prelung i pustiu telefonul.)

Un soldat sovietic (S-a apropiat cu precauie, a cercetat firul telefonului, ca s vad daß nu e n legtur cu vreo min. A ridicat receptorul): Niet. Aici Armata Roie. (i n timp ce ce o lumin de aer scald chipurile oamenilor, n acordurile de slav ale otilor birutoare ce merg mai departe spre sud, ncet, ncet, cade cortina.)"

Magda: Tod den Faschisten! (Von Stumm zielt mit der Pistole auf Magda. Im gleichen Augenblick werden die Fensterscheiben zerschlagen und es trifft eine Gruppe Genossen der patriotischen Kampfformationen ein. Durch die Tür ist eine große Anzahl sowjetischer Soldaten eingedrungen; in dem Augenblick, in dem von Stumm zu schießen versucht, wird er von Lungu, der sich in der Gruppe bewaffneter Arbeiter befindet, erschossen.)

Lungu (zu Maria): Schau mal, womit ich schießen muß...Ein Damenrevolver. (Wirft seine Waffe fort und nimmt von Stumms Revolver.)

Ein sowjetischer Offizier (nähert sich Magda, die Opran stützt): Nitschewo, nitschewo. Es vergeht. (Sieht die Handschellen): Genossen?

Magda: Genossen. (Fanache, Ageamolu und Titu Priboieti sind aufgestanden)

Fanache: Genossen.

Titu: Genossen, Genossen.

Ageamolu: Genossen.

4; Natalia Stancu, "Simfonia patetic" de Aurel Baranga la Teatrul Naional. Cronica dramatic, in: Snteia XLIII/9734 vom 27.12. 1973, S.4; Radu Popescu, "Simfonia patetic" de Aurel Baranga, Cronica teatral, in: Romnia liber XXXI/9074 vom 26.12.1973, S.2; Traian elmaru, Premier la Teatrul Naional: "Simfonia patetic" de Aurel Baranga, in: Informaia Bucuretiului XXI/6318 vom 25.12. 1973, S.2; und Florin Tornea, Valene estetice la noi dimensiuni scenice, in: Teatrul XIX/1, Januar 1974, S. 3-11.

Ein sowjetischer Soldat: Wenn ihr alle Genossen seid, warum haben manche Handschellen und andere nicht? (Nimmt die Handschellen ab. Durch das offene Fenster hört man den Lärm der Panzerwagen und die enthusiastischen Hurra-rufe der Menge. Man sieht die ersten roten Fahnen im Wind wehen.)

Magda (zu Opreșan): Die Sieger fahren vorbei... Komm, Bruder, wir sollen sie besser sehen... Die Katuschen fahren vorbei... die Befreier... Wir wollen ihnen aus unseren Herzen einen Triumphbogen machen... (Die Hurrarufe wachsen an und sprengen das weißliche Morgenlicht, welches die Stadt einhüllt. Man hört immer lauter das Siegeslied 'Katuscha'. Einen Augenblick ist Ruhe. In Ciolacs Büro läutet lang und wie verlassen das Telefon.)

Ein sowjetischer Soldat (Er hat sich vorsichtig genähert und nachgesehen, ob die Telefonschnur nicht mit einer Granate verbunden ist. Hebt den Hörer auf): Njet. Hier ist die Rote Armee! (Während ein goldenes Licht die Gesichter der Menschen erhellt, in den glorreichen Akkorden der siegreichen Kampfverbände, die weiter gen Süden ziehen, fällt langsam, langsam der Vorhang.) (AT 1954, S. 53)

Die Fassung von 1959 behält den Stil der stalinistischen Monumentalität und bringt unwesentliche Änderungen: Das Pathos wird zwar verstärkt, da nun Magda trotz von Stumms Drohung mit der Pistole tapfer die Internationale singt:

"Sculăți, voi oropsiți ai vieții...! (Și Cîntecul izbucnește în inimile celor amenințați de moarte, în timp ce Ciolac fuge)"

"Wacht auf, Verdammte dieser Erde...! (Und das Lied entflammt aus den Herzen der vom Tode bedrohten, während Ciolac flieht)" (AT 1959, S. 187)

Die Rettung durch Lungu wird weggelassen, dafür werden die Fenster der Geheimpolizei auch von regulären rumänischen Soldaten gestürmt.

Die bedeutendsten Veränderungen besitzt entsprechend dem bisher Gezeigten die neueste Fassung von 1973 und dokumentiert als dramatischer Text Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den fünfziger Jahren und der Ceaușescu-Ära. Die Kommunistin Olga singt auch hier die Internationale; nur werden die Fesseln ohne Erkenntnis eines Unterschiedes zwischen den Gefangenen abgenommen. Der Geheimdienstoberst Mîrzacu ist nun der neue Gefangene, und der Bauer Dominte leitet folgendes Finale ein:

"Dominte (lui Mîrzacu, acum bine pîșit de doi tovarăși din formațiunile înarmate): Văzuși, țizule, că am avut dreptate? Cine a călcat pe pămîntul ăsta, aici și-a lăsat oasele! (Arătînd spre cadavrul lui Jung): Luați-l de aici!"

(Pe biroul lui Mîrzacu a sunat insistent, prelung și pustiu, telefonul.)

Vlad (ridicînd receptorul): Nu... Ce "Siguranță"?... Care "Siguranță"? Aici? Cine e aici? Aici e... poporul român! (Și a închis).

Olga (fiindcă orizontul e scîldat în lumina zorilor): A răsărit soarele... Pe pămîntul și în inimile noastre. Priviți minunea... N-o poate umbri nici-meni și nimic. Țineți minte clipa asta... Țineți minte tot ce ați trăit, și spuneți și altora. Lumină a vieții... Răsărit de soare... Tu aduci în sufletele noastre, însetate de fericire, căldură, încredere, bucuria și cel mai de preț lucru pe lumea asta: Speranța!

(Întreaga omenire scîldată în lumina flăcărilor biruitoare se întoarce, recunoscătoare, spre Soare, în timp ce încet, încet, cade cortina.)"

"Dominte (zu Mîrzacu, der jetzt von zwei bewaffneten Genossen gut bewacht wird): Hast du gesehen, Vetterchen, daß ich Recht hatte? Wer diesen Boden betrat, ließ seine Knochen hier. (Zeigt auf Jungs Leiche): Nehmt ihn von hier weg!

(Auf dem Arbeitstisch von Mîrzacu hat das Telefon lang und verlassen ge-

läutet.)

Vlad (hebt den Hörer ab): Nein... Welche 'Siguranța'? Was für eine 'Siguranța'? Hier? Wer hier ist? Hier ist... das rumänische Volk! (Legt den Hörer auf.)

Olga (weil der Horizont in Morgenlicht getaucht ist): Die Sonne ist aufgegangen... Auf unserer Erde und in unseren Herzen. Seht euch das Wunder an... Nichts und niemand kann es überschatten. Vergeßt nicht diesen Augenblick... Vergeßt ihn nicht und erzählt es auch anderen... Licht des Lebens... Sonnenaufgang (34). Du bringst in unsere Seelen, die nach Glück dürsten, die Wärme, das Vertrauen, die Freude und das Wichtigste dieser Welt: die Hoffnung!

(Die ganze Menschheit ist vom Licht der siegenden Flaggen getränkt und wendet sich, dankend, der Sonne zu; währenddessen fällt langsam, langsam der Vorhang.)" (SP, S. 146-147)

Zwischen den letzten gesprochenen Worten, "die Rote Armee" (Fassung von 1954) und "die Hoffnung" (Fassung von 1973), ist ein für den Wahrheitsgehalt des Stückes wichtiger Verfeinerungsprozeß des Ideologems erkennbar. Das Beständige ist wichtig: es tritt trotz der unterschiedlichen Realisationen der Heldin auf und ist nicht allein der Dramenkonstruktion immanent notwendig, obwohl gerade ewiger Friede und konkrete Utopie durch aufsteigende Sonne und kämpferische Rolle der Kommunistin auch nicht-linear dramatisch hätte umgesetzt werden können. Viel wichtiger ist es, daß das romantisierte Schicksal kraft des polyvalenten und rapiden Ablaufs und durch die Steigerung des Triumphalen zum Pathos, gerade in der letzten Fassung, stellvertretend für die totalitär herrschende kommunistische Partei wird. Der grandiose Anschein eines Ineinanderverschmelzens von Individualität und revolutionärer Geschichte, die die drei Finales über die pragmatisch opponierenden Abweichungen hinweg zeigen, zeichnet in der kritischen Perspektive auf diese von der KP selbst diktierte dramatische Gestaltung die Unzeitgemäßheit gerade dieser Partei als konkreter politischer Existenz. Der legitimierende Impetus erreicht sein Gegenteil. Der Wirklichkeitsbezug und die quantitative Verbreitung ähnlicher Texte unterstreichen die Notwendigkeit ihrer kritischen Infragestellung. Schon zwischen der programmatisch-theoretischen Dialektik zwischen dem Kommunismus als Utopie und dem Individuum einerseits und der praktischen Realisation im Stück in der Gestalt Olgas als Trägerin der kommunistischen Idee und Organisation als Partei andererseits sind alle Verbindungspunkte aus den erläuterten Fassungen höchst relevant - es kann daher, als nächster Schritt, ein Einblick in das Verhältnis der beschriebenen immanenten Textstruktur zur allgemeinen Lage des marxistischen Revolutionsdramas im real existierenden Staatssozialismus versucht werden. Denn nicht allein die ideologischen Legitimationsstrategien 10, 15 und 30 Jahre nach dem beschriebenen historischen Zeitpunkt entwerten den Text im ästhetischen Sinne - die Widersprüche, die die jeweilige Fassung und ihre Vergleiche aufzeigen, können inhaltliche und formale Unzugänglichkeiten erst in der kontextuellen, bewußtseinsgeschichtlichen Ebene realisieren.

Die Frage, ob eine zur Macht gekommene kommunistische Partei auch den Autonomieraum der Kunst bestimmen muß, ist schon kurz nach der Oktoberrevolution

34) Da das Stück zur Eröffnung des neuen Bukarester Nationaltheaters zusammen mit dem Geschichtsdrama "Apus de soare" von Barbu Ștefănescu Delavrancea - (vgl. Margareta Bărbuță, *O seară memorabilă. "Apus de soare" și "Simfonia patetică" pe noua scenă a Teatrului Național, a.a.O* und Anm. 33, S.18-19) feierlich aufgeführt wurde, kann hier die konkrete Ebene des Pathetischen in Opposition aber auch der ideologisierten Weiterentwicklung der Ansätze der klassischen rumänischen Dramatik verdeutlicht werden.

von Leo Trotzki 1924 gestellt worden (35). "Revolution und Mystik vertragen sich nicht"(36) hatte der ehemalige Kommissar der Roten Armee postuliert. Erste Modelle eines sich noch autonom konstituierenden Revolutionsdramas entstanden in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution und müssen aufgrund der gesellschaftlichen und kulturpolitischen Entwicklungen nach dem Zweiten Weltkrieg für das sozialistische Revolutionsdrama im osteuropäischen Raum als unbedingtes Referenzsystem angesehen werden. Tretjakov, Meyerhold und Eisenstein versuchten in der neu geschaffenen historischen Realität nach 1918 ein gegen die Parteidoktrin gerichtetes und engagiertes Drama zu gestalten (37). Der erste sowjetische Schriftstellerkongreß (38) und die praktischen Durchsetzungen des Erarbeiteten durch institutionellen Druck während der Sdanov-Ära prägten aber ein Modell des marxistischen Revolutionsdramas, welches zu den Ausprägungen in noch nicht sozialistisch gelenkten Literaturen gänzlich verschieden ist. Wichtig sind hierfür einerseits der bedeutende Einfluß von Stanislavsky als Theatertheoretiker (39) oder Lunarcăskij, dessen Primärtexte jedoch schwer zugänglich sind. Dies war die 'Poetik des Revolutionsdramas', die in Rumänien nach 1945 importiert wurde. Unterstreichen muß man folgendes: Mit Ausnahme eines Frühwerkes von Camil Petrescu ("*Jocul ieşelor*" - "Der Tanz der Feen") und einiger Versuche von Bogdan Amaru, Gheorghe Ciprian oder Felix Aderca gab es in dieser Literatur kaum sozialistisch engagierten Ansatz in der Dramatik, der bemerkenswerte Texte hätte ergeben können. Die literarischen Größen der Zwischenkriegszeit hatten sich eher um rechtsgerichtete oder bürgerlich-liberale Zeitschriften gruppiert. Das dogmatische Revolutionsdrama aus der Sowjetunion(s.o.) stieß diesbezüglich auf einen programmatischen Hohlraum, der ihm kaum etwas entgegenstellen konnte und alsbald automatisch (und mechanisch) besonders das Falsche übernahm, weil keine eigene Entwicklung des marxistischen Dramenmodells vorhanden war. Im Unterschied zu der Entwicklung in Polen, in der Tschechoslowakei oder in der DDR ist auch die Kunstfeindlichkeit der dadurch entstandenen Produktion teilweise erklärbar. Eine Rezeption der neuesten ausländischen Untersuchungen zum Revolutionstheater (40) fand bis heute nicht statt. Die Brechtrezeption, die verspätet und mehr bühnentechnisch stattfand, wie noch zu erläutern sein wird (I-4, S.126), konnte in dieser Situation auch nicht helfen, sie war genauso fremd wie das sowjetisch-dogmatische Modell zuvor.

-
- 35) Vgl. Leo Trotzki, *Literatur und Revolution*, Berlin 1968, S. 184: "Die methoden der partei sind nicht die methoden der kunst. Die partei lenkt das proletariat, nicht den historischen prozess... Auf dem gebiet der kunst ist die partei nicht gerufen, zu kommandieren. Sie kann und soll schützen, fördern und lediglich indirekt lenken".
- 36) Leo Trotzki, a.a.O., S. 198.
- 37) Vgl. Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, Paris, Gallimard 1963; Sergej Tretjakov, *Die Arbeit des Schriftstellers*, Aufsätze, Reportagen, Porträts, hrsg. von Heiner Boehnke, Reinbek bei Hamburg 1972, (= dnb 3).
- 38) Vgl. *Sozialistische Realismuskonzeption. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, hrsg. von Hans Jürgen Schmitt und Godehard Schramm, Frankfurt am Main 1974, (= edition suhrkamp 701).
- 39) L.Stanislavsky, *Viaţa mea în artă*, (Bucureşti), Editura Cartea Rusă 1961.
- 40) Vgl. Jürgen Rühle, *Das gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum sozialistischen Realismus*, Köln, Kiepenheuer und Witsch 1957; Werner Mittenzwei, *Gestaltung und Gestalten im Drama. Zur Technik des Figurenbaues in der sozialistischen und spätbürgerlichen Dramatik*, Berlin, Aufbauverlag 1969; Wolfgang Schivelbusch, *Sozialistisches Drama nach Brecht*, (Darmstadt und Neuwied), Luchterhand (1974); oder Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1973, (= dnb 33). Vgl. Anm.3, S.126).

Die so komplexe ideologiekritische Problemstellung bildet für die kritische Interpretation der vorgestellten Texte Barangas einen Rahmen, der den Bezug des dramatisch Gestalteten zur absoluten Utopie und seiner möglichen Wahrheitsgehalte erhellt. Die Monopolisierung der Utopie und ihre propagandistisch akklamative Ideologisierung haben m.E. nicht einmal das Niveau der historischen Versuche des russischen Agitproptheaters erreicht. Aufgrund dieser dramentechnischen Inadäquatheit kann die dargestellte Utopie im gegenwärtigen rumänischen Revolutionsdrama nur hohl und verlogen wirken.

Diese Zusammenfassung ist für den weiteren Kommentar einiger Vergleichstellen notwendig. Da sich die 'Wahrheit' der drei Fassungen (AT 1954, AT 1959 und SP) im gewissen Sinne politisch diametral entgegensteht (stalinistischer Internationalismus, AT 1954, AT 1959 - nationalistischer Sozialismus, SP), obwohl formal die konstruktive Übereinstimmung im Drama beibehalten wird, stellt sich die Frage nach dem jeweiligen Gehalt - natürlich im allgemeinen literarischen und sozialpolitischen Kontext - und nach der allgemeinen Fähigkeit solcher Dramentypen, ästhetische Objektivität im künstlerischen Schaffensprozeß gegenüber der Wirklichkeit zu realisieren.

e) Das unterschiedliche Selbstverständnis der RKP in den verschiedenen Fassungen - - Revolution und Geschichte im sozialistischen Revolutionsdrama in Rumänien

Die zuvor angeführten Streichungen betreffend der Rolle der Roten Armee hinterlassen in der neuesten Fassung keinen Leerraum. Sie wurden unternommen, um der Kommunistischen Partei eine neue Darstellungsweise zu ermöglichen. Nur muß die unter Nicolae Ceauşescu nur theoretisierte 'Unabhängigkeit' im Text wiederum einer Kritik anhand der Fassungen untergeordnet werden. Neben einem Niederschlag des außenpolitischen und ideologischen Nationalismus des rumänischen Staatssozialismus im Text (41) kann dessen als alleinig postulierte Alternative bis hin zur Genesis der neuen Gesellschaftsstruktur in Rumänien untersucht werden. Marxistisch-leninistische internationale Solidarität wurde 1973 in dem besprochenen Text geschickt umfunktioniert: Sie wurde zur Solidarität der gesamten Nation in einer gerechten Volksbefreiung. Die Führungsrolle der Kommunistischen Partei wird dabei weiterhin dogmatisch beibehalten. Die militärische Präsenz und die politisch bedeutende Rolle der Sowjetunion als Hinweis auf den sozialistischen Anfang werden aus der Sicht des gegenwärtigen Nationalismus verfälscht. Die in der neuen Fassung (SP) breit unterstrichenen Aktivitäten der rumänischen KP sollen diesbezüglich einen unmittelbaren Praxisbezug im Drama verstärken.

Die illegale kommunistische Basisarbeit bekommt dadurch einen neuen Rahmen. In der Fassung von 1954 wurde sogar eine genaue Zahl - 400 - der Genossen angegeben, die aus dem Gefangenentransport befreit werden sollten (AT 1954, S. 36) - es wird ausdrücklich betont, daß es sich um Kommunisten handelt -, eine Ziffer, die für die damaligen Wahrheitsverfälschungen stellvertretend steht, wenn man die Erkenntnisse der Geschichtsforschung (vgl. S. 8, zwischen 1000 und 2000 betrug

41) Vgl. Was ist Nationalismus? in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 19 (1970), 3, S. 35-38; Leszek Kolakowski, Marxistische Philosophie und nationale Wirklichkeit, in: Der revolutionäre Geist, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972, (=Urban Taschenbücher 80-833), S. 37-65; Hans Hartl, Nationalismusprobleme im heutigen Südosteuropa, München, R. Oldenbourg Verlag 1973, (=Untersuchungen zur Gegenwartskund Südosteuropa 7); ders., Der 'einige' und 'unabhängige' Balkan. Zur Geschichte einer politischen Vision, München, R. Oldenbourg Verlag 1977, (=Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas 11).

1944 die Mitgliederzahl der gesamten Partei) dem gegenüberstellt. Die zweite Fassung AT 1959 redet vorsichtiger, ohne Genaueres anzugeben, nur von "Genossen", obwohl die Zahl groß sein muß, da es sich um einen ganzen Zugtransport handelt (AT 1959, S. 155). Der neueste Text SP versucht, Glaubwürdigkeit zu schaffen, indem er ein breites politisches Spektrum andeutet, wenn er nur noch von "Männern" spricht (SP, S. 95). Maßgebend ist folgende Aussage des Geheimdienstobersten im Gespräch mit dem Verräter,

"Există pe aici o serie de oameni politici care încearcă marea cu degetul. Nu-mi cere amănunte, că nu le am nici eu. Este sigur că vor căuta să intre în combinație și cu alte forțe... În primul rând, comuniștii. Sînt foarte curios să văd ce vor face comuniștii și pe cine vor delega pentru tratative."

"Es gibt hier eine Reihe 'Politiker', die den Ozean mit dem Finger testen. Verlange von mir keine Einzelheiten, denn ich selber habe sie auch nicht. Es ist sicher, daß sie versuchen werden, mit anderen Kräften in Verbindung zu treten. Als erstes, mit Kommunisten... Ich bin sehr neugierig, was die Kommunisten tun werden, und wen sie zu den Verhandlungen delegieren werden."
(AT 1954, S. 27 und AT 1959, S. 143)

welche folgendermaßen für das Symphonische und Pathetische der Ceaușescu-Ära umgearbeitet wird:

"Există pe aici o serie de oameni politici care n-au colaborat cu Mareșalul, sau, în sfîrșit, dacă au colaborat, au făcut-o siliți. Impotriva convingerilor lor..."

Mircea: Și oare, acum, la spartul tîrgului, și-au adus aminte că sînt democrați.

Mîrzacu: Dragul meu, cine e democrat, decidă eu! Sînt oameni de mare influență, și cu relații întinse. Un centru foarte activ și de perspectivă. Nu-mi cere amănunte, nu le am nici eu. E însă sigur că vor căuta să intre în legătură și cu alte forțe...

Mircea: În țara asta nu există decît o singură forță: comuniștii!

Mîrzacu: O neagă cineva? Ați realizat frontul unic, știu, cunosc, e perfect. Tocmai de aceea, sînt foarte curios să văd pe cine delegă Comitetul vostru Central pentru tratative și în ce condițiuni..."

"Es gibt hier eine ganze Reihe 'Politiker', die mit dem Marschall(Antonescu) nicht kollaboriert haben, oder wenn ja, dies unter Druck taten, gegen ihre Überzeugung..."

Mircea: Und jetzt, kurz vor dem Ende, sich erinnert haben, daß sie Demokraten sind.

Mîrzacu: Mein Lieber, ich entscheide, wer ein Demokrat ist und wer nicht. Es sind hochgestellte Personen mit weitreichenden Verbindungen. Ein sehr aktiver, aussichtsreicher Mittelpunkt. Verlange von mir keine Einzelheiten, denn ich selbst habe sie auch nicht. Es ist aber sicher, daß sie versuchen werden, mit anderen Kräften in Verbindung zu treten...

Mircea: In diesem Land gibt es nur eine einzige Kraft: die Kommunisten!

Mîrzacu: Bestreitet das jemand? Ihr habt die Einheitsfront geschaffen, es ist wahr, ich weiß es. Eben deswegen bin ich neugierig, wen euer Zentralkomitee delegiert und unter welchen Bedingungen..."(SP, S. 80)

Kunst ist zur Technik des ideologischen Wortgebrauchs und der nur oberflächlichen Nuancierung entwertet worden. Anstelle radikaler Aufklärung und Erkenntnis vom Werden des Bestehenden wird sie zum Sprachrohr selbstproduzierter und verherrlichender Betonung der alleinherrschenden Ideologie. Es ist mehr von politologischem Interesse, daß das übliche marxistische Faschismusbild und -dogma modifiziert wurde: Die Militärdiktatur vertrat demnach doch nicht das gesamte

bürgerliche Lager in seiner imperialistischen Herrschaftskrise. Daß zugleich eine Einheitsfront noch vor dem Einmarsch der sowjetischen Truppen von der kommunistischen Partei organisiert wurde, wird im selben Atemzug behauptet. Als ob trotzdem Zweifel herrschen könnten, werden die Aktivitäten im Untergrund nach einem quantitativen Summations- und Hyperbolisierungsschema dem pathetischen Grundtenor weiterhin angepaßt. Einen weiteren Anhaltspunkt zum kritischen Abwägen erpreßter Wahrheitsformeln bildet in den drei Fassungen die theatralische Darstellung der Arbeits- und Kampfsitzungen des kommunistischen Ortskomitees. In dem 1959 dazugeschaffenen 2. Bild wird beteuert, daß kein einziger Jugendlicher "freiwillig" zum Arbeitsdienst in das Deutsche Reich gezogen sei, dank der Aufklärungsarbeit der kommunistischen Partei (AT 1959, S. 119). Wörtlich wird 1973 beteuert, das dieses sogar im Gegenwind der staatlich gelenkten Lügenkampagnen und Erpressungen durch eine intensive Aufklärungsarbeit geschah (SP, S. 49). Gänzlich wurde in den beiden letzten Fassungen von 1959 und 1973 auf die Gestalt des Kommunisten Lungu Penciu verzichtet, der in der ersten Fassung von 1954 von der Partei in die Geheimpolizei geschleust worden war - er beschafft bei größtem Risiko wichtige Informationen für die Kommunisten (AT 1954, S. 34). Zugleich funktioniert Lungu Penciu als Gegenpol zum bürgerlichen Abenteurer und Verräter ("*Toată viața e o aventură*" - "Das ganze Leben ist ein Abenteuer", AT 1954, S. 37) und setzt Prinzipien zur Problematik des Verrates: Ein progressiver, kommunistisch legitimer Machiavellismus brandmarkt desto schärfer Mircea und motiviert zugleich in der Fassung von 1954 den Sieg.

Gänzlich neu ist dagegen, daß in der Fassung von 1973 nicht allein Soldaten (nach dem Leninschen Modell der Arbeiter- und Soldatenräte) den Krieg gegen die Sowjetunion, welche von Rumänien 1940 Bessarabien und die Bukowina anektiert hatte, satt haben, sondern auch die Offiziere der Armee eines nicht einmal drei Jahrzehnte alten bürgerlichen Nationalstaates haben Verbindungsmänner zur kommunistischen Partei. Ebenso die Schüler, die Studenten, die Lehrlinge. Die charakterliche und handlungsmäßige Größe Olgas gliedert sich konsequent der Ideologie der kommunistischen Partei ein: In der dramatischen Realisation wie auch in der Ideologie der Heldin werden schematisch scheinbare Unebenheiten prinzipiell eingebaut, um eine 'Versöhnung' leisten zu können und eine konstruktive und qualitative Bewältigung vorzutäuschen. Wie formal und gekünstelt diese dramentechnischen Prinzipien sind, dokumentieren die Texte ständig. Der Stil der Ortsgruppensitzung (SP, Bild 2), welche in der Fassung von 1959 neu hinzugefügt wurde, erinnert in seiner Gesamtheit an jene Schauprozesse, Säuberungen und anscheinende Rehabilitierungen, die die kurze Geschichte dieses Parteitypus aufweist. Über das Dokumentarische hinweg ist der Wahrheitsanspruch in diesem Falle wichtig für den Mißbrauch des dramatischen Wortes und der dramatischen Technik, da autobiographisch die Entstehungszeit dieser Szene im Sommer 1955 - also kurz vor der Ungarnkrise - angegeben wird (42). Dies begründet die überdurchschnittliche Länge des folgenden gewählten Zitates, das einen direkten Einblick in derartige dramatische Beschaffenheit ermöglicht:

Magda: Și atunci de ce am fost frânați? Fiindcă în anii aceștia i-a reușit dușmanului o manevră din cele mai ticăloase: să introducă o mână de bandiți în conducerea partidului.

Gligorea: În conducerea partidului?

Tudose: Voi auziți, tovarăși?

Magda: Da tovarăși. Până în conducere.

Tudose: Păi acu' se explică, tovarăși...

Magda: Acum se explică multe... Căderile, procesele grele, condamnările...

42) Vgl. Aurel Baranga, *Cum am scris simfonia patetică, a.a.O., S. 6-17.*

Dar cu toată teroarea, lupta comuniștilor din afară și a tovarășilor noștri din închisori și lagăre n-a putut fi stăvilită. La Reșița, pe Valea Jiului, la I.A.R. Brașov, la Lemaitre, au avut loc acțiuni de sabotaj și diversivne. În lupta asta mulți oameni de-ai noștri și-au dat viața. Va veni momentul când vom vorbi...

Virgil (demagogic): ...și când poeții vor scrie despre eroii noștri...

Magda: Tovarăși, astăzi, sînt îned în măsură să vă aduc la cunoștință un fapt care o să vă umple inimile de bucurie și de mîndrie. În ziua de 4 aprilie tovarășii noștri cei mai buni, care de ani și ani de zile se află în închisori și în lagăre, au reușit să-i demaște pe bandiți și să-i înlăture. (O imensă bucurie s-a înscris pe fețele oamenilor.)

Oprigan (exploziv): Să trăiască Partidul și conducătorii lui! (În aceeași clipă au început să se audă de afară detunături.)

Oprigan: Nu-i nimic, să tragă. Astăzi e zi mare. Avem o nouă conducere. Puternică. Comitetul Central pune în fața noastră sarcini mari."

"Magda: Und warum wurden wir dann gebremst? Weil in dieser Zeit dem Feind eines der gemeinsten Manöver gelungen ist. Er konnte eine Handvoll Banditen in die Parteiführung einschleusen.

Gligorea: In die Parteiführung?

Tudose: Hört ihr, Genossen?

Magda: Ja Genossen. Bis in die Führung.

Tudose: Na, wenn es so ist, dann wird es verständlicher, Genossen...

Magda: Jetzt wird vieles verständlicher... Die Verhaftungen, die großen Prozesse, die Verurteilungen... Dem ganzen Terror zum Trotz konnte aber der Kampf der Genossen in der Freiheit oder in den Gefängnissen oder Lagern nicht gebremst werden. In Reschitza, im Schieltal, bei I.A.R. Brașov, bei Lemaitre haben Sabotageakte und Ablenkungsmanöver stattgefunden. In diesem Kampf haben viele unserer Genossen ihr Leben verloren. Es wird der Augenblick kommen, in dem wir sprechen werden...

Virgil (demagogisch): ...Und in dem die Dichter unsere Helden besingen werden...

Magda: Genossen! Ich bin heute in der Lage, euch eine Tatsache bekannt zu geben, die eure Herzen mit Freude erfüllen wird. Am 4. April haben unsere besten Genossen, die sich schon seit vielen Jahren in Gefängnissen oder Lagern befinden, diese Bande entlarvt und entmachtet. (Eine unermeßliche Freude ist auf den Gesichtern der Männer erkennbar.)

Oprigan (exploziv): Es lebe die Partei und ihre Führung! (Im selben Augenblick hört man von draußen Explosionen.)

Oprigan: Es macht nichts, sie sollen schießen. Heute ist ein bedeutender Tag. Wir haben eine neue Führung, eine starke. Das Zentralkomitee stellt uns vor große Verpflichtungen." (AT 1959, S. 120-121)

Das Drama soll zum Ventil für die verdrängte Parteigeschichte umfunktioniert werden. Anstatt auf die Ausschaltung der 'Moskauer Gruppe' um die jüdische Spitzenfunktionärin Ana Pauker, auf die Verhaftung 1949 und Hinrichtung 1954 des National-Altkommunisten Lucrețiu Pătrășcanu oder etwa die Entfernung von Miron Constantinescu und Iosif Chișinevschi nach Stalins Tod hinzuweisen (vgl. die Fakten, II-2), und die These der Einheit und Disziplin in der Partei selbstkritisch, wenn auch nicht mit wirklich ästhetischen Mitteln und Motivationen zu untersuchen, wird kurzerhand und genau, um zweifelnde Spekulationen auszuschließen, auf einen Konflikt am 4. April 1944 hingewiesen, der folglich noch vor der russischen Okkupation des Landes stattfand. An diesem Datum ist, nach der "Geschichte Rumäniens in Daten" (43) der Parteifunktionär Ștefan Foriș

43) *Istoria României în date*, București, Editura enciclopedică română 1972, S. 378.

"ausgewechselt worden". Dieses als historisch präzise angegebene Datum des 4. April, an dem die "besten Genossen... diese Bande entlarvt und entmachtet" haben, wird zum exemplarischen Beispiel für die bereits erwähnten formalen Prinzipien, welche die zweite Fassung AT 1959 diesbezüglich charakterisieren.

Wahrscheinlich aus der Erkenntnis heraus, daß die optimistischen Beteuerungen inzwischen von der realen Geschichte und besonders durch den Mut zur Wahrheit des 'Prager Frühlings' 1968 relativiert wurden, fehlt in der dritten Fassung SP alles, was oben aus der zweiten Fassung AT 1959 zitiert wurde, außer dem ersten Satz. Dafür wird folgender Ersatz geschaffen, der zwar sachlicher ist, aber die Kontinuität und Immanenz dieser Problematik für die gesamte Zeit nach 1945 dokumentiert:

"Olga: Şi atunci, de ce am fost frânaţi? Fiindcă în anii ăştia n-a existat, întotdeauna, unitate în conducerea partidului. (Fiindcă a observat stupoarea tuturor): Da, da... În conducerea partidului. Astăzi o ştim şi putem vorbi deschis. Acum însă situaţia a fost rezolvată. Avem înaintea noastră sarcini imense.

Şerbănoiu (cu un entuziasm nesupravegheat): Avem treabă..."

"Olga: Und warum wurden wir dann gebremst? Weil in diesen Jahren nicht immer Einheit in der Parteiführung geherrscht hat. (Da sie die Bestürzung aller gemerkt hat): Ja, ja... In der Parteiführung. Heute wissen wir das und können darüber offen reden. Die Situation ist nun gelöst worden. Vor uns liegen immense Aufgaben.

Şerbănoiu (mit entfesseltem Enthusiasmus): Wir haben zu tun..." (SP, S. 50)

Die Gegenüberstellung zeigt deutlich, wie ausführlich "offen" gesprochen wird und wie das Aufklärende solchen Sprechens umgangen werden kann. Die Wahrheitsfeindlichkeit solcher Dramatik entlarvt die scheinbaren Änderungen, wobei der Großteil der Texte identisch ist und über das Stoffliche hinweg das Exemplarische des vorgeführten Stückes aufzeigt. Neben dem gänzlich geänderten Finale, das bereits besprochen wurde, und dem neu eingeführten Bild 9 - die Situation an der Front in der rumänischen Armee (SP, S. 114-118) - muß noch ein großer Unterschied angeführt werden, dessen Erläuterung zur Rolle der Kommunistischen Partei Rumäniens aus der Sicht der Ceauşescu-Ära relevant ist. Dadurch soll diese erste, textbezogene Kritik zugleich dem Leser die Entwicklung zur politischen Gegenwart vermitteln, damit auch anhand anderer Texte das Verhältnis und die für die Textinterpretation bedeutende Dialektik von Kunst und Wirklichkeit vertieft werden kann.

f) Revolution und Demokratie - die Kontinuität des politischen Alleinanspruchs der kommunistischen Partei und seine Realisation im rumänischen Revolutionsdrama der Gegenwart

Hier muß nochmals an die Kämpfe in der Nacht des Frontwechsels am 23. August 1944 (AT 1954, S. 52; AT 1959, S. 185 und SP, S. 143) erinnert werden - in allen Fassungen wird dabei auf die Aktivität der rumänischen Kommunisten hingewiesen. Seit der Fassung von 1959 gibt es auch den ausdrücklichen Hinweis auf eine Publikation, die sich an die Volksmassen wendet und zum antifaschistischen Kampf aufruft (AT 1959, S. 151, und SP, S. 191). Ausdrücklich werden die Schriftsteller und Künstler aufgefordert, diesem Imperativ zu folgen. Die zweifellos antidemokratische Grundhaltung und den Alleinanspruch auf die Macht der KP dokumentieren alle 3 Fassungen, wengleich unterschiedlich. In der ersten Fassung unterstreicht der Kommunist Oprişan seinen Traum, mit den 'Bürgerlichen' in der Stunde des

Sieges an einem Tisch zu sitzen (AT 1954, S. 31). Diese nachher nicht wieder aufgenommene Replik wird im Rahmen des 1973 neu eingeführten Bildes 7 (SP, S. 104-110) mit anderen Mitteln weitergeführt, indem die kommunistische Position vom bürgerlichen Lager getrennt und ausführlicher vorgetragen wird. Der Alleinanspruch dieser Ideologie bis hin zur Gegenwart wird legitimiert; die Rote Armee wird durch das Konstrukt der Einheitsfront aller Schichten des Volkes verdrängt. Als ob die Plausibilität doch nicht evident wäre, wird zur Untermauerung auf die traditionellen Mittel der Karikierung zurückgegriffen - das Demokratische als Prinzip soll dadurch jeder nur denkbaren alternativen Partei entzogen werden. Die neueste Fassung ist darin konsequenter. Der Begriff wird bereits vom Obersten Mîrzacu sinnentleert: "*Cine e democrat, decid eu!*" - "Wer Demokrat ist, beschließe ich!" (SP, S. 80) - dies ist schon zitiert worden. Dazu noch in der Fassung von 1959 folgende Stellungnahme der Heldin:

"Și-și închipuie că pot să pozeze în democrați. În primul rând, pe cine reprezintă? Niște paiate dezumflate care-și imaginează c-o să le meargă ca-nainte."

"Und sie glauben, sich als Demokraten anbieten zu können. Erstens, wen vertreten sie? Ausgeleierte Marionetten, die sich vorstellen, daß es ihnen genau wie früher gehen könnte." (AT 1959, S. 152)

Das aufgetretene Wort "Demokraten" wird 1973 buchstäblich umgangen:

"Vlad:... (Zömbind): Fac boierii rezistență și întind undița spre partid. Olga: Niște paiate..."

"Vlad:... (Lächelnd): Die Bojaren spielen Widerstand und werfen Köder der Partei.

Olga: Marionetten..."

(SP, S. 92)

Auch die totale Entwertung des Sozialisten Miluțã Jipa (AT 1954, S. 21-22; AT 1959, S. 135-136) ändert sich. In der neuesten Fassung wird den Sozialdemokraten eingeräumt, daß sie teilweise das kommunistische Programm unterstützen (SP, S. 71). Schon allein diese Unterschiede sind Zeichen einer Obsession von Macht und Führungsrolle und übertragen die gezielte Verunglimpfung des nicht-kommunistischen Lagers auf die konkret erreichten Anschauungen in den verschiedenen Etappen und auf die scheinbar 'versöhnte' und tatsächlich umgangene Demokratie einer auf die Diktatur des Proletariats fußende Staatspartei.

Das von dem kritischen Realismus des vorigen Jahrhunderts geschaffene und erprobte Instrumentarium wird einseitig auf bürgerliche Strukturen der konstruierten Wirklichkeit angewandt, so daß Revolutionäres und Bürgerlich-Kritisches im Stück koexistieren - zum Nachteil des ersteren, das sich dadurch vor einer Trivialisierung und Unsachgemäßheit bereits im Aufbau des Dramas kaum retten kann. Revolutionärer Geist und eine mögliche ästhetische Radikalität versanden in einem vertrockneten, längst von den anthropologischen, existenziellen oder psychologischen Erkenntnissen überholten Ideenschematismus und beweisen indirekt ihre Abwesenheit im Konkreten durch Unzulänglichkeit und Gekünsteltsein. Die Mängel der revolutionären Ideologie und Dramentechnik während der beschriebenen Entstehungszeiten konnten dann auch nur zu dieser Situation führen. Aus der Replik des Juden Mayer Bayer "*Cămenii trebuie uneori învățați cu libertatea, cum înveți copiii să meargă*" - "Die Menschen müssen manchmal zur Freiheit erzogen werden, wie die Kinder zum Laufen" (AT 1954, S. 30 und AT 1959, S. 150), wird das Wort "manchmal" in der neuesten Fassung weggelassen (SP, S. 90). Das logisch und sinngemäß eintretende "immer" dokumentiert in aller Deutlichkeit das gegenwärtige Demokratie-Verständnis des real existierenden Staatssozialismus in Rumänien, und dieses muß wieder in seiner (dialektisch) wichtigen Rolle zum immanenten Aufbau des Revolutionsdramas und dem dramatischen, kulturellen

und sozialen Kontext des Stückes gesehen werden. In einer Bertolt Brecht total entgegengesetzten Weise wird der in der "Maßnahme" (44) postulierte Primat der Notwendigkeit als Verbindung von Individuum und Revolution - eines der wichtigsten Punkte in der wissenschaftlichen Diskussion zur sozialistischen Dramatik - wiederholt. Unterschiedlich ist dabei sowohl die Position des Stückes zur Herrschaft und zur Wirklichkeit im allgemeinen, als auch seine Funktion - indirekt wird in einem 1973 geschriebenen und offiziell überlaut gelobten Revolutionsdrama der sich vielseitig entwickelnde 'Mensch neuen Typs' durch 'Dressur zur Freiheit' als unmündig abgestempelt.

Die kulturpolitische Pragmatik der Dramenrealisation kann in bürgerlicher Realismus-Manier nur schwer die prekäre National- und Rassenpolitik in einem Lande verdeutlichen und künstlerisch objektivieren, in dem das osteuropäische Judentum wirtschaftlichen und kulturellen Einfluß ausübte und in dem seit dem 10. Februar 1938 ständig eine autoritäre Form der Diktatur herrschte und dabei nach dem Sturz der 'königlichen Diktatur' die radikal faschistische Judenverfolgung der 'Eisernen Garde' (1939-1940) mit einer behutsamen Behandlung der Juden unter Marschall Antonescu (1940-1944) und später mit den aus der Sowjetunion importierten Nationalitätenpolitik und Antisemitismus abwechselte. Das dabei öffentlich nicht ausgetragene Potential des weiterhin latenten Antisemitismus, die Lage der Juden in der Sowjetunion und die Errichtung des Staates Israel und seiner Konflikte mit der arabischen Welt wären Ebenen, die das Stück auf keinen Fall vertuschen durfte, zumal sie in der Dramenkonstruktion der verschiedenen Fassungen aufgenommen worden sind. Deswegen ist der Bezug zu dem Begriff des 'kritischen, bürgerlichen Realismus', wie schon öfters erläutert, nur vorsichtig anwendbar - die Geschichtlichkeit des Begriffs wird offensichtlich, wenn man den Realismusanspruch einer traditionell noch eher gelungenen Gestalt des Stückes kritisch untersuchen soll. Allen Fassungen ist nämlich die Figur des jüdischen Antiquars Mayer Bayer gemeinsam. Seine vier Söhne fielen dem Faschismus zum Opfer. Stellvertretend für die gesunde, progressive und volksverbundene Intelligenz ist er in den ersten beiden Fassungen 'Sympathisant der Bewegung' und ihn zeichnet in der typologischen Realisation eine gewisse Vielschichtigkeit aus. Durch ihn werden die ideologischen Spannungen für den dramatischen Ablauf teilweise überbrückt, da er in beiden Lagern, dem proletarisch-revolutionären und dem bürgerlichen, gerne gesehen wird. Seine 'realistische' Darstellung erweist sich als scheinbar, obwohl vordergründig Mayer Bayer als dramatis persona so viel Kraft, Stabilität und Ausstrahlung zu besitzen scheint (45), daß sogar die starke Olga seine Gegenwart und seinen Rat sucht; sie versteckt sich bei ihm, "beim Küster im Kirchenhinterhof" (SP, S. 139), so daß beide nach Mirceas erneutem Verrat verhaftet werden. An diesem Schema ist kaum gerüttelt worden, die alten Fassungen unterscheiden sich lediglich durch die andeutende Bedeutung einer anderen Adresse: "Straße Alexandru der Gute nr. 4" (AT 1954, S. 50 und AT 1959, S. 182). Fürst Alexandru der Große festigte das Woiwodat Moldau kurz nach der Gründung.

Da die bürgerlichen Politiker die antisemitischen Ausschreitungen und Greuel-taten zu verdrängen versuchen, ist Mayer Bayer ihres Wohlwollens sicher - ein weiteres traditionell erprobtes Mittel der Karikierung der Kleinlichkeit und des Opportunismus dieses politischen Lagers. Ihnen gegenüber hat Mayer Bayer das richtige Bewußtsein: er erkennt, daß die Klassenunterschiede tiefgreifender sind als jene nationalistischer und rassistischer Art, und er unterstützt durch seine sympathiewerbende Gestalt den versöhnenden Ton der Symphonie, wie im folgenden in voller Länge aufgenommenen letzten Zitat unseres Revolutionsdramas:

44) Bertolt Brecht, Die Maßnahme, a.a.O.

45) Vgl. Dumitru Micu und Nicolae Manolescu, Rumänische Literatur der Gegenwart, München, Max Huber Verlag (1968), S. 293-294.

"Bayer: ...Zamvel Friedman era mare cerealist și mare sionist. Ce fel de mîncare de pește o fi și sionismul ăsta, omorînd-mă, și nu înțeleg. El stătea aici și trimitea în Palestina pe alții, să vadă ce mai e nou pe acolo. Ținea discursuri la sinagogă: "Frați oarei, trebuie să refacem căminul nostru oareiesc. Trebuie să plecăm să cucerim zidul sfînt din mîna arabilor". Și nu știu cum se făcea, că în fiecare an plecau alții să cucerească zidul, și Zamvel Friedman rămînea aici să mai cumpere o pereche de case cu etaj...

Magda: Și n-a plecat...

Bayer: Cum o să plece? Ce-i nebun să plece? Treizeci de ani a ținut discursuri și treizeci de ani și-a cumpărat case. Acum, deodată, nu știu ce s-a întîmplat, cînd nu se mai gîndește nimeni să plece, vrea Zamvel să emigreze. Ce spui dumneata de misterul ăsta? (Scurtă pauză) Generalul Ageamolu era un om foarte cunsecade...poate să-i cadă lampa-n cap, și nu asta, aia mare de la Național. Avea un singur cusur: mîncea oarei ou pîine. La prînz o porție, seara altă porție... Cine credeți că sînd acum cei mai buni prieteni, nedespărțiți, cum zicea bunicul meu, dumnezeu să-l odihnească, unghie și carne? Generalul Ageamolu, antisemitul, și Zamvel Friedman, sionistul. Să știi că și generalul Ageamolu vrea să cucerească zidul sfînt."

"Bayer:...Zamvel Friedman war ein großer Getreidehändler und ein großer Zionist. Was ist das für ein Ding, dieser Zionismus? Erschlag mich, und ich verstehe es trotzdem nicht. Er bleibt hier und schickt andere nach Palästina, damit sie sehen, was es dort Neues gibt. Er hielt Reden in der Synagoge: "Brüder Juden, wir müssen unsere jüdische Heimat wiederaufbauen. Wir müssen die Klagemauer aus der Hand der Araber befreien." Und ich weiß nicht, wie das geschah, daß jedes Jahr andere zur Befreiung der Klagemauer pilgerten und Zamvel Friedman blieb hier, um noch ein paar Etagenhäuser aufzukaufen...

Magda: Und ist er nicht weg...

Bayer: Wieso sollte er auswandern? Ist er verrückt zu verreisen? Dreißig Jahre hat er Reden gehalten, und dreißig Jahre hat er Häuser gekauft. Jetzt, ich weiß nicht, was passiert ist, hat sich Zamvel wieder daran erinnert und will emigrieren. Was sagen Sie zu diesem Rätsel? (Kurze Pause) Der General Ageamolu war ein sehr anständiger Mensch - ihm kann eine Lampe auf den Kopf fallen, und nicht diese, sondern die große vom Nationaltheater. Er hatte nur einen Fehler: er fraß Juden mit Brot. Mittags eine Portion, abends eine andere... Wer, glauben Sie, sind jetzt beste Freunde, unzertrennlich wie die Nägel vom Fleisch, wie mein Großvater, er ruhe in Gott, sagte? Der General Ageamolu, der Antisemit, und Zamvel Friedman, der Zionist. Wer weiß, vielleicht will der General Ageamolu die Klagemauer befreien." (AT 1954, S.29 und AT 1959, S. 148-149)

Klassische antisemitische Vorurteile werden umfunktioniert; die gesamte oben angeführte Kritik - dramatische Widerspiegelung eines noch nicht gelösten Konfliktes der Gegenwart -, fällt in der Fassung von 1973 einfach weg. Dafür ist Mayer Bayer seit kurzem Mitglied der KP (SP, S. 88) und nicht mehr nur aufgeschlossener Sympathisant (AT 1954, S. 29 und AT 1959, S. 149). Seine Parteimitgliedschaft wird gegen eine willkürliche Interpretation als eventueller Racheakt für die verlorenen Söhne abgesichert - ihn trennt von den anderen Vertretern der alten Gesellschaftsordnung seine umfassende Belesenheit. Ein kaum existierendes linkes Intelligenzpotential vor 1944 wird vorgezaubert, Mayer Bayers Bewußtsein ist stellvertretend für die konsequente Richtigdeutung des kulturellen Erbes durch die KP. Dagegen sind die anderen Vertreter des Alten nur kulturlose Egoisten, Provinzler mit dem Anspruch, den Weltgang interpretieren zu können, eigentlich im Neid zerstritten und nur durch ihre wirtschaftliche Vormacht ver-

bunden. Von dieser Gruppe wird allein noch die Familie Motaş abgetrennt.

Die Durchleuchtung des Bürgerlichen bleibt bei einer Analyse und einer Realismusformel im Tschechow'schen Sinne stehen. Innere Widersprüchlichkeit wie bei Friedrich Dürrenmatt, Heinrich Böll oder Günther Grass (wobei der Vergleich hier auf die gegenwärtige deutschsprachige Literatur und einige ihrer bedeutendsten Vertreter eingengt wird) ist im vorgeprägten Schematismus unmöglich. Deswegen ist der angeführte Begriff des 'traditionell-kritischen Realismus' auch begrenzt brauchbar - die Alternativen, welche zu Zeiten der Festigung der bürgerlichen Gesellschaft als Suche nach Utopie, als Sprung aus der sich anbahnenden und erkennbaren Leere angelegt waren und durch qualitativ neue Stilmittel in neue künstlerische Formen im vorigen Jahrhundert umgesetzt wurden, waren für das Stück von Aurel Baranga gegeben. Ihr einseitiger und verspäteter Einsatz, das sich nach der Erfahrung der klassischen 'bürgerlichen Realisten' richtende Prinzip, beraubt das dramatische Verfahren jeglicher Spontaneität und Autonomie. Dieses Korsett erstickt dann jede wahrheitssuchende Beziehung der 'revolutionären Dramatik' zur postrevolutionären Wirklichkeit, schändet diese durch Kompromißbereitschaft und wirkt auf den Leser schlichtweg nur rührend. Die so geschaffene Trivialität ist zur bisher geschichtlich erfahrenen Form des Kitsches unterschiedlich und markiert einen neuen Stand der Heteronomie der Dramatik und der zunehmenden Verwaltung der Wirklichkeit und des geschichtlichen Subjekts.

Das Rührende selbst bleibt dabei den traditionellen kategorialen Normen verhaftet. Wenn man nämlich vom Pathos und der Glorifizierung abstrahiert und den Absolutheitsanspruch der KP im politischen und geschichtsphilosophischen Sinne einklammert, widerfährt der kommunistischen Ehe eine ähnliche Krise wie der in der bürgerlichen Familie des zwangspensionierten Generals Orghidan. Auch hier sind die politischen Spannungen in das Intime eingedrungen - nur wird Frau General Tucky Orghidan sofort nach ihrer Ablösung vom Ehemann eine Luxusprostituierte, als Zeichen des moralischen Zerfalls des Bürgertums. Das eingeführte Parteilichkeitsprinzip und die klassenbedingte Optik verbieten sowieso eine tiefgreifende Analyse dieser Fälle. Psychologisieren ist gerade für die Entstehungszeit der zwei ersten Fassungen theoretisch und auch als kritikwirksames Mittel verfehlt und gilt als reaktionär. Ohne dieses extra-ästhetische Element der Darstellungsweise zum Wertkriterium für Kunst und ihr Realismuspotential zu erheben, ist die vorgefundene verniedlichende Schematisierung dank der verwaltenden Perspektive solcher 'revolutionärer Dramatik' für die gestaltete Wirklichkeitsebene des Stückes symptomatisch und kann in sehr vielen ähnlichen dramatischen Produktionen angetroffen werden.

Die Gruppe des bürgerlichen Lagers ist auch sonst fast familiär verschmolzen und wirkt wie eine Kaste, die erst durch die 'sozialistische Demokratie' abgelöst werden konnte. Verwandte in der Schweiz werden erwähnt, und dadurch ist auch das Landesverräterische als Element des Feindbildes hinzugezogen worden. Zur 'neuen Klasse', der proletarischen Kastenbildung in dreißig Jahren autoritärer Alleinherrschaft, nimmt aber auch die letzte Fassung 1973 keine Stellung, zu einem Zeitpunkt, zu dem diese Erscheinung des real existierenden Staatssozialismus erkannt und kritisch-theoretisch von verschiedenster Seite untersucht worden war. Es handelt sich also bei dem diskutierten Stück und seinen zwei Fassungen auf keinen Fall um eine tiefgreifende Infragestellung der widersprüchlichen Wirklichkeit mit den dazu adäquat entworfenen ästhetischen Mitteln, wie sie seinerzeit der europäische 'bürgerliche Realismus' in seiner Entstehungs- und Blütezeit erreichte, sondern um das Anpassen einer ganz bestimmten Art technischer Mittel, die dem pathetischen Programm des Stückes entsprechen. Subsummiert man diese Ergebnisse zur Problematik des Revolutionsdramas in Rumänien, lassen sich interessante Schlüsse über die Wirksamkeit einer basis- und wirklichkeitsfremden, von oben und autoritär durchgesetzten gesellschaftlichen Umstrukturierung nach sowjetischem Modell ziehen.

Der Wert des Stückes ist wegen der vorgestellten Fassungen als Zeitdokument zu sehen. Es könnte auf keinen Fall im Brecht'schen Sinne als Lehrstück gespielt werden. Die durch die Interpretation geleistete Kritik wollte aber durch ähnliche Voraussetzungen und Intentionen ähnliches erreichen: das intensive Studium der Strukturgesetze solcher wie oben besprochener Stücke könnte deren Aufhebung zu einer neuen dramentechnischen Form der geschichtlich so wichtigen Problematik der Revolution bedeuten, die Ermöglichung eines ästhetisch gehaltvollen Revolutionsdramas und seiner Konturen. Mein Darstellungsversuch läßt sich prinzipiell auf alle anderen heteronom entstandenen Revolutionsstücke ausdehnen.

Aurel Barangas "*Simfonia patetică*" ("Die pathetische Symphonie") erhielt seit 1973 keine neue Fassung mehr - bei dem aufgezeigten Stoff, den erläuterten Strukturen und Prinzipien und dem kulturpolitischen Kontext wäre dies für die Zukunft nicht auszuschließen gewesen. Der Autor starb 1979; ein Jahr vorher hatte er in einem Brief an das Landeskolloquium für Dramatik in Cluj-Napoca sich von seinen dramatischen Produkten distanziert und ihren künstlerischen Wert schlichtweg in Frage gestellt.

g) Die Möglichkeit der ästhetischen Überwindung im rumänischen Revolutionsdrama der Gegenwart: "*Piticul în grădina de vară*" ("Der Gartenzwerg") von Dumitru Radu Popescu

Die künstlerische Wertlosigkeit einer dem oben vorgestellten Stück von Aurel Baranga ähnlicher Massenproduktion von Feier-Stücken, die das herrschende System legitimieren und die Tatsache, daß Nicht-Existierendes widerspruchlos im Gesellschaftlichen zwecks Legitimation vorausgesetzt wird oder die zarten Ansätze des geschichtlichen Fortschritts durch den Fiktionalcharakter der Dramatik (und der Literatur im allgemeineren Sinne) als grundlegendes Strukturelement des bestehenden Systems als Realität beschworen werden, schafft im Falle Rumäniens eine kulturpolitische Atmosphäre, der nicht allein durch das Aufzeigen z.B. verschlissener Mechanismen in der kritischen Interpretation entgegengewirkt werden kann, sondern auch durch das Hervorheben der ästhetischen Qualität eines Stückes, welches kritisch und entstehungsgeschichtlich gerecht abwiegend Terror und Menschlichkeit, Vergangenes und Gegenwärtiges anhand desselben Stoffes (August 1944, Diktatur und Revolution) behandelt.

Die Menschlichkeit distanziert sich aber bei Dumitru Radu Popescu (46) von den trockenen Bestimmungen jenes 'sozialistischen Humanismus', dessen Genesis in den vorherigen Unterkapiteln anhand der vorgeführten Fassungen eines Revolutionsstückes in ihrem Schematismus und ihrer pragmatischen Legitimation aufgezeigt wurde. Es wird sich zeigen, daß es bei Dumitru Radu Popescu (47) nicht allein Hoffnung auf individuelle und nationale Befreiung, Angst vor der Schwelle zwischen Leben und Tod oder der symbolträchtige Versuch, eine Hinrichtung als Höhepunkt politischen Terrors mit der Tatsache einer Geburt zu verbinden sind, welche auf das offizielle und trivialisierte Modell abstoßend wirken und ein Gebiet echten dramatischen Schaffens eröffnen. Anstelle eines ideologisch und pragmatisch politischen Hasses tritt diese Menschlichkeit sogar in der dramatischen Erfassung der Träger der Diktatur auf; der Schablone entzogen, kann sie

46) Dumitru Radu Popescu, *Piticul în grădina de vară*, Bucureşti, Editura Eminescu 1975, (=Colecția Rampa); auch in: *Teatru*, (Bucureşti), Editura Cartea Românească (1974), S. 137-218). Alle Zitate im folgenden nach der Ausgabe 1974.

47) Vgl. die biographischen Angaben im Teil II-1 und die Bibliographie (Teil III).

Ansätze für eine Erkenntnis, aber auch Kritik der autoritär-totalitaristischen Herrschaft bieten.

Indirekt wird das Gegenwärtige der Vergangenheit angereicht, der August 1944 ist nicht mehr eine historische Zäsur; auch das Stück kann nicht mehr als eine Weiterführung der bisher bei Aurel Baranga beschriebenen Dramenstruktur angesehen werden, sondern als dessen ästhetische Überwindung. Künstlerisch entsteht ein autonomer Raum; die dramatische Gestaltung befreit sich von den ihr oktroyierten Schemata: menschliche Befreiung, d.h. Überwindung der Diktatur durch die Erkenntnis ihrer Existenz allein als vergängliche Notlösung, entgegen jeglichem vernünftigen und humanitären Denken, ist dadurch thematisiert und öffnet das Feld eines neuartigen Revolutionsdramas von politischer und ästhetischer Bedeutung. Angesichts der politischen Starre, der von der gegenwärtigen Herrschaftsform in Rumänien ständig beschworenen Polarität (fremder) Imperialismus - (nationaler) Kommunismus, kann auch als konstruktive Alternative zum Bestehenden des real existierenden Staatssozialismus in Rumänien nur und allein eine Emphase des Menschlichen gelten, die, als künstlerisch umrissene Utopie gekennzeichnet, diese konkrete und verheerende Polarität umgeht. Der Nährboden der gewagten Utopie ist sowohl ein undogmatischer Bezug zu diesem Land und dessen Menschen als auch eine eigenartige Umarbeitung traditioneller literarischer oder folkloristischer Elemente, gemäß der neuen rumänischen Wirklichkeit - ein wertvolles und geglücktes Beispiel für die Möglichkeit der Kunst: trotz sozialistisch-etatistischer Kulturlenkung wird hier der bisher beschriebenen Heteronomie entgegen gewirkt.

Die folgende kurz gefaßte und textbezogene Analyse dieses Stückes wird mit den wichtigsten aus der Interpretation von Aurel Barangas "*Simfonia patetică*" ("Die pathetische Symphonie") gewonnenen Erkenntnissen verglichen werden. Damit soll die Diskussion um die ästhetische Bewältigung des Übergangs zum Staatssozialismus, dieser für das rumänische Gegenwartsdrama so zentrale und durch die herrschende Gesellschaftsordnung konstitutive Themenbereich literaturwissenschaftlich abgeschlossen sein.

Bereits durch die ideologische Selektion von Fakten bei der Aufnahme dokumentarischer Elemente ist das Stück von Dumitru Radu Popescu gegen die Gefahr des Schematismus abgesichert. Es gibt zwar einen König und eine Regierung, die das Land diktatorisch beherrschen, aber näheres wird darüber nicht gesagt; oder nur, daß Bombenflugzeuge zu hören sind (S. 181), und daß Unsicherheit darüber herrscht, ob Hitler noch am Leben ist oder nicht, was auf den Sommer 1944 hinweist (S. 191). Dies allein bildet die zeitliche Kulisse für den Ort der Handlung: ein in ein Gefängnis umgewandeltes Schloß. Diktaturen schalten brutal jegliche Opposition aus - deswegen soll die junge Frau Maria hingerichtet werden. Der erste bedeutende Gegensatz zu Olga: Maria ist nicht ein überzeugtes Kader einer straff disziplinierten Partei. Ihr menschliches Empfinden und nicht ein Dogma hat sie zur Tat gegen die Regierung getrieben. Der größte Unterschied besteht aber im Entwurf der dramatischen Handlung: Olga wird siegen, trotz ihrer schweren Liebesenttäuschung. Rührend kann demgegenüber Marias Schicksal nicht werden - schon aus Gründen des Aufbaus: am Morgen der Exekution, an der Schwelle des Todes, entdeckt man, nachdem sie einen Ohnmachtsanfall hatte, daß sie schwanger ist. Nach dem Gesetz darf sie erst drei Monate nach der Geburt des zu erwartenden Kindes erschossen werden (das christliche Gebot des Schutzes von unschuldigem Leben) und diese Zeit soll dramatisch Diktatur und Mensch, als 'Toten' und gerade geborenen, in einem eigenartigen Zusammenspiel aufzeigen.

Aurel Baranga hatte Karikierungsmittel eingesetzt, um die Herrschaftsträger nur einem bestimmten, als reaktionär geltenden Lager zuzuordnen; mit dem Risiko schablonenhafter Konstruktion sollte dadurch der im Finale pathetisch verkündete Sieg und der Eintritt ins Reich der Freiheit dramatisch gezeigt werden. Demgegenüber sind die 'negativen Helden' bei Dumitru Radu Popescu aus verschie-

densten sozialen Schichten, aber einer ganz bestimmten charakterlichen Gruppe präzise zugeordnet - dadurch entsteht eine Beständigkeit, die einer kritischen und ausgewogenen, eher sozialphilosophischen Herrschaftsbeschreibung gerecht wird, und eine mechanische Überwindung allein durch die Zuordnung zu einer neuen Gesellschaftsordnung ausschließt. Die Herrschaftsträger beweisen ihre Unterordnung in der Hierarchie, das Selbst-beherrscht-werden im Beherrschen, indem sie die eigentlich befreite, zwischen Tod und Leben existierende Maria nach dem Vater des erwarteten Kindes ausfragen. Allesamt sind sie spießige Familienväter, aber keiner von ihnen fühlt sich für die vorherstehende Exekution Marias verantwortlich: den Herrschaftsmechanismus haben sie erkannt, richten sich zugleich nach dem Selbsterhaltungstrieb. Der Kommandant der Exekutionskompanie bekennt weinend seinem nächsten Opfer:

"Irod: ... Dar teama de a se naște Christos, o nouă idee, o nouă lume, ne face să tăiem capete nevinovate, să ucidem prinoi nevinovați(...) Ți-o spun eu, care am executat pînă acum o sută cincisprezece oameni. Eu sînt cel care comandă "Foc!", domnișoară. Și fiindcă sînt bătrîn și alții sînt în război, și am nevoie de-o pline, comand. Și plîng, și-mi pare rău, dar comand. (Se aud avioane trecînd pe cer.)"

"Irod: ...Aber die Angst, daß Christus geboren wird, eine neue Idee, eine neue Welt, bringt uns dahin, unschuldige Köpfe zu fällen, unschuldige Säuglinge zu ermorden (...) Ich habe bisher einhundertfünfzehn Menschen hingerichtet. Ich bin jener, der "Feuer!"befiehlt, Fräulein. Und weil ich alt bin und andere im Krieg sind, und weil ich ein Brot brauche, befehle ich halt. Und ich weine, und es tut mir leid, aber ich befehle. (Man hört die Flugzeuge am Himmel.)" (S. 181)

Der Gefängnispfarrer rät Maria, durch den Eintritt in die Kirche als Nonne ihr Leben zu retten. Daß dies in jener Kriegszeit keine Sicherheit fürs Überleben bringt, stärkt die moralische Entscheidung Marias, gerade diesen Kompromiß zu meiden, und erhellt die verschwindende Autonomie der Kirche als Institution in modernen Diktaturen. Dadurch ist aber das christliche Dogma, die Verheißung von Auferstehung und letztem Gericht, für das gegenwärtige Ausmaß an Herrschaft keine Alternative mehr. Dementsprechend wird im Stück das christliche Ideengut nur konzentriert auf die Parabel von der Geburt aufgenommen. Genesis und Neugeburt stoßen die schematische Fortschrittsideologie ab, indem sie in neuartiger Weise durch das dramatisch gespielte Wort vor uns ästhetisch fundierte Utopie erzeugen.

Gewissermaßen verschonend wird der Gefängnisarzt dargestellt: Dr. Stambuliu muß in der Regel nur den Tod der Hingerichteten feststellen - ausnahmsweise wird er mit derselben Korrektheit eine Schwangerschaft diagnostizieren. Dagegen ist die Aussage des Gefängnisdirektors Berceanu, noch vor der ersten 'Exekution', Maria soll sich würdig verhalten, denn er habe keine Schuld (S. 143), bereits eine Stufe des Zynismus, welche auf die beschränkte kleinbürgerliche Mentalität hinweist, und die ihn durch solche herrschaftsstabilisierenden Fähigkeiten zum gutmütigen Monstrum stempelt. Zugleich werden durch seine Mittelmäßigkeit Märtyrertum und blinder Heroismus eher bestritten - als Alternative umso unwürdiger: der Direktor leidet, schließt aber ständig weitere Kompromisse, und rät Maria dasselbe:

"Am suferit cîndva, și acum m-au pus șef, ca pe un erou. Dar eu știu că mă disprețuiesc, că mă fac cabotin și mă consideră un bou. Un bou, fiindcă am suferit cîndva de la niște borfași... m-au prins, eram... nu contează! și m-au jugănit! Am fost răsplătit: pue șef peste borfași. Acum, peste toți, și apoliticii, și politici. Nu sînt o capacitate, sînd un om bolnav..."

"Irgendwann habe ich gelitten, und jetzt wurde ich, wie ein Held, zum Gefängnisdirektor ernannt. Aber ich weiß, daß sie mich verachten, daß sie

mich für einen Komödianten und 'Ochsen' halten. Einen Ochsen, weil ich irgendwann wegen einiger Gauner gelitten habe...es ist unwichtig! Sie haben mich erwischt und entmannt! Als Entschädigung dafür leite ich die Bewachung der Gauner. Jetzt unterstehen sie mir alle, sowohl die Politischen als auch die Unpolitischen. Ich bin keine Kapazität, ich bin ein kranker Mann..." (S. 165)

Dadurch wird nicht nur ein kranke, unmännliche Existenz paradox-moralisch abgesichert, sondern auch erhellt, wieso eine Diktatur funktionieren kann, indem von Seiten der Herrschaft das menschlich Beschränkte mit Macht versehen wird.

Bereits durch seinen Namen wird der Geheimpolizist Oprinteanu Mititelu (dt. der Kleine) in besonderer Weise dem Modell der skrupellosen Exekutive im Totalitarismus zugeordnet. Er kennt Maria schon, seitdem er aufs Gymnasium ging, schon damals ist er Spitzel der Geheimpolizei gewesen (S. 171). Er hat sie damals bewundert, vielleicht pubertär geliebt, als sie die Julia auf der Bühne gestaltete. Seine Unsicherheit als amtlicher Beisitzer bei ihrer 'ersten' Hinrichtung kann er nur folgendermaßen verbergen:

"Mititelu (şoptit): Erica, priviți cum arată frica! (Mariei): Citește acest anunț din ziar. (Citește el, arătându-i ziarul) "Astăzi, la ora opt și jumătate, a fost executată Maria Boitoș pentru..."

Maria (șipă): Taci!! Nu ți-e rușine să minți? Sau chiar a apărut prostia asta în ziar? E opera ta? Ești foarte talentat... (Se stăpânește, lucid.) Cea mai bună operă a ta e necrologul meu..."

"Mititelu (flüstert): Die Angst. Seht wie die Angst aussieht! (Zu Maria): Lies diese Mitteilung aus der Zeitung. (Er liest selbst, wobei er ihr die Zeitung zeigt): "Heute und halb neun wurde Maria Boitoș hingerichtet, wegen..."

Maria (schreit): Schweige!! Schämst du dich nicht zu lügen? Oder ist tatsächlich dieser Schwachsinn in der Zeitung erschienen? Ist das dein Werk? Du bist sehr begabt... (Beherrscht sich, besonnen) Dein bestes Werk ist mein Nekrolog..." (S. 144-145)

Dieser Mann, Träger der Exekutive, der aus einem Mord eine Anekdote macht (S. 176-177), kann in jedem Dialog nur durch den Hinweis auf seine Funktion, auf die Macht, die er vertritt, Maria gegenüberstehen. Er ist es aber, der Maria im Dunkeln beim Verhör vergewaltigt hat, er ist der Vater.

Nicht allein dieser Zusammenhang setzt die Beziehung Olga-Mircea in Aurel Barangas Revolutionsdrama auf den ihr gebührenden Wert zurück. Den sozialen Nährboden für Mord und Unterdrückung kann nicht allein die kalte Perfektion der Diktatur bestimmen. Wenn auch unmenschlich, besitzt diese Art sozialer Interaktion eine bestimmte Form von verwaltender Vernunft als Bindeglied. Totalitärer Terror ist selbst soziale Grenzsituation, und aus anderen 'Energien' genährte Kräfte können das Ganze in jedem Moment für sich in Anspruch nehmen, um den aus krasser Bestialität konstituierten Charakteren noch mehr Macht einzuräumen. Der Sadismus des eindeutig benannten Friseurs David, als Hauptgestalt ein Engel des Bösen, erreicht durch die Eingliederung in den herrschenden Machtapparat eine magische Ausstrahlung mit apokalyptischen Zügen - sein dramatisches Auftreten und die damit verbundene Möglichkeit einer totalen Zerstörung lassen die Negation der Diktatur in der Realität des Stückes selbst konstitutiv werden. Die Potentialität der Unvernunft und Unmenschlichkeit kann in ihrer Kulmination das ganze System von innen her zerstören. Genauso wie 'Tragik' die Situation Marias kaum zu beschreiben vermag, kann auch 'Faschist, faschistoid' für David ungenügend sein.

Dumitru Radu Popescus künstlerische Negation der Diktatur ist keine programmatische und ausschließlich antithetische. Die Utopie als Idee des Überwindbaren durch Erkenntnis bekommt künstlerische Substantialität, da das Ungeheuer

David letztlich vor Maria zurückschreckt - die Brutalität seiner Taten kann — jedesmal zweideutig interpretiert werden und zeigt die physische Grenze der Daseinszerstörung der zur politischen Macht gebrauchten Triebe gegenüber dem Heiligschein Marias - man merkt, wie in neuer und konstitutiver Verarbeitung die religiöse Tradition des orthodoxen Glaubens zu einer 'dramatischen Ikone' (48) umgestaltet wurde. Seine Wut auf das Gebären, das Entstehen von neuem Leben, kann David *n i c h t* an Maria auslassen. Opfer dieser Mischung aus Brutalität wird die Gefangene Zambila, eine nach der Blume (dt. die Hyazinthe) benannte Zigeunerin. Davids Potenz steigert sich in das Paradox-Krankhafte, er hat "36 Nichtentjungferte entjungfert" (S. 169) und hofft, durch seine destruktive Sexualität Maria unterdrücken zu können. Zufällig stößt er aber auf die hilflose Zambila, die, selber schwanger, sich wehrt. Die Verwechslung löst seine Bestialität aus (S. 170) - Zambila gehört in der symbolisch-literarischen Umschreibung des Stückes nunmehr "zu dem Regenbogen jener von Männern getöteten Zigeunerinnen" (S. 168), und die Problematik des Rassismus bekommt eine gänzlich unterschiedliche Auslegung im Vergleich zum Revolutionsdrama Aurel Barangas.

Alle Herren, die zusammen das Herrschende verkörpern, und besonders Davids Chef Constantin Irod, haben Angst vor dem Friseur, von der irrationalen destruktiven Kraft, die er ausstrahlt. Er selbst ist in der Gegenwart der anderen diszipliniert; vor der zweiten und tatsächlichen Exekution wird gezeigt, wie er stumm und korrekt seinen typisch kleinbürgerlichen Beruf ausübt und Marias Haare schneidet (S. 184). Dagegen kann er beim Verhör Marias seine zwiespältige Brutalität nicht vertuschen und schießt nach jeder Frage gezielt dicht an die schwangere Frau vorbei:

"David: Răspîndirea de manifeste se pedepsește cu pedeapsa capitală! (Trage un glonț în dreapta ei.)

Maria: Știu. Dar nu mai trage, nu mă face să-mi intre spaima în oase și să-mi pierd copilul. (Isterică) N-am ce spune, v-am mai spus! Mi-ați înscenat moartea, ca să-i prindeți pe ei, dar eu nu știu cine sînt ei... Lasă-mă-n pace, legea interzice executarea femeilor gravide...

David: Dacă cunoști toate legile de ce nu le respecti? (Trage deasupra capului ei.)

Maria (epuizată): Ce vrei, să-l omori în mine? Să fiți nevinovați, că nu v-ați atins de el nici măcar cu privirea?"

"David: Für das Verteilen von Flugblättern gilt die Todesstrafe! (Schießt rechts an ihr vorbei.)

Maria: Ich weiß. Aber schieße nicht mehr, bring mich nicht dahin, daß mir die Angst in die Knochen geht und daß ich das Kind verliere. (Hysterisch) Ich habe nichts zu sagen, ich habe es euch gesagt! Ihr habt meinen Tod inszeniert, um sie zu fangen, aber ich weiß nicht, wer sie sind... Laß mich in Ruhe, das Gesetz verbietet das Hinrichten schwangerer Frauen...

David: Wenn du alle Gesetze kennst, warum hältst du sie nicht ein? (Schießt über ihren Kopf)

Maria (erschöpft): Was willst du, ihn in mir töten? Wollt ihr eure Unschuld bewahren, daß ihr ihn nicht einmal mit dem Blick angerührt habt?" (S.190-191)

Erst nach der Geburt des Kindes, in der letzten Nacht vor der Exekution, versucht David, die versäumte Rache nachzuholen - vor der machtlosen Mutter soll das Baby von ihm getauft werden. Das Böse scheint zu triumphieren. Die liturgische Messe

48) Mit diesem Begriff versuche ich, da Ziel der dramatischen Sprache u.a. ihre Visualisierung ist, die Wirkung der Figur Marias auf den Zuschauer zu beschreiben. Sie wird m.E. geprägt durch Adjektive, die auch auf religiöse Ikonen zutreffen: heilig, schöpferisch, strahlend.

und ihr Sinn werden zum Entgegengesetzten verwandelt - das Monstrum David taucht die Windeln des Neugeborenen in einen Eimer Wasser, das Ganze wie den Ritus der Taufe veranstaltend. Aber auch diesmal sind seine Grenzen und ist somit Hoffnung im Stück dokumentiert - nicht das Kind wird getränkt, sondern allein seine Windeln werden in Wasser getaucht (S. 212-216).

Mircea war von Aurel Baranga im vorher besprochenen Stück zur Steigerung des Dramatischen eingesetzt worden. Marias Spannung zur Diktatur ist demgegenüber so dicht, daß die Gestalt des Narren Pasăre (dt. der Vogel) sie ständig abbauen muß. Anstelle des mit jedem billigen Trick erreichten Pathetischen wird bei Dumitru Radu Popescu die Lebenskraft trotz Diktatur durch den gesunden Lebenshumor und von den Weisheiten gestärkt, die nur ein Verrückter in jenem beherrschten Raum aussagen darf. Pasăres Beziehung zur Verurteilten Maria stilisiert ihn und seine theatralisch hochgespielte Alternative gegenüber dem System zum eigentlich-geistigen Vater des Neugeborenen. Seine formale Pflicht besteht im Gefängnis darin, die Leichen der Hingerichteten zu waschen. Wie in ältesten Märchen hofft er, fliegen zu können - daher sein Name.

Marias Wunsch ist, daß ihre Haare nach ihrem Tod Pasăre gehören sollen - eine menschliche Beziehung wird materialisiert: nach der Geburt des Kindes fand Maria durch ihn ihre Identität wieder, und dies stiftet eine tiefgreifende Solidarität - Maria ist die einzige Dramengestalt, die den Narren beim eigentlichen Namen "Fane" (Abkürzung von Stephan, S. 194) nennt. Die so freigewordene Vertraulichkeit ermöglicht, daß beide ihre gesamte Gefühlswelt und Persönlichkeit unbefangen und in aller Ehrlichkeit austauschen können und dadurch den Marionetten der Herrschaft konstruktiv entgegentreten. Der baldige Tod Marias verbietet vordergründig die Dimension der Liebe zwischen den beiden, trotzdem entgeht die Situation einer Form der Sinnlosigkeit, die das Stück in die Tradition des Absurden Theaters bestimmen könnte:

"Pasăre: ... Când m-ai făcut dobitoc ai uitat. Ți s-au limpezit ochii de bucurie...

Maria: Mie?

Pasăre: Te-am privit și-am văzut cum Ți răsău ochii de bucurie.

Maria: M-am bucurat o clipă?

Pasăre: Ai uitat o clipă că vei muri.

Maria (da): In clipa asta te-am iubit.

Pasăre: Da, și mi-ai tras un compliment."

"Pasăre: ... Als du mich zum Idioten abgestempelt hast, hast du es vergessen. Deine Augen haben vor Freude angefangen, zu leuchten.

Maria: Meine Augen?

Pasăre: Ich sah dich an und sah, wie deine Augen vor Freude lachten.

Maria: Habe ich mich einen Augenblick gefreut?

Pasăre: Du hast einen Augenblick vergessen, daß du sterben wirst.

Maria (bejahend): In dem Augenblick habe ich dich geliebt.

Pasăre: Ja, und mir sofort ein Kompliment gemacht." (S. 204)

In dem Garten, in dem die Hinrichtungen stattfinden, befindet sich ein Gartenzwerg. Der stumme Zeuge aus Porzellan, der in einem Theaterstück als Puppe den verdinglicht dargestellten Mördern und deren Opfern im Bühnenbild gegenübersteht, wird vom 'verrückten' Pasăre ab und zu durch den Gefängnishof herumgetragen - eine intelligent verspielte Zeremonie des Nürrischen zur 'verwalteten Welt'. Trotzdem wird dieses unbeirrbares Symbol des kleinbürgerlichen Besitzes, die triviale Verzierung des 'wertneutralen, eigenen Fleckens Erde' von Maria geliebt. Im Zwischenspiel von Leben und Tod, von Liebe oder Hoffnung und niedrigster Grausamkeit, sind es der Gartenzwerg und die verschenkten Haare, die in der Zukunft Pasăre selbst überleben werden - denn der 'Narr' gehört nur be-

schränkt dem Gefängnishof an, solange er hofft, irgendwann in der Unendlichkeit wegfliegen zu können (49).

Anstelle der in so vielen voneinander kaum unterschiedenen, aber opfer-vollen Kämpfen wird hier der Tod als extremste Maßnahme der Diktatur dramatisch überwunden. Der Tod ist nicht nur ein statistisch erfaßbarer Wert, welcher für Güte oder Legitimation eines bestimmten Machtpols in der dramatischen Bearbeitung zu gelten hat - er widersteht zugleich nach Dumitru Radu Popescus Konzeption einer verwalteten Barbarei. Die uralte Zigeunerin Sevastița (50), die mit ihrer Weisheit, mit ihren Zaubersprüchen und einem fast heidnischen Glauben Maria treu bleibt und sie begleitet, wird das neugeborene Baby zu sich nehmen. Die erzwungene Übergabe des Kindes findet in der Erntezeit statt (S. 206). Der Tod als Rahmen - das Stück beginnt und endet mit der Vorbereitung kurz vor der jeweiligen Hinrichtung - schafft den Raum, in dem das Leben neues Leben, d.h. Werte, Zähigkeit, Gewißheit bis hin zum unerschütterlichen Optimismus, wiederentdeckt. Darum kann hier weder von einer 'Tragödie' im klassischen, noch von einer im realistisch-(humanistisch)-sozialistischen Sinne geredet werden. Während Aurel Baranga die Abfolge der Ereignisse zum Finale hin beschleunigt, um den pathetischen Sieg zu bekräftigen, wirken die abgehackten, durch Glockenschläge vom Gefängnisturm trocken getrennten Zeitabschnitte in der Spannung Individuum - Herrschaft eher entgegengesetzt, retardierend, zur Erkenntnis einladend. Der steigende Rhythmus will Aurel Barangas These als erreichte Utopie vortäuschen. Die fast geometrisch begrenzten Szenen in Dumitru Radu Popescus Stück dürfen die formal bessere Möglichkeit sein, die inhaltlich erarbeitete Hoffnung auf Humanität ähnlich wie den Flugwunsch Pasăres in eine unendliche Zukunft zu projizieren (51).

Trotz zeitlicher Öffnung bleibt der geographische Raum auf Rumänien bezogen, wenn auch die Dichte in der dramatischen Gestaltung übernationaler Verbreitung aufhelfen könnte. Der Abstand zu nationalistischen und sozialistischen Ideologemen ist durch die Konstruktion und die erreichte Autonomie nochmals zu betonen: anstelle von nationaler oder sowjetisch bestimmter Befreiungsdeutung tritt hier eine poetisch selten gehaltvolle und vielsagende Formel auf:

*"Maria: Regele va muri, partidul politic și guvernul care guvernează vor
pieri, România e nemuritoare.*

Mititelu: Tu ai vrut s-o distrugi, tu n-ai dreptul să vorbești de țară..

*Maria: Orice ticălos are dreptul să vorbească de mama sa, pînă și voi. Dar
ea nu e numai mama mea, de-o oră e și mormîntul meu..."*

- 49) Dieses Motiv des Kosmischen und der Oberzeitlichkeit verwendet D.R.Popescu in einem Roman, welcher die Bewältigung des Stalinismus nach 1970 thematisiert: *Dumitru Radu Popescu, Împăratul norilor, Cluj-Napoca, Ed.Dacia 1977.*
- 50) Derselbe Name tritt mit ähnlichen Funktionen in den meisten Romanen des Schriftstellers auf, besonders in: *Dumitru Radu Popescu, O bere pentru calul meu, Craiova, Editura Serisul Romînesc 1974.*
- 51) Das Stück ist von der rumänischen Kritik selten, dafür aber lobend besprochen worden: vgl. *Radu Bădilă, Piticul în grădina de vară de D.R.Popescu, in: Romînia literară VII/26 vom 27.6.1974, S.19; Ion Cocora, Privitor ca la teatru, Bd.2, Cluj-Napoca, Editura Dacia 1977, S. 129-134; Ov.S.Crohmăliceanu, Cîteva cuvinte despre dramaturgia lui D.R.Popescu, in: Luceafărul XVII/36 (645) vom 7.9.1977, S.3; es wurde 1977 von dem Bukarester Studententheater "Kassandra" aufgeführt, vgl. *Scînteia XLVII/10955 vom 9.11.1977, S.4; Radu Anton Marin, in: Luceafărul XX/53 (818) vom 31.12.1977, S.4 und das Interview mit dem Autor in Luceafărul XXI/29 vom 22.7.1978, S. 3,7: "premiul pentru cea mai bună opțiune repertorială la Festivalul spectacolelor de teatru pentru tineret, 7-17. 7. 1978.**

"Maria: Der König wird sterben, die politische Partei und die amtierende Regierung werden untergehen, Rumänien ist aber unsterblich.

Mititelu: Du wolltest es vernichten, du hast kein Recht, vom Vaterland zu sprechen.

Maria: Jeder Schurke darf über seine Mutter sprechen, sogar ihr. Aber das Vaterland ist nicht nur meine Mutter, seit einer Stunde ist es auch mein Grab."
(S. 155)

Auch ist die Heimat weder Olgas enthusiastisch beschworene Einheit des Volkes unter der weisen Führung der KP und ihres Generalsekretärs, noch das symbolträchtige Flugziel Pasăres:

"Berceanu: (*Patria*) noastră e aici, pe pământ.

Maria: *A noastră e în noi, patria o ducem cu noi oriunde mergem, oriunde iubim, ea e oglinda noastră, ea e oglinda noastră gânditoare, ea sîntem noi, oameni cu nume străvechi, dragostea noastră statornică...*"

"Berceanu: Unsere (Heimat) ist hier, auf der Erde.

Maria: Unsere ist in uns, die Heimat tragen wir mit uns, wo wir immer hingehen, wo immer wir lieben, sie ist unser Spiegel, sie ist unser denkender Spiegel, sie ist identisch mit uns, Menschen mit uralten Namen, unsere beständige Liebe..."
(S. 210)

Die verdichtete Utopie bekommt ihre Stärke nicht allein aus der vorgetäuschten Taufe und Ertränkung des Neugeborenen. Der Gartenzwerg war Zeuge, wie dieses von einer angeketteten Mutter zur Welt gebracht wurde und wie Pasăre und Sevastița dies solidarisch und menschlich unterstützt haben. Die Menschlichkeit, das Zusammenhalten der Menschen bestimmt keine National- oder Klassenzugehörigkeit; daß das Leben - obwohl in extremster Unfreiheit geboren - die berechtigte Hoffnung auf die kommende Befreiung hat, und daß es, von der weisen Zigeunerin Sevastița beschützt, auf der untersten sozialen Schicht, fernab von der Magie oder Opportunität der Macht sich gesund entfaltet, führt das christliche Ideengut im real existierenden Staatssozialismus weiter und ist sicherlich eine Utopie, die die als Lob der KP gedachten dramatischen Konstruktionen in ideologische Trivialität abstößt. Die sich konstituierende Dramatik der Revolution in Rumänien trägt so dem Scheitern der etatistisch-sozialistischen poetischen Normen Rechnung.

2) Literarisch-dramatische Bewältigung des rumänischen Mittelalters: "Răceala"
("Die Erkältung") von Marin Sorescu

a) Geschichte und Drama - Epos oder Posse?

"Kainer so vil getan,
Herodes, Dioclecian,
Nero und all ander.
Etlich liess er verwunden
und dy wunden reiben mit salcz,
etliche rosten in haissem schmalcz.
viel pein wart da erfunden."

Breit und im Detail erzählt Michel Beheim in 1070 Versen diese "vil pein", die Art des Herrschens des "aller grosten wutrich und tirannen den ich ye erkund". Die am meisten verwendete Methode des Widersachers Königs Mathias Corvinus von Ungarn, das "spiessen", das Pfählen, brachte dem Fürsten der Walachei Vlad (Regierungszeit von 1456 bis 1462 und 1476) den Beinamen Țepeș (2) ein.

Uns, von der Kulturindustrie versorgten, ist dieselbe Gestalt inzwischen als Dracula, der Vampir aus den Karpaten, ein Begriff. Die Dracula-Legende ist das einzige Moment der rumänischen Geschichte, welches den engen geographischen Rahmen sprengte und, mit Mutationen versehen, die es zu erklären gilt, weltweite Verbreitung erfuhr. Aber auch in seinem historisch feststellbaren Ursprungsland, der heutigen Sozialistischen Republik Rumänien, erfährt die Figur des blutrünstigen Fürsten Umgestaltungen, die einen Vergleich der verschiedenen Entwicklungen eines historischen Stoffes im Mittelalter, in der hochtechnisierten Kultur- und Konsumgesellschaft und im real existierenden rumänischen Staatssozialismus ermöglichen. Die Untersuchung soll sich aber gattungsspezifisch an Form- und Inhaltsprobleme des nationalen rumänischen Geschichtsdramas der Gegenwart ausrichten, da als Schwerpunkt für das Zusammentreffen von Ideologiekritik und kontextueller Stoffgeschichte, von literaturgeschichtlichen und -wissenschaftlichen Bemühungen ein beachtenswertes Produkt der rumänischen Gegenwartsdramatik, welches von der eben genannten Zeit und der Figur Vlad Țepeș' ausgeht, exemplarisch interpretiert werden soll: Marin Sorescus "Răceala" ("Die Erkältung")(3).

Ein modernes Geschichtsdrama in einigen Sätzen vorzustellen, um der eigentlichen Interpretation eine Grundlage vorzugeben, bringt im Falle Marin Sorescus besondere Probleme mit sich. Man stelle sich einen 'Gegenkreuzzug' vor: Abertausende von Türken greifen 1462 unter der Führung des Sultans Mohammed das kleine Fürstentum Walachei an; die 'Führung' des vor 9 Jahren eroberten Konstantinopel, der Hauptstadt des zerfallenen ost-römischen Reiches, ist dabei in einem rollenden, riesigen Käfig eingesperrt. Der Sultan verfaßt Oden - keiner wagt es, sein künstlerisches Genie in Frage zu stellen. Und wenn die Höflinge die Grenzen seiner Zuneigung nicht richtig einschätzen, sogar in Sachen Kunstkritik, erleiden sie fürchterliche Sanktionen, wie z.B. der Pascha von Vidin, der kastriert und dann zum obersten Haremswächter wird, um doch noch Reformen durchsetzen zu können. Phantasie im Quälen und Morden beweist nicht nur der walachische Fürst, sondern auch Mohammeds Untertanen. So wird ein überzeugter Apostel des Christlichen

1) Vgl. Die Gedichte des Michel Beheim, hrsg. von Hans Gille und Ingeborg Spriewald, Bd.1, Berlin, Akademie Verlag 1968, S. 293.

2) deutsch: der Pfähler.

3) Marin Sorescu, *Răceala*, piesă în 4 acte, in: *Teatrul XXI/3*, März 1976, S. 52-96. Alle Zitate im folgenden nach dieser Ausgabe.

Kreuzzuges (der Grieche Stratos) dank solcher 'Bearbeitungen' ein fanatischer Moslem (Bild 12, S. 75-76). Je mehr sich die Armeen dem Donaufürstentum Walachei nähern, desto öfter und geschickter treten nun die Rumänen im Spiel auf, sei es als Emigranten, Thronanwärter, Krieger, Frauen und Männer verschiedenen Standes. Nur der Fürst Vlad Țepeș tritt nicht auf, über ihn wird ständig auf beiden Seiten der 'Front' erzählt, gerätselt; militärisch kommt es zu kleinen Keilereien, Fürst Țepeș vermeidet einen frontalen Zusammenstoß mit der Armee Mohammeds.

In dieser Spannung endet das Stück - ein paar rumänische Krieger erliegen einer "Erkältung" (das ist die metaphorische Umschreibung des Todes im Verteidigungskampf); die Byzantiner müssen zusehen, wie ihr Kaiser und dessen Neffe, "die Zukunft in Windeln", bei der Taufe ertränkt werden. Geschichte in Bewegung und Ruhe - während das Zentrum des orthodoxen Glaubens zum Museumsstück, zum toten Dokument erstarrt, wird an der Donau weiterhin ein ständiges Aufeinanderprallen verschiedener Religionen und Kulturen die Entwicklung eines Volkes prägen. Die Rumänen treten zugleich von Szene zu Szene in größerer Anzahl im Stück auf, und dies verändert die gelungene Posse über einen von Kunst 'befallenen' Eroberer und die für ihn im Käfig das Schicksal der Unterlegenen grotesk spielenden besiegten Byzantiner in ein künstlerisch gehaltvolles Geschichtsdrama. Die Besonderheit bilden die in Not sich Wehrenden und ihre Gestaltung im Stück; Marin Sorescu setzt neue Akzente, die einen originellen geschichtsphilosophischen und dramentechnischen Ansatz bezeugen, so daß der Dramatiker Paul Anghel das Drama als Epos ansieht, in der Tradition von Ion Budai-Deleanus "*Țiganiada*" ("Die Ziganiade"), und es als solches "*Osmaniada*" ("Die Osmaniade") genannt wissen will (4).

Anders als in Bram Stokers "Dracula"(5) haben die Einwohner des Landes keine Angst vor dem blutrünstigen Fürsten - im Gegenteil: die Andeutungen seiner Untertanen bezeugen, daß er voll akzeptiert ist. Eine Art Geborgenheit wird als Lebensprinzip postuliert, dem sogar der Flüchtling Pînzaru folgen will. Trotz dieser Konzession an die archetypisch-nationale Ebene, an die irrationale Attraktion der 'heimischen Erde' und jener Menschen, bleibt das Stück aufgeklärt patriotisch. Der etwas sentimental wirkende Schluß - der Tod eines der vielen, die ihr Vaterland wie gegen Seuchen im Kampf gegen die Angreifer schützen, und der sich metaphorisch "erkältet" - ist durch den Topos der Wiederauferstehung im Sinne einer geistigen Kontinuität und Lebenseinstellung aus dem Bezugsfeld des platten und naiv-didaktischen Nationalismus gerettet. Zugleich signalisiert aber diese Art des Todes eine Alternative zum üblichen 'tragischen' Heldentod im Unabhängigkeitskrieg (6) und markiert jenen Freiraum, den Marin Sorescu konsequent zur künstlerischen Destruktion eines konkreten Zeitbezuges im Drama verwenden kann.

b) Die Zeit im Verhältnis der künstlerischen zur real-historischen Wirklichkeit:
"Țepeș" von Mircea Lelian

Obwohl in Sorescus Stück genaue Zeitbezüge angegeben werden, sind diese durch das Flechtwerk aus mehreren Handlungsebenen aufgehoben: der Sultan pro-

4) Paul Anghel, *Epopeea se naște sub ochii noștri*, in: *Ramuri* 5(143), 15.5.1976, S.4.

5) Vgl. die neuesten deutschen Übersetzungen des 1897 erschienen Romans: Bram Stoker, *Dracula*. Ein Vampirroman, München, Hanser Verlag 1967, (=Bibliothek Dracula), ders., *Draculas Gast*, gekürzte und bearbeitete Ausgabe, 3.Aufl., München 1969, (= Heyne Bücher 589).

6) Siehe auch Bild 13, S. 77: der "Hang zum Tragischen".

gnostiziert eine 500 Jahre währende 'Türkisierung' für die Walachei; Stratos, der belebte Byzantiner, wird von einem weltoffenen Repräsentanten der Spätantike zu einem typischen 'Phanarioten', einem jener Griechen des Stadtteils Phanar am Bosphorus, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts als Fürsten in der Walachei und in der Moldau von den Türken eingesetzt wurden:

"Radu:... *Mă înconjur cu oameni credincioși...dar mai greu e cu țărani... pe ei, dacă-i schimb...*

Mohamed: *Îi desființăm! Luăm pământurile și le dăm mândstirilor. Mândstirile le umplem de greci... mi-a spus Stratos că are el niște prieteni în Phanar, foarte dibaci în a stoarce lapte și din piatră seacă."*

"Radu:... Ich werde von Vertrauensmännern umgeben sein...Schwerer ist es mit den Bauern... wenn man sie auswechselt..."

Mohammed: Wir schaffen sie ab! Die Grundstücke nehmen wir und geben sie den Klöstern. Die Klöster füllen wir mit Griechen... Stratos hat mir gesagt, daß er ein paar Freunde in Phanar hat, die so geschickt sind, daß sie aus dürrem Gestein Milch auspressen." (Bild 17, S. 83)

Indem der Zeitbezug auf die gesamte Entwicklung vom Mittelalter bis zur Gegenwart gedehnt wird, kann Geschichte optimal dramatisch gespielt, visualisiert werden. So können die Permanenz und die jeweiligen Besonderheiten vorgeführt werden und gleichzeitig die traditionellen, durch Trivialisierung naiv wirkenden Gestaltungsmöglichkeiten und Erkenntnisstrukturen umgangen werden. Im gesamten Ablauf des Stückes kommt eine beachtliche Bedeutung dem Spiel der Byzantiner in jenem auf Rädern der türkischen Armee nachrollenden Käfig zu: hinter Gittern soll Vergangenes die Handlung verfremden. Sie sind die Zeugen einer - durch den Schluß dokumentierten - toten Epoche der Geschichte Europas: leere Worte, undurchführbare Pläne, erwürgte Schreie nach Freiheit - und dies ausgedrückt in der Sprache des 20. Jahrhunderts - bewirken jenen Zeitbezug des Kunstwerkes zur Wirklichkeit, der historisch belegbare Faktizität aus der Geschichte zu künstlerischen Wahrheitsstrukturen umformt und einen mimetischen Realismus vermeidet. Das Ethos der Verteidigung bleibt jener Obertriebenheit, jener Anhäufung von Superlativen und Hyperbeln des Außerordentlichen, Heldenhaften usw. fern. Der Tod im Verteidigungskrieg wird exemplarisch dafür als eine einfache, bescheidene und wann immer wiederholbare Erkältung angesehen. Schon der Titel verbietet also eine kunstfeindliche Hypostasierung, und das entwickelt sich dann im Zeitsystem des Stückes zu einer Wahrheit, die den Rang einer fundamentalen Dimension des Rumänen beinhaltet. Dieses ist umso wichtiger, als das Stück von Marin Sorescu hier im Kontext von Dramen über Geschichte (7) zu analysieren ist, in der dramatischen Bearbeitung des rumänischen Mittelalters als realem Zeitbezug radikal verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten ausschöpfen.

Die folgende Gegenüberstellung des Textes von Marin Sorescu zu einer Trilogie, die denselben Fürsten und seine Zeit thematisiert, soll in erster Linie die künstlerische Bewältigung konkreter Historie in Sorescus Geschichtsdrama hervorheben, indem sie exemplarisch für regelbestimmte Produktion eingehend untersucht werden soll - Detailrealismus und Anhäufung von Fakten erscheinen hier in einer seltenen Dichte zusammengetragen, ermöglichen aber dadurch einen Einblick in den auch in "Răceala" ("Die Erkältung") behandelten Stoff und seine wissenschaftlich-historische Rückendeckung. Es handelt sich um eine im nationalen Staatssozialis-

7) Vgl. dazu Reinhold Grimm, Geschichte im Gegenwartsdrama, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer (1976); Werner Keller, Drama und Geschichte, in: ders., Hrsg., Beiträge zur Poetik des Dramas, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 298-339; und Ernst Schumacher, Drama und Geschichte, Berlin 1965.

mus Rumäniens erschiene Trilogie über den Fürsten, die wenigstens drei Jahre vor den meisten Jubiläumstücken des Jahres 1976 über Stoffliches hinweg auch zu Kriterien der Förderung und Veröffentlichung eines bestimmten Typus von Geschichtsdrama Auskunft gibt (8).

Vlad Țepeș aus dem Stamm der Drăculești kam 1456 auf den Thron der Walachei. Die Trilogie eröffnet ihre Handlung ein Jahr später: Țepeș übernimmt ein verarmtes Fürstentum, dessen Bojaren nur private Interessen verfolgen und Vlads Bruder Radu, einen Getreuen der Türken, durch ihre Verschwörung an die Macht bringen wollen. Der Fürst als Kämpfer für das Wohl des Vaterlandes gegen die verräterischen Bojaren - das ist ein Handlungskomplex, der in der folgenden Analyse des zeitgenössischen rumänischen Geschichtsdramas öfters erscheinen wird und welcher bereits als Ansatz eine Verfälschung des wissenschaftlich Erarbeiteten durch Vereinfachung und Schematisierung beinhaltet. Sogar die heute offiziell geltende Geschichte stellt konkret in diesem Falle fest, daß die Bojaren bis 1462 hinter dem Fürsten standen, von der Verwandlung Serbiens in ein türkisches 'Paschalik' erschreckt (9). Die in der Geschichte verschiedenartig interpretierte Beziehung des Vlad zum moldauischen Fürsten Stephan dem Großen wird pauschal im Sinne nationalpolitischer Interessen ins Drama aufgenommen. Ein Hofnarr entdeckt die Verschwörung, die letztlich die grausamen Gegenmaßnahmen des Vlad Țepeș entschuldigen soll (10).

"*Bădăia Vlad*" ("Onkelchen Vlad") wird der tapfere Fürst benannt - er bestraft die als Kulmination des Bösen dargestellten Bojaren und verbietet fremden Händlern das Geschäft in seinem Machtbereich. Sowohl die angeführte Szenerie als auch die Regieanweisungen dienen einer 'realistischen' Wiedergabe der Epoche, die nur selten zerstört wird: männliche Siegeschöre oder sprachliche Archaismen sind aber keineswegs verfremdend gedacht, sondern dienen lediglich einer simplifizierenden Identifikation. Stana, eine heldenhafte Frauengestalt, wird im Laufe der Trilogie von einer umsichtigen und treuen Mitgefährtin aus dem Volk zur Mutter des Nachkommens Mihnea. Außer ihr und dem Hofnarr, der zu einem opferbereiten Befreiungsheroen umfunktioniert wird, sind noch einige Gestalten so konzipiert, daß Țepeș aus jeder Situation gerettet werden kann: Dan erinnert z.B. an einen Typ wie Berija, dem sowjetischen Geheimdienstchef, er weiß alles und bleibt trotz dieser Macht im Schatten des Fürsten. Im Modell der shakespeareschen Herrscherdramen und mit den Mitteln billigster romantischer Requisiten erstreckt sich über 300 Seiten ein ständiger Kampf, der die Identifikation mit dem Fürsten kontinuierlich zu steigern versucht. Gezielt wird zugleich auf die moralische Pechtfertigung der Taten des Fürsten. So können die geschichtlich abgesicherten Tatsachen, wie die Raubzüge gegen die Kronstädter oder die Tötung der türkischen Boten, im Stück aufgenommen werden, konsequent in einer einzigen Hinsicht interpretiert und als geschichtliche Wahrheit in der Trilogie eingeflochten werden. In langen Tiraden erfahren wir über die außenpolitische Lage jener Zeit, über die (reale - im Stück aber übermäßig hyperbolisierte) türkische Gefahr, über die ständig andauernden Machenschaften der Bojaren, die sich einer Zentralisierung der Staatsgewalt widersetzen. "*Sabia e sftntă... cu sabia se face curdtenie*" ("Der Säbel ist heilig... Mit dem Säbel säubert man") - ist ein Verdikt des gerechtfertigten Fürsten (11), das mit dem gerechtfertigten Pfählen alterniert.

Bis zu seinem relativen Sieg 1462 über die Türken sind die meisten Begebenheiten der Geschichte entnommen. Auf Mutmaßungen der Forschung wird aber die Hand-

8) *Mircea Lelian, Țepeș, București, Editura Cartea Românească 1973.* Alle Zitate im folgenden nach dieser Ausgabe.

9) Vgl. *Istoria României, Bd. 2, București, Editura Academiei RPR, S. 475.*

10) Vgl. *Aureliu Goci, Mircea Lelian, Țepeș, recenzie, in: România literară VI/20 vom 17.5.1973, S. 11.*

11) *Mircea Lelian, Țepeș, a.a.O., S. 43.*

lung nach dem bisher beschriebenen Schema weitergeführt, wobei auch der grundlegende Tenor des dramatischen Aufbaus unberührt bleibt; die dadurch anhand von diskutablen Fakten als unbedingt (nicht nur ästhetisch) 'wahr' angegebene Wirklichkeitsebene erstreckt sich über die Bereiche des historisch Verifizierbaren hinweg und erinnert zugleich durch den Aufbau an die Romantik - die so geschaffene Realität in der Textstruktur überrollt, mit Selbstverständlichkeit mythisierend, jede vorsichtige Aussage wissenschaftlicher Forschung (12), welche vom Schicksal des Fürsten ab 1462 nur nebenbei Notiz nimmt; bekannt ist die Einkerkung Vlad Țepeș durch Mathias Corvinus ab 1462 und eine zwei Monate lange Herrschaft 1476 - beides bildet die Stütze einer auf zwei Teile der Trilogie sich dehnende Handlung, wobei innen- und außenpolitisches Kalkül der Ungarn, Geldgier oder interessierte Liebe den Fürsten in ständige Nähe des Todes bringen, wo er aber dank seiner Treuen und seiner wiederholt unterstrichenen Vaterlandsliebe ähnlich einem d'Artagnan bei A. Dumas entkommt. Eine solche dramatische Gestaltung des historischen Hintergrundes stellt dem Realismusanspruch und die national-ethischen Thesen des Stückes infrage. Schlicht unglaubwürdig wird der Tod Vlads 1476 erklärt: Costea, ein Bojar, der allein an dieser Stelle in der Trilogie auftritt, ist der Mörder; angezettelt wurde die grausame Tat von einem Mönch, Spion der Gegenpartei um Laiotă Basarab. Die dramatische Komposition verwechselt ästhetische Erkenntnis mit trivialer faktischer Kasuistik und zielt auf das letztere. Im politischen Machtkampf genießt Vlad eine unbeschränkte Legitimation aus dem einfachen Grund, daß er Hauptheld der Trilogie ist. Die historischen Gestalten des Mathias Corvinus, König von Ungarn, seiner Schwester Elena, welcher zuliebe Țepeș sogar Katholik geworden sein soll, Hauptmann Griskas, Laiotă Basarabs oder Stephan des Großen täuschen eine Wahrheit vor, die in der Konstruktion des Dramas den Realismus und die Wirklichkeitsnähe der heutigen Form dieser Gattung ausmachen. Einem künstlerischen Gehalt ist vorsätzlich jede Prägung genommen - durch die einseitige Konstruktion von Vergangenheit im Sinne fester moralischer und nationaler Normen sind Pluralität und Geschichtlichkeit von Gesellschaft, Individuum oder Legende für die kritische Aufnahme in der Gegenwart gesperrt.

Auch der Dramatiker Mircea Bradu versucht die Rekonstruktion der Taten von Vlad Țepeș in einem veröffentlichten dramatischen Fragment (13). Vlad hat um sich ausländische Gäste und einheimische Freunde gesammelt, er erklärt und motiviert fast wie in einer Fernsehdebatte sein Vorgehen. Doch die Türken kommen, bringen offiziell eine Friedensbotschaft des Sultans, dahinter steckt aber eine List, die der schlaue Fürst sofort erkennt. Sie werden gepfählt, die zwei Anführer etwas höher als die anderen. Auch dieses soll im System des Dramenfragments den Wert einer Wahrheit bekommen. Prinzip ist auch hier eine 'exakte' Wiederherstellung der in die Geschichte eingegangenen Begebenheiten mit dramatischen Mitteln. Da aber die Auszüge des Textes nicht mehr als eine Umformung von Epik in Dramatik und einen Übergang von historischer Akribie zu einer dramatischen Sprach- und Gestaltungsform aufweisen, kann man bezweifeln, ob in einem solchen Fall allein technische Mittel die Grenze von Geschichte zu Kunst ausmachen. Besonders wenn dann ein Geistlicher dem Fürsten 'Persilscheine' austeilt - um die subjektive Bewunderung des Autors im Text quasi zu unterstreichen und zu objektivieren - stellt sich die Frage nach Wahrheitsstrukturen nicht nur im Stück (als gelungenes oder mißbratenes gattungsgemäß konstruiertes Bild der Geschichte), sondern wissenschaftstheoretisch der Geschichte selbst.

12) Vgl. die Anmerkungen 14, S.45 und 20, S.46.

13) *Mircea Bradu, Vlad Țepeș - În ianuarie*, in: *Tribuna XVI/30 (814) vom 27.7. 1972, S.7*; vgl. dazu: *Dumitru Solomon, Un Vlad Țepeș*, in: *Teatrul ca metaforă*, București, Editura Eminescu 1976, (= Col. Masca), S. 183-184.

Die Rolle der Subjektivität des Geschichtsforschers oder verschiedenartiger theoretischer Ansätze in der Entwicklung der Geschichtsschreibung Rumäniens läßt sich hinsichtlich der 'Wahrheit' um Tepeş gezielt dokumentieren. Differenzierungen tauchen schon zwischen den deutschen und russischen Aufzeichnungen über den Fürsten und denen Chalkokondylas' auf (14). Über die Zeit zwischen 1462 und 1476 gibt es sehr wenige zuverlässige Informationen. Die politische Perspektive der Geschichtsschreibung ist ausschlaggebend: die deutschen Aufzeichnungen beruhen wahrscheinlich auf siebenbürgisch-sächsischen Vorlagen, und die tödliche Feindschaft der Siebenbürger Sachsen zu Vlad Tepeş schlägt sich entsprechend nieder; Chalkokondylas berichtet aus türkischer Sicht, und Antonio Bonfini (15) aus ungarischer. Die bürgerliche rumänische Geschichtswissenschaft anerkennt dies und versucht trotz solcher Schwierigkeiten ein wissenschaftlich objektiviertes Bild des Fürsten und jener Zeit zu erarbeiten - A.D.Xenopol, Ion Bogdan, Constantin Giurescu oder Nicolae Iorga, um nur die bedeutendsten zu nennen, entdecken und untersuchen eine Fülle neuen archivarischen Materials. Sie legen das Erarbeitete unterschiedlich aus, wissenschaftstheoretische und gesellschaftspolitische Prämissen werden zur Forschung herangezogen. Gerade die Meinungsvielfalt in der geschichtlichen Wahrheitsfindung bis 1945 sollte für eine künstlerische Bearbeitung und Bewältigung im Sinne einer aufgeklärten, unabhängigen und sich demokratisch selbstbestimmenden Kulturpolitik einen Nährboden darstellen, auf dem materialistische Geschichtsphilosophie vom Ansatz her der Wahrheitsbildung durch Kunst konkurrieren sollte und Mircea Leriens oder Mircea Bradus Texte in Frage stellt.

Die Zugehörigkeit Rumäniens nach 1945 zum Lager der sowjetisch bestimmten real existierenden staatssozialistischen Länder bringt aber im gelenkten Überbau eine radikal umgeänderte Geschichtsauffassung. Als Verlängerung des philosophischen und politischen Alleinanspruches auf Wahrheiten gebiert sie eine total unhistorische Ideologisierung, deren Debakel die konkreten Interpretationen der geschichtlichen Entwicklung Rumäniens prägt (16). Die erste offiziell anerkannte 'Richtigstellung' der rumänischen Geschichte trägt die Unterschrift eines Historikers der Moskautreuen Ana-Pauker-Gruppe, Mihail Roller (17). Erst Anfang der sechziger Jahre erschien als Kollektivarbeit vieler Wissenschaftler eine vierbändige Geschichte Rumäniens (18), die bis heute mit wenigen Einschränkungen die

- 14) Vgl. *Laonic Chalcocondil, Expuneri istorice, hrsg. von V. Grecu, Bucureşti, Editura Academiei RPR 1958*; Leonikos Chalkokondylas, *Atheniensis Historiarum libri decem. Corpus scriptorum historiae Byzantinae, Bonn 1843*; *Ion Bogdan, Vlad Tepeş și narațiunile germane și rusești asupra lui, Bucureşti 1896*; ders., *Scrieri alese, hrsg. von G. Mihăilă, Bucureşti, Editura Academiei RPR 1968 (besonders S. 468-472)* oder *Constantin I. Karadja, Incunabilele povestind despre cruzimile lui Vlad Tepeş, in: Inchinare lui Nicolae Iorga, Cluj 1931, S. 114-146* - um nur einige der bedeutendsten Forschungsergebnisse oder Berichte zu erwähnen.
- 15) Antonio Bonfini, *Rerum Ungaricorum decades tres...*, Bern 1543; ders., *Historia Pannonica, sive Hungaricum Rerum decades IV, Colonia 1690*.
- 16) Vgl. Dionisie Ghermani, *Die kommunistische Umdeutung der rumänischen Geschichte unter besonderer Berücksichtigung des Mittelalters, München, K. Oldenbourg Verlag 1967, (=Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas 6)*.
- 17) Siehe Anneli Ute Gabanyi, *Partei und Literatur in Rumänien seit 1945, München, R. Oldenbourg Verlag 1975, (=Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas 9), S. 15*; leider konnte durch das Fernleihsystem der bundesdeutschen Hochschulen kein Exemplar bezogen werden, um die akzeptierte Vision über Fürst Vlad Tepeş in der Geschichtsinterpretation einer absolut sowjethörigen Epoche zu untersuchen.
- 18) *Istoria României, a.a.O., Bd.2, S. 465-477*.

Interpretationsrichtung der rumänischen Geschichte im offiziellen Sinne bestimmt. Es wird m.E. verfälscht oder all jenes übersehen, was dem programmatischen Ansatz widersprechen könnte (19). Den Übergang von der stalinistischen zur Ära Ceaușescu markieren dabei Verschiebungen, die auf einen nationalistischen Kurs hinzielen. Als direkter Bezug zur untersuchten Gestalt und Zeit wird im Laufe des Kapitels konkret noch darauf verwiesen werden. Allgemein muß festgestellt werden, daß die marxistische Geschichtsauffassung die gesamte Entwicklung für sich in Anspruch nimmt, und neben vertretbaren Problemsetzungen eine Verschiebung jeglicher historisch erfaßbarer Taten zu Vorposten der gegenwärtigen 'Revolution' festlegt. Gerade Fürsten, die sich als Christen und Rumänen der osmanischen Expansion - manchmal hoffnungslos - widersetzen, sind für die Notwendigkeit, durch Geschichte reale Widersprüche der Gegenwart zu vertuschen, das Feindbild zu verschieben und allgemeine Legitimationsfunktion für nationale Einheit auszuüben, ein Feld, auf dem diese um jeden Preis herausinterpretiert wird. Die Trilogie von Mircea Leriau und das Fragment von Mircea Bradu erschienen in einer Zeit, in der das Bild des Fürsten keine von der Ideologie des nationalistisch gefärbten Geschichtsbildes exakten Konturen hatte - die dramatische Technik beschränkte sich darauf, eine Aktualisierung nach dem Modell anderer Woiwoden-Stücke zu schaffen. Da die Persönlichkeit größtenteils durch die weltberühmte Grausamkeit bestimmt war, ist auch die Zahl der geschichtswissenschaftlichen Arbeiten, die es in Rumänien wagten, Zeit und Gestalt des Fürsten zu untersuchen, besonders gering. Solange die kultur- und wissenschaftsbestimmende Ideologie dazu keine präzise Stellung eingenommen hatte, verdrängte man eher diese Problematik. Entsprechend der im Vergleich geringen Zahl ist auch das Ergebnis der Forschungsarbeit (20).

Am 14. Dezember 1976 wurde in Rumänien der 500. Todestag des Fürsten gefeiert. Die über drei Jahrzehnte kaum beachtete Zeitspanne in der Nationalgeschichte wurde zu diesem Zweck rechtzeitig vorbereitet und zum Politikum umfunktioniert. Marin Sorescu's Stück war nicht das einzige Drama, welches zur wissenschaftlich-historischen und national-ideologischen Rehabilitierung des Fürsten vom Künstlerischen her mit beitragen sollte. Sowohl die Besonderheit seiner dramati-

19) Vgl. die Anmerkungen 47 bis 52, S. 57.

20) Hier die Liste der auffindbaren Untersuchungen, die bis 1976 in Rumänien erschienen, die offiziellen Geschichtsbücher ausgeschlossen: Al. Boldur, *Un român transilvănean - autor presupus al "Povestirilor ruse despre Dracula"*, in: *Apulum VII/1970*, S. 67-78; Matei Cazacu, *Vlad Țepeș - erou de epopee*, in: *Magazin istoric IV/6 (39)*, Juni 1970, S. 25-31; B.T. Cîmpina, *Complotul boierilor și răscoala din Țara Românească din iunie - noiembrie 1462*, in: *Studii și referate privind Istoria României, partea I, București 1954*, S. 599-624; C. Grecescu und D. Simionescu, (Hrsg.), *Istoria Țării Românești 1290-1690. Letopiseșul cantacuzinesc*, București 1960; Constantin C. Giurescu, *Viteazul și temutul Vlad Țepeș*, in: *Magazin istoric VIII/3 (84)*, März 1974, S. 2-12; Camil Mureșan, *Iancu de Hunedoara*, București 1968; Pandele Olteanu, *Lexicul povestirilor slave despre Vlad Țepeș*, in: *Revista Universității C.I. Parhon, seria filologie*, 1955, nr. 2-3, S. 227-250; ders., *Limba povestirilor slave despre Vlad Țepeș*, București 1961; P.P. Panăitescu, (Hrsg.), Ioan Bogdan, *Povestiri despre Dracula Voievod*, in: *Cronicele slavo-române din sec. XV-XVI*, București 1959; Șerban Papacostea, *Cu privire la geneza și răspîndirea povestirilor scrise despre faptele lui Vlad Țepeș*, in: *Romanoslavica XIII/1966*, S. 155-157; Ștefan Ștefănescu, *Țara Românească de la Basarab I "Intemeietorul" pînă la Mihai Viteazul*, București, Editura Academiei RSR 1970; Emil Vrabie, *Limba povestirilor slave despre Vlad Țepeș*, in: *Romanoslavica XIII/1966*, S. 229-246.

schen Realisation als auch Verzögerungen seiner Erstaufführung werden noch breit erläutert werden (Unterkapitel I-2-i). Als drittes Vergleichsglied soll ein Stück zusätzlich herangezogen werden, welches anlässlich des 500-jährigen Jubiläums veröffentlicht und aufgeführt wurde und in bester Gesellschaft zu den bisher besprochenen Texten von Mircea Larian und Mircea Bradu steht, indem es sich bemüht, eine Zeitüberbrückung vorzutäuschen, und dieses durch getreue Wiederaufnahme der offiziell akzeptierten Wahrheiten um jene Zeit zu gewährleisten versucht. Aus der Synthese bisheriger Forschung und den außenpolitischen Autonomiebestrebungen der Ceaușescu-Doktrin nach der Prager Krise 1968 ist auch die Zeit des Fürsten Vlad Țepeș ein ausgezeichnetes Modellbeispiel für den Unabhängigkeitskampf. Demnach ist auch die Grausamkeit des Fürsten, sofern sie nicht als feindliche üble Übertreibung abgetan werden kann, ein gerechtes und legitimes Mittel eines vaterlands- und freiheitsliebenden Fürsten. Bis dahin hatte man, um den Tourismus anzuregen, den wenigen westlichen wissenschaftlichen Untersuchungen zur Zeit und Gestalt des Fürsten (21) in der Verbindung von Vlad Țepeș und dem Vampirstar Hollywoods nichts konsequent-wissenschaftlich Erarbeitetes entgegengesetzt und indirekt diese Art Werbung für Rumänien als besonderen touristischen Anreiz angenommen, was danach besonders aufgrund der Vorstellung durch die amerikanischen Forscher Mc Nally und Radu Florescu einen ziemlich breiten westlichen Leserkreis erreichte. Die rechtsgerichtete nationalistische Exilpresse versuchte zu spät, dagegen polemisch anzugehen (22). Für eine konsequente Ideologiekritik ist es interessant, daß inzwischen auch die Geschichtsideologen der Bukarester KP eine Korrektur mit demselben Vorzeichen beschlossen hatten und dies durch unzählige Beiträge in der Tages- und Wochenpresse anlässlich der Feier zum 500. Todestag überlaut popularisieren ließen. Die Grundlage dafür boten zwei Monographien, die rechtzeitig noch zum Herbst 1976 die Gestalt aus der Umgebung des irrationalen Vampirismus entfernten und sie der Ratio des Nationalen und der Unabhängigkeit eingliederten (23). Seit Ende 1976 kann sich der rumänische Nationalismus auch auf

- 21) G. Girando, *Drakula. Contributi alla storia delle idee politiche nell'Europa Orientale alla svolta del XV-secolo*, Venedig 1972; Basil Cooper, *Der Vampir in Legende, Kunst und Wirklichkeit*, München, Wilhelm Goldmann Verlag (1974); J.L. Degaudenzi, *Mythe et réalité: le véritable Dracula*, in: *Midiminit* 22, Paris 1971; D. Farson, *The Man who wrote Dracula*, London 1973; Ioan Gutia, *Storia del nome Dracula e di altre parole d'oggi*, Bulzoni editore, Roma 1976; Harry Ludlam, *A Biography of Dracula. The Life Story of Bram Stoker*, London 1962; Raymond Mc Nally und Radu Florescu, *In Search of Dracula*, London, New English Library 1973; Grigore Nandriș, *A Philological Analysis of Dracula and Rumanian Placenames and Masculin Personal Names in a/ea*, in: *Slavonic and East European Review* vol. 37/1959, S. 371-377; ders., *The Dracula-Theme in the European Literature of the West and of the East*, in: *Literary and History of Literary Criticism*, Edited by Leon Edel, New York 1965; ders., *Le thème de Dracula dans les littératures européennes*, in: *Acta Historica (Roma)* VIII/1968, S. 57-80; ders., *The Historical Dracula*, in: *Comparative Literature, Matter and Method*, University of Illinois, Urbana 1969; J. Striedter, *Die Erzählungen vom walachischen Wojwoden Drakula in der russischen und deutschen Überlieferung*, in: *Zeitschrift für slavische Philologie* XXIX/1961-1962, S. 398-427.
- 22) Vgl. *Mihai Domu, Vlad Țepeș și Graf Dracula*, in: *Stindardul (Fürstenfeldbruck)* XXIV - 133/134, *Julie-Noembrie* 1976, S. 4 und 6.
- 23) Ștefan Andreescu, *Vlad Țepeș (Dracula). Intre Legendă și adevăr istoric*, București, Editura Minerva 1976; Nicolae Stoicescu, *Vlad Țepeș, București, Editura Academiei RSR* 1976; nach Abschluß dieser Arbeit erschien: Ion Stăvăruc, *Povestiri medievale despre Vlad Țepeș - Draculea*, București, Editura Univers 1978

die 'gesäuberte' Persönlichkeit des Vlad Țepeș (24) stützen. Der Unterschied zwischen ihm und den bisher gewürdigten Fürsten ist durch die festgesetzte Gemeinsamkeit der nationalen Interessen geebnet worden. Mircea der Alte und Alexander der Gute, die Festiger der neugegründeten Woiwodate Moldau und Walachei, Stephan der Große, volksnaher Widersacher der Türken nach der Eroberung Konstantinopels und Zeitgenosse von Vlad Țepeș, Mihai der Tapfere, der um 1600 die drei rumänischen Fürstentümer militärisch vereinigte, Dimitrie Cantemir, Partner des Zaren Peter I in seiner antiosmanischen Politik oder Tudor Vladimirescu, Anführer einer bedeutenden sozialen und nationalen Volkserhebung Anfang des 19. Jh, bekamen aber nur für sehr kurze Zeit die Gesellschaft des widerspruchsvollen Fürsten. Als ob die intensive Kampagne die traditionellen Konturen um diese historisch und literarisch zu berühmten Gestalt dennoch nicht hätten wie erwünscht ummanipulieren können, wurde es sofort nach der Feier im Dezember 1976 still um die als heldenhaft-gerecht gepriesene Gestalt, trotz der erdrückenden Quantität der Beiträge (25). Zur genannten Feier hatten sich auch die Künstler

- 24) Der Stoff fand in der rumänischen Literatur großes Interesse auch vor 1900: Gh.Asachi - 1863, B.P.Hașdeu - 1864, D. Bolintineanu - 1870 und N.D.Popescu - 1877 versuchten, den Woiwoden für den damaligen Literaturbetrieb salonfähig zu machen; M. Eminescu hatte ihn in "Scrisoarea III" beschworen. Da die zeitgenössischen Bearbeitungen erwähnt wurden oder werden, müßte noch M.Sorbul - 1922 an dieser Stelle angeführt werden. Vgl. Anm. 62, S. 61.
- 25) *Liviu Borcea, Un bărbat care face lucruri mari și mai presus de fire, in: Familia XII/12 (136), Dez. 1976, S. 11; Locotenent-colonel Constantin Căzănișteanu, O personalitate proeminentă a istoriei naționale, întruchipare a voinței poporului român de a trăi liber în vatra strămoșească. 500 de ani de la moartea lui Vlad Țepeș, in: Săptămîna vom 14.12.1976, S.4; Alexandru Constantinescu, Două monografii despre Vlad Țepeș, in: Viața Românească XX/3, März 1977, S. 63-66; Eugen S. Cucersan, Etică și independență, in: Tribuna XX/51 (1462) vom 16.12.1976, S.6; Alexandru Dușu, Principe român și personalitate europeană, in: Luceafărul XIX/49 (762) vom 4.12.1976, S. 7,8; Prof. Paul Gîrghiu, Vlad Țepeș - voievod al dreptății și curajului, in: Contemporanul 51 (1571) vom 17.12.1976, S.4; Octavian Iliescu, Taina unei monede, in: Luceafărul XIX/49 (762) vom 4.12.1976, S. 8,7; Ștefan Lemny, Eminescu despre Vlad Țepeș, in: Cronica 52, Dez. 1976, S. 8; Alexandru Piru, Cartea de debut - Vlad Țepeș-Dracula, in: Luceafărul XIX/52 (765) vom 25.12.1976, S. 2; Sânziana Pop, Opt ani pentru eternitate. Țepeș, in: Luceafărul XIX/49 (762) vom 4.12.1976, S. 8,7; Octavian Schiau, Vlad Țepeș în literatură, in: Tribuna XX/51 (1043) vom 16.12.1976, S.9; Dumitru Solomon, Un Vlad Țepeș, in: Teatrul ca metaforă, a.a.O., S. 183-184; Pompiliu Theodor, Vlad Țepeș, restituirea personajului istoric, in: Steaua 12/1976, S.13; Dan Zamfirescu, Un principe modern, in: Luceafărul XIX/49 (762) vom 14.12.1976, S.1-2 und 50 (763) vom 21.12.1976, S. 1,9; Aus den letzteren ein Zitat, S.1: "Regele (Matei Corvin, n. n.) înaintează greu (se pare să fie specialitatea lui!) așa încît lupta o dau românii singuri. În fața oștilor copleșitoare, Țepeș inventează războiul de guerillă (Unterstreichung des D.2.), care, din Țara Românească va fi preluat de Ștefan cel Mare 4 ani mai târziu"; ders., Vlad Țepeș, in: Tribuna României V/96 vom 15.11.1976, S. 8-9. Dazu die westdeutsche Presse: Inge Sentner, So wurde Dracula rumänischer Volksheld, in: Hamburger Abendblatt vom 1.4.1977, und H.P.Rullmann, Dracula wird zum Nationalhelden, in: Rhein-Neckar-Zeitung vom 18.2.1977, S.40. Nach 1977 erschienen: Șerban Cioculescu, Țepeș Vodă în Legendă și literatură (I,II), in: Romania literară XI/40,41 vom 5. und 12.10.1978; Dana Dimitriu, Vlad Țepeș - între Legendă și adevăr, in: Romania literară XI/37 vom 14.9.1978, S.10; und Al.Piru, Vlad Țepeș - Dracula, in: Luceafărul XXI/39 vom 30.9.1978, S. 1-6.*

beteiligt - die Zeitschrift "Luceafărul" (26) bildet eine Skulptur von Mircea Ștefănescu und eine Komposition von Gheorghe Petrașcu neben den alten, aus dem Mittelalter bekannten Bildnissen des Fürsten ab. Dasselbe wiederholt die Zeitschrift "Contemporanul" (27) - auch hier, wie in der sonstigen Presse, werden Informationen über die Entstehung der 'Inkunabeln' und über die Verbreitung der Legenden über den Fürsten im 15. und 16. Jh. total vermieden, als ob dadurch Assoziationen zur Vampirismusproblematik gänzlich ausgeräumt wären. Für das Ausland wird in Comics-Manier popularisiert (28). Eine breite Liste vervollständigt die Serie der bereits erschienenen literarischen Rekonstruktionen (29), unter denen besonders die Aufmerksamkeit der im folgenden Unterkapitel besprochene Text von Dan Tărchiță und eine wehmütige Mischung aus historischem Material und Fiktion im Roman Corneliu Leu (30) auf sich ziehen.

c) Das Geschichtsdrama als Feierstück: "Moartea lui Vlad Țepeș" ("Der Tod des Vlad Țepeș") von Dănil Tărchiță

Wenn Wahrheitsgehalt und künstlerische Qualität vieldeutig und mehrschichtig mit dem allgemein bekannten Stoff um Fürst Vlad Țepeș dermaßen bearbeitet werden, daß dieser auch ein kritisches Potential zur jeweiligen Entstehungswirklichkeit auszudrücken vermag, und wenn dadurch die von der gelenkten Kulturideologie und -politik anlässlich solcher Feierlichkeiten (wie oben beschriebenen) plakativen Thesen nicht mehr nur eindeutig-pathetisch und pragmatisch-edukativ zum Vorschein treten, dann gilt erfahrungsgemäß die Tatsache der Zuwendung der kulturpoliti-

26) Nr. XIX/49 (762) vom 4.12.1976, S. 1,7.

27) Nr. 51 vom 17.12.1976 - übrigens dasselbe Bild von Gh. Petrașcu.

28) D.R.Popa und Nicu Russu, *Vlad Țepeș și turcii*, in: *Suplimentul Revistei Tribuna României*, Dez. 1976, S. 12-13.

29) Alexandru Andrișoiu, *Metafore cu Țepeș*, in: *Luceafărul XIX/49 (762) vom 4.12.1976*, S. 1; Tudor Arghezi, *Vodă Țepeș*, in: *Cuvinte potrivite (1927)*, in: *Versuri*, București, Editura de stat pentru cultură și artă 1959, S.80-81; Vasile Băran, *Prințul de Țepeș*, fragment din romanul "*Tinerețea lui Vlad Țepeș*", in: *Luceafărul XIX/49 (762) vom 4.12.1976*; Mihai Beniuc, *Vlad Țepeș*, in: *România literară X/2 vom 13.1.1977*; Eusebiu Camilar, *Păduri înfricoșate*, in: *Povestiri eroice*, 3.Aufl., București, Editura Tineretului 1967; Grigore Hagiu, *Sonet*, in: *Contemporanul 51 vom 17.12.1976*, S.2; Alexandru Mitru, *Săgeata căpitanului Ion*, București, Editura Tineretului 1967; Georgina Viorica Rogoz, *Drăculeștii*, București, Editura Albatros 1977, (=Col. Cutezătorii); dazu die Prosa von Dan Tărchiță "*Mireasa lumii*" und das Stück "*Basarabii*" von demselben Autor oder "*Se adună vremile*" von M.Vasilie und Remus Nastu (*Teatrul Maria Filoti Brăila*), welche nicht bibliographiert werden konnten, die originelle Prosa, die bereits 1972 von dem in Österreich lebenden Vintila Ivănceanu, *Unser Vater, der Drache*, Wien, München, Zürich, Europa Verlag 1972, sowie das Projekt eines zweiteiligen Spielfilms, vgl. *Scînteia XLVII/11008 vom 11.1.1978*, S. 4, Drehbuch: Mircea Mohor, Regie: Doru Năstase, vgl. dazu Călin Căliman, *Vlad Țepeș, cronica filmului*, in: *Contemporanul 2 (1679) vom 12.1.1979*, S. 6-7; und D.I.Suchianu, *Vlad Țepeș*, in: *România literară XII/3 vom 18.1.1979*, S. 17; oder die Information in: *Contemporanul 45 (1670) vom 10.11.1978*.

30) Corneliu Leu, *Plîngerea lui Dracula*, București, Editura Cartea Românească (1977). Vgl. Nicolae Manolescu, *Romane istorice*, in: *România literară X/18 vom 5.5.1977*, S. 9; Emil Manu, *Corneliu Leu - Plîngerea lui Dracula*, in: *Scînteia XLVI/ 10834 vom 19.6.1977*; V.F.Mihăiescu, *Fascinația documentului*, in: *Luceafărul XX/19 (784) vom 7.5.1977*, S. 2.

schen Verwaltung zu solchen Texten, die der Autonomie der Kunst und literarischen Erkenntnis die vorgeprägten gültigen Ideologeme aufgedrängt haben. Marin Sorescus Stück befand sich in der Probe und eine Aufführung war noch ungewiß in der Zeit der Feierlichkeiten im Dezember 1976 - den Beitrag der Dramatik zum Jubiläum leistete folgendes Stück über denselben Stoff und Fürsten: Dan Tărchiş "Moartea lui Vlad Ţepeş" ("Der Tod des Vlad Ţepeş") (31).

Dem Autor gelingt es, den gesamten bereits grob skizzierten Stoff in ein zweiteiliges Stück zu zwingen - als Rahmen des Geschehens wird ein modernistisch anmutendes Bild gewählt: beim Schneesturm steht der Fürst einem Pfahl gegenüber. Der Aufgespießte, einstiger Gefährte und aus Geldsucht zum Verräter und Mörder gewordene Berivoi, leitet zum traditionellen Handlungsablauf über. Dabei wechseln die Zeitebenen, als jeweilige Einschnitte in der bekannten Biographie des Fürsten mit irrationalen Szenen ab, die eine Literarisierung des Stoffes vorzutäuschen versuchen. Aber schon die Korrektur und die Entschuldigungen der grausamen Taten, die bis ins Kleinste die offiziellen Beurteilungen anlässlich der erwähnten Feier wiedergeben, sprengen die zaghafte künstlerische Homogenität. Die irrationalen Szenen werden zu minderwertigen Anhängseln, wenn, ähnlich wie in Shakespeares "Macbeth" (32), ein Wald von Pfählen beschworen wird und zugleich die zum Standard gewordene Erzählung über die Aufspießung des von den Türken gesandten Griechen Catavolinos mit dokumentarischer Akribie verbunden wird; wenn Druşa, die Tochter des vom Verräter Berivoi ermordeten treuen Untertanen Ursu, wie im Wahnsinn die Untat und die Leiche ihres Vaters aufdeckt; wenn eine ungarische Prinzessin den Fürsten und seinen Ruf als Vampir in ein kokettes Spiel verflucht, oder wenn 'die Alte', eine Art Hexengestalt, in einem rituellen Monolog Ţepeş in einen Schlaf versenkt, in dem sich Feind und Freund, Vergangenes und Gegenwärtiges, Leben und Tod, treffen. Der Schwank von einem Manne, der den Tod am Zaun angebunden hatte, um unbesorgt durch die Welt zu wandern, wird in der für rumänische Historiendramen schablonenartig gewordenen Entlastungsszene des Verräters aus Opportunität eingebaut. Recht oder Unrecht der Tat oder der Verurteilung stehen hier nicht zur Diskussion, genausowenig wie die Projektion eines solchen feudal-absolutistischen Herrschaftssystems als Verbindungspunkt des Totalitarismus im real existierenden Staatssozialismus als Staatsgebilde. Alle Fakten aus der Geschichte, die den Fürsten und seine Zeit betreffen, sind peinlichst genau abgesichert, als könne man dadurch eine 'realistische' Bewältigung der Persönlichkeit und der Epoche unternehmen. Die kunstfeindliche Programmatik des dramatischen Projektes wird im Finale des Stückes eindeutig, wenn Fürst Ţepeş und der moldauische Fürst Stephan der Große vor der Bukarester Bevölkerung staatsmännisch schwören, beide Woivodate seien von nun an so gut wie geeinigt:

"Vlad: Orice bucată de pământ ruptă din Moldova să doară pînă aici la Bucureşti."

"Vlad: Jedes Landstück, welches von der Moldau abgetrennt wurde, soll bis nach Bukarest schmerzen." (S. 83)

Der Text versucht, noch nicht abgeschlossene Prozesse geschichtsphilosophischer und konkret-politischer Art durch eine Verankerung in der Frühgeschichte als lösbar und durchgesetzt vorzustellen - als Kunstwerk hätte es eher Zurückhaltung zu dieser für die Gegenwart so tiefgreifenden Problematik (Moldauische SSR) bringen

- 31) Dan Tărchiş, *Moartea lui Vlad Ţepeş*, in: *O antologie a dramaturgiei româneşti 1944-1977*, Bucureşti, Editura Eminescu 1978, S. 657-717; auch in: *Teatrul XXI/12*, Dez. 1976, S. 58-84. Alle Zitate im folgenden nach der letzten Ausgabe.
- 32) William Shakespeare, *Macbeth*, in: *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*, ed. by Kenneth Muir, London, Methuen und Co Ltd 1968.

sollen. Utopie verfällt durch einen solchen Ton in primitivsten Nationalismus und aussichtslosen Irredentismus und kann auf keinen Fall künstlerisch der komplexen Problematik der Annexion Bessarabiens und der Bukovina 1940 und nach dem zweiten Weltkrieg durch die übermächtige Sowjetunion entgegentreten. Pathetisch hatte der Fürst zuvor erklärt:

"Nu, Ștefane, nu! Noi trebuie să luptăm oriunde și ori când, și fără speranța de-a câștiga totdeauna bătăliile. Intre victorie și înfrângere noi am pus altceva, mai presus de amândouă: lupta însăși. Aici e taina. Singura noastră șansă de a supraviețui este să murim apărându-ne".

"Nein, Stephan, nein! Wir müssen, wie und wann immer, kämpfen, auch ohne die Hoffnung, jede Schlacht zu gewinnen. Wir haben etwas über den Sieg und die Niederlage gestellt - den Kampf selbst. Das ist das Geheimnis. Unsere einzige Chance, zu überleben, besteht darin, in der Verteidigung zu sterben."

(S. 82)

In diesem Sinne reiht sich auch der Schicksalsschlag der Liebesbeziehung zu Voica, über das Melodramatische hinweg, dem nationalistischen Grundtenor an: der aus dieser Liebe geborene Sohn stirbt zwar fünfjährig, dafür aber ist das ganze Volk der Rumänen eigentlich Nachfolger des tapferen und vaterlandsliebenden Fürsten. Es darf nicht der Eindruck erweckt werden, Marin Sorescus Stoffbearbeitung sei etwa national-indifferent oder vermeide diese für die Ceaușescu-Ära so vielschichtige und gefährliche Ebene. Gezeigt werden sollte, daß Dan Tărchilă's Stück, welches man in jeder Hinsicht der "Răceala" ("Die Erkältung") gegenüberstellen kann, den Stoff und die Zeitebene als weitmöglichste Anpassung an die Tagesideologie bearbeitet, und daß dieses von der Kritik lobend honoriert wird, indem stilistische Neuerung und persönliche Gestaltung als bedeutende Attribute hervorgehoben werden (33).

Die letzten drei, kürzer untersuchten Stücke von Mircea Lărian, Mircea Brădu und Dan Tărchilă konnten durch ihr gemeinsames an genauer Zeitbeschreibung und festen Zeitbezug einen Zugang zu den meisten Dramen über Geschichte seit 1945 eröffnen. Das Geschichts- und Realismusverständnis, das sich daraus ableiten läßt, darf nicht allein mit der gattungsimmanenten Entwicklung in der rumänischen Literaturgeschichte in Verbindung gebracht werden, sondern reflektiert sowohl die theoretische und praktische Rückständigkeit der die Nation verwaltenden Ideologie als auch die Unmündigkeit heteronomer Kunstproduktion, all dieses angesichts der wachsenden Totalbestimmung des Individuums in der real existierenden sozialistischen Gegenwart zu artikulieren und in Frage zu stellen. Die erdrückende Mehrheit der Woiwoden-Stücke versucht, der durch bürokratische und forcierte Industrialisierung aufgetretenen Entfremdung durch den Zugriff auf frühbürgerliche Nationalismusidiome entgegenzutreten - dem historischen Stand entsprechen sowohl Akribie der Zeitkulissenbeschreibung als auch das Hervorheben gesunder nationaler Gesinnung. Unterschiede sind meist nur in stilistischen Feinheiten erkennbar. Hauptmerkmal dieser Stücke ist die ideologische und interpretative

33) Vgl. Aurel Bădescu, *Starea teatrului la Pitești*, in: *Contemporanul* 8 (1581) vom 25.2.1977, S. 9; Petre Drăgu, *"Moartea lui Vlad Țepeș" de Dan Tărchilă la Teatrul "Al. Davila" din Pitești. Cronica teatrală*, in: *Scnteia* XLVI/10722 vom 9.2.1977, S. 4; E. Emanoil, *Târgoviște. Un spectacol în aer liber la ruinele Curții domnești: "Moartea lui Vlad Țepeș"*, in: *Teatrul* XXII/8, August 1977, S. 48-50; Virgil Munteanu, *"Moartea lui Vlad Țepeș" la Teatrul "Al. Davila" din Pitești*, in: *Teatrul* XXII/1, Januar 1977, S. 32-33; R.A. Roman, *Un om al timpului său*, in: *Luceafărul* XIX/49 (762) vom 4.12.1976 S. 4; Valentin Silvestru, *"Moartea lui Vlad Țepeș", o merituoasă piesă istorică de Dan Tărchilă*, in: *Spectacole diferite*, in: *România literară* X/5 vom 3.2.1977, S. 16.

Gleichschaltung zur offiziellen, der KP genehmen Perspektive. Es ist erschreckend, wie die meisten dieser Dramen sich um einige Momente der Geschichtsideologie ranken (z.B. Stephan der Große, Mihai der Tapfere oder Tudor Vladimirescu) und gegenüber der gattungsspezifischen Entwicklung bis 1945 keine wesentlichen ästhetischen Neuerungen bekunden können. Der mit überlauten nationalistischen Akzenten versehene Interpretationszwang der Geschichte besonders nach 1964 ist eine weitere Ursache und Voraussetzung für die so sehr als notwendig empfundene Legitimation. Kunst verfällt zur 'dramatischen' Illustration der Geschichte. Die in drei Jahrzehnten gründlich neu interpretierte Geschichte tritt ihrerseits als Ersatz für Kunst auf, indem sie ihr formale Strukturen entleiht - beide unterliegen ohnehin der dirigistischen Ausartung grundlegender Dogmen oder konkret-politischer Kalküle. Stilistische Individualität und persönliche Deutung bestimmter Einzelheiten täuschen eine Vielfalt vor, die bei einer näheren Analyse mit einigen wenigen Ausnahmen sich als scheinbare enthüllt, was im folgenden noch gezeigt werden soll. Um sowohl Marin Sorescus Stück als auch die Gesamtentwicklung dieser Gattung übersichtlich vermitteln zu können, wird das Kriterium von Regel und Ausnahme in demselben ideologiekritischen und gattungsgeschichtlichen Ansatz zu bestimmen sein - die erarbeiteten Antinomien sollen der Interpretation beim Erfassen des Werkcharakters der "*Răceala*" ("Die Erkältung") behilflich sein und den Verschleiß strenger Begrifflichkeit gerade durch kunstfremden Systematisierungs- und Verwaltungszwang dokumentieren.

d) Skizze der Entwicklung zum gegenwärtigen historischen Drama im sozialistischen Rumänien in bezug auf Marin Sorescu "*Răceala*" ("Die Erkältung")

Das Zusammenspiel von offizieller Geschichtsdeutung und Geschichtsdrama der Gegenwart birgt eine Problematik, die für die Interpretation des Werkes von Marin Sorescu von Bedeutung ist. Die konsequente Verwurzelung in der Geschichte und ihre genaue Weitergabe, die inhaltlich und formal das Gros der Produktion auszeichnet, die zu dieser Gattung gehört, ist von Sorescu programmatisch vermieden worden. Eine Diskussion zwischen dem Sultan, seinem Leutnant, dem Widersacher 'Iepeş' - sein Bruder Radu der Schöne - und dem byzantinischen Kaiser hinter den Gittern belegt im 16. Bild (S. 80-81) das Zersetzen der Zeitbeziehung. Im dramatischen Aufbau wird kurz auf die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten von Geschichte optimal hingewiesen und von realen Bezugspunkten (Timur, Bajezid, Mircea der Alte) auf die Situation des vorgeführten Spieles übergeleitet: der Byzantiner behauptet majestätisch, die Gitter des Käfigs selbst als 'Staatsgrenze' verordnet zu haben, um Geheimnisse schützen zu können; er staunt über die fremdartige Schreibweise des Korans und stellt dem seinen eben erkannten 'geheimen' Lebens- und Geschichtssinn entgegen: er müsse nicht in Büchern, sondern im Leben gesucht werden, eine Aussage, die sofort danach zurückgenommen wird. Während die Griechen laut nach Freiheit schreien, erklärt der Sultan, die stattfindende militärische Expedition hätte gerade das Ziel, ein kleines Land zu befreien, und schlägt eine Brücke zum Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in Prag 1968. Da sich der Sultan und der eingesperrte byzantinische Kaiser trotz dazwischenliegender Gitter über Probleme der Strategie unterhalten, ist der Spielcharakter als Gestaltungsprinzip der realen Historie erneut unterstrichen: militärische Macht zum Kontrahenten der geistigen, und diese entzieht die Konfrontation einer genauen Ortung.

Die Wahrheitsebenen der meisten anderen 'Geschichtsdramen' bilden einen markanten qualitativen Unterschied zu diesem erläuterten Aspekt. Erkenntnisleitend ist aber auch von Interesse festzustellen, inwieweit Nationalismus, als übertriebene Potenzierung der Vergangenheit die Widersprüchlichkeit der Gegenwart versöh-

nend, sich mit der These der nicht-feudalen proletarischen Solidarität verträgt. Dem müßte, wenigstens theoretisch, eine Dialektik von Vergangenen und Gegenwärtiger entsprechen. Die konkrete Analyse dieses Aspektes zeigt aber, daß die Entwicklung keineswegs harmonisch und ausgeglichen verlief. Lucian Blagas "Anton Pann" (34) wurde zwar im Sommer 1945 verfaßt, erfuhr aber seine Rezeption erst zwanzig Jahre danach, als der Autor literarisch 'rehabilitiert' wurde und schwer einordbaren Gestalten der Geschichte der Zugang zur Bühne eröffnet wurde. Lucian Blaga, der bis dahin bedeutende dramatische Prägungen der rumänischen Geschichte geschaffen hatte, konnte zu einer Neuorientierung und unabhängigen Entwicklung dieser Gattung nach 1945 nicht beitragen.

Dagegen zeigt der neue Literaturbetrieb nach sowjetischem Muster erste Resultate. 1948 erscheint die dramatische Beschreibung der führenden Persönlichkeit während der Revolution von 1848 in den rumänischen Fürstentümern, Nicolae Bălcescu, aus der Feder des angesehenen Schriftstellers Camil Petrescu (35). Das Jubiläumsstück kann als Dokument des Überganges zu der neuen Art Dramatik gesehen werden. Die schriftstellerische Erfahrung und Berufung des Autors versandeten bei diesem Projekt - das Geschichtsdrama sollte durch seine Leistung in das neue kulturpolitische System integriert werden. Noch 1965 merkte der Kritiker Andrei Băleanu dabei an, daß bei einem Vergleich des rumänischen Dramatikers mit A. Camus, J. P. Sartre, E. O'Neill, T. Williams, A. Miller, J. Anouilh, M. Frisch oder Fr. Dürrenmatt festgestellt werden müßte, daß Camil Petrescu der Frage nach dem Absoluten, die der bürgerlichen Ideologie verhaftet sei, durch das Drama "Bălcescu" die richtige Antwort gegeben habe (36).

Die Geschichtlichkeit einer philosophischen Fragestellung findet durch festen Einbau im Historismus eine für Rumänien exemplarische Verschiebung: die Ideen brauchen nicht "gesehen werden", wie es Gelu Ruscanu in "Jocul ielelor" ("Tanz der Feen") (37) als Suchender zeigte, sondern in der sozialistischen Ausprägung des Klassenkampfes - diese Gestalt hatte Camil Petrescu während des ersten Weltkrieges geschaffen und in den vierziger Jahren umgearbeitet veröffentlicht, so daß seine Dramatik eine differenzierte Perspektive weiterhin beansprucht. Trotzdem galt der Schwerpunkte der lobenden Kritik dem Geschichtsdrama über Bălcescu - genauso wichtig wie die Heldenkonstruktion ist für die offizielle Beurteilung von Anfang an die Zeitbeschreibung samt ihrer Widersprüchlichkeit aufgrund des geltenden Bildes gewesen - der entstandenen Diskussion sollten klare Rezepte für zukünftige Produkte dieser Art entnommen werden. Es ist daher verständlich,

- 34) Lucian Blaga, *Anton Pann, piesă în 3 acte*, in: *Teatrul X/4, April 1965*; auch in: *Teatru*, hrsg. von E. Todoran, (Bucureşti), Editura Minerva 1970, S. 423-552; auch in: *Opere*, hrsg. von Dorli Blaga, Bd. 5, Bucureşti, Editura Minerva 1977, S. 359-479; auch in: *Teatru. Proză autobiografică*, Bucureşti, Editura Albatros 1972, (=Col. Lyceum), S. 185-296; auch in: *O antologie a dramaturgiei româneşti 1944-1977*, Bd. 2, a.a.O., S. 13-78.
- 35) Camil Petrescu, *Bălcescu, piesă în 3 acte, 15 tablouri*, (Bucureşti), Editura de stat pentru cultură şi artă 1952; auch in: *Bălcescu*, hrsg. von Zoe Dănitrescu Buşulenga, (Bucureşti), Editura Tineretului (1961), (=Biblioteca şcolarăului 22), S. 151-267; auch in: *Teatru*, hrsg. von Eugenia Tudor, (Bucureşti), Editura Tineretului (1966), (=Biblioteca şcolarăului 128); auch in: *Teatru*, hrsg. von Aurel Petrescu, Bucureşti, Editura Albatros 1973, Bd. 2, (=Col. Lyceum 158); auch in: *Dramaturgia română contemporană*, hrsg. von Valeriu Rîpeanu, Bucureşti, Editura pentru literatură 1964, Bd. 1, (=BPT 245), S. 165-274; auch in: *O antologie a dramaturgiei româneşti 1944-1977*, Bd. 2, a.a.O., S. 175-269.
- 36) A. Băleanu, *Realism şi metaforă în teatru*, Bucureşti, Ed. Meridiane 1965, S. 112.
- 37) Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, Bucureşti, Editura Eminescu 1974, (=Col. Rampa 7); auch in: *Teatru*, Bucureşti, Editura Minerva 1971.

daß ein Stück wie *"Regele din Propontide"* ("Der König von Propontis") nach seiner Entstehung 1948 nicht zu einer spezifisch rumänischen Entwicklung des modernen Geschichtsdramas nach 1945 beitragen konnte. Das Zersetzen rigoroser Zeitbeziehungen und die entsprechende Bewußtseinsformung ist wahrscheinlich der Grund, daß das Stück bis heute nur fragmentarisch veröffentlicht wurde (38) und diese Entwicklung beruhte auf keinen Fall auf spezifisch rumänischen Gesetzmäßigkeiten, sondern widerspiegelt die Intensität des Imports des sowjetischen Kultur- und Dramatikmodells zu jener Zeit. Da die offizielle Umschreibung der Geschichte unter derselben sowjetischen 'brüderlichen Aufsicht' noch nicht abgeschlossen wurde, ist die Veröffentlichung nationaler Geschichtsdramen Anfang der fünfziger Jahre eine Ausnahme: sie ist so rar, daß man sie allesamt aufzählen kann: *"Se face ziuă"* ("Es dämmt") von Zaharia Bîrsan und *"Focurile"* ("Die Feuer") von Magda Isanos und Eusebiu Camilar sind inzwischen dermaßen in Vergessenheit geraten, daß es sogar an bibliographischen Angaben fehlt. Alexandru Kirîţescu schuf *"Ruxandra și Timotei"* ("Ruxandra und Timotei") (39) und am 24.5.1952 hatte ein für die Zeit typisches Geschichtsdrama Premiere mit dem berühmten Schauspieler George Vraca in der Titelrolle: *"Ion Vodă cel Cumplit"* ("Fürst Ion der Schreckliche") von Laurențiu Fulga (40).

Diese wenigen verbinden den Prototyp des Märtyrers für das Wohl des Volkes mit den weltanschaulichen Grundsätzen des neuen importierten gesellschaftlichen Systems in seiner stalinistischen Phase. So ist die nationale Ebene durch ihre soziale Antagonistik gespalten, und der Fürst wird als Träger des sozialen Befreiungsdranges eingesetzt. In Laurențiu Fulgas Stück wird Dozsa György, ein aufständischer Leibeigener aus Transylvanien, vom Fürst selbst als beispielhaft angepriesen. Das Drama ist bezeichnend für den Übergang zur neuen Prägung von Geschichte in literarischer Gestalt. Die häufigen textuellen Belege dafür können hier wegen der Ökonomie der angestrebten Analyse nicht explizit erwähnt und kommentiert werden. Dafür aber sollen einige Besonderheiten aufgezählt werden, die in ihrer Allgemeinheit für die Beschreibung des gesamten Problemkreises bei dieser Art Dramatik in ihren Anfängen für die rumänische 'sozialistische' Literatur aufschlußgebend sind. Die Einheit des Volkes mit dem Fürsten einerseits und das Intrigantentum und der wirtschaftliche Egoismus der Bojaren andererseits werden in breiten Bildern zu einer Form des Konfliktes umfunktioniert. Heldentum und heiße Vaterlandsliebe sehen sich einer Vielfalt von Heuchelei und Verräterei gegenüber, was letztlich eine felsenfeste Geschlossenheit bis hin in die Ideologie der Gegenwart postuliert. Kulminationen im dramatischen Spiel stellen die militärischen und politischen Kämpfe des Fürsten dar, die mit einer akribischen Sorge um 'Realismus' gestaltet sind - in den Regieanweisungen wird z.B. auf ein bekanntes Gemälde hingewiesen (S. 70). Außerdem wird bei fast allen bedeutenden Szenen auf das genaue Datum des Geschehnisses aufmerksam gemacht.

Die über 60 Personen im Drama, das Volk, welches in allen Beschlüssen und dann im Kampf einen Hintergrund der Monumentalität bilden soll (und dieselbe 'Poetik' wie Aurel Barangas *"Arcul de triumf"* ("Der Triumphbogen") verrät), sind quantitative Mittel, das Geschichtsdrama in den stalinistischen Sozialismus zu integrieren; neben einer thematisch unterstrichenen Bejahung des Opfers als Mittel politischen Handelns werden wiederholt die russischen Freunde angepriesen: *"Ce păcat că țara Moscului e-atât de departe iar țarul Vassilievici cu greuri se*

- 38) D. Popovici, *Regele din Propontide, fragmente*, in: *Tribuna* XIV/5 (678) vom 29.1.1970, S. 4-5; XIV/24 (698) vom 11.6.1970, S.4 und XVI/48 (832) vom 30.11.1972, S.7.
- 39) Alexandru Kirîţescu, *Ruxandra și Timotei*, (București), Editura de stat pentru cultură și artă (1957).
- 40) Laurențiu Fulga, *Ion Vodă cel Cumplit*, in: *Viața Românească* IV/12, Dez. 1951, S. 17-84. Alle Zitate im folgenden nach dieser Ausgabe.

află apăsât" ("Schade, daß das Land Moskaus so entfernt ist und der Zar Ivan Wassiliewitsch mit anderen Schwierigkeiten belastet ist") (S.51) gilt als Entschuldigung für die nicht eingetretene militärische Hilfe. Die Verbindung des Fürsten zum Volk zeigt sich auch in der mit Pathos eingebauten Liebesbeziehung zur nicht-adligen Siebenbürgerin Izolda. Das Kind der beiden, auf dem Kampfplatz geboren, soll durch sein kurzes Leben an der Seite der Befreiungskämpfer eine Perspektive eröffnen in Richtung Zukunft - also das historische Wirkungsziel der dramatischen Produktion legitimieren.

Ganz anders präsentiert sich die Situation nach 1964, wo ein regelrechtes Wettrennen um Stoffe über die 'Siegreichen' im neuen politischen Klima Deutung nach Deutung bringt und das dramatische Handwerk auf ein unerwartetes technisches Niveau treibt. Die kulturpolitisch gesteuerte Kampagne, welche die eingeschlagene außenpolitische 'Unabhängigkeit' (41) begleitete, löste dies aus. Die Massenproduktion an Geschichtsdramen entzündete Ende der sechziger Jahre eine rege Diskussion in der literarischen Presse zum Problem der Entmythologisierung der Geschichte. Einige Dramatiker, wie Ilie Păunescu und Ion Omescu, hatten durch ihre Stücke eine ästhetische Überwindung der Regel erreicht, welche dramatisch von Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Horia Lovinescu oder Alexandru Voitin auf unerwartete Höhen gebracht worden war. Der Sommer 1971 brachte die offiziellen Normen der 'humanistischen' Dramatik mit sich, und das besprochene Stück von Dan Tărchiță kann die Kontinuität der Normen aus den fünfziger Jahren und ihren scheinbaren qualitativen Fortschritt dokumentieren. Dazu macht sich auch Lokalpatriotismus breit: in den verschiedenen Regionen des Landes werden in Kulturzeitschriften und theatralischen Aufführungen 'einheimische' Helden bevorzugt, der Dialekt erlebt einen erneuten Siegeszug im rumänischen Sozialismus, so daß bei einer gewissen Übersicht die Frage nach der nationalen Einheit, die von den Stücken gerade so leidenschaftlich und in manchmal durchaus unpassenden Kontexten vorgetragen wird, gestellt werden kann. In dieser kulturpolitischen Atmosphäre, in der die Geschichtswissenschaft durch den ideologischen Druck des vorprogrammierten Oberbaus auf Objektivität und wissenschaftliche Gesamtbetrachtung verzichtet, dafür aber Bühnen, Fernsehen oder Kinoproduktionen (42) in simplifizierter Form thematisch überhäuft, wesentlich unterstützt von der nationalismushungrigen Zentralsteuerung der Kulturpolitik, muß wertend eine Nachbarschaft des dramatischen Versuches von Marin Sorescu aufgezeigt werden - jene beachtliche emotionale und ideologische Legitimation anstrebende Kontextualität.

e) Autonomie und Kunstcharakter in der Destruktion des traditionellen wissenschaftlichen Instrumentariums

"Mohamed: ...In teatrul istoric, ca și în istorie, trebuie să ai ce tăia. (Intonerio. Zgomot și glasul Harapului, care cârtește: "Da, dar emoția pare să se gâtuie prea încet".)"

"Mohammed: ...Im Geschichtsdrama wie auch in der Geschichte muß man etwas zum Schlachten haben. (Dunkel. Geräusche und die Stimme des Wächters, der murrt: 'Ja, aber es scheint, daß die Emotion fast zu langsam abgewürgt wird'.)"
(Bild 20, S. 92)

Das im folgenden zu besprechende dramenpoetische Problem ist besonders strin-

41) Vgl. II-2, 1964, 1971; und Wolfgang Bretholz, Rumäniens Streben nach Unabhängigkeit, in: Ostkurier (München) 9/1964, S.1-4; Hans Hartl, Nationalismusprobleme im heutigen Südosteuropa, a.a.O., und die Bibliographie III-2-f,g.

42) Călin Căliman, Filmul: față în față cu istoria, in: Contemporanul 35/1976, S.9.

gent, wenn die ästhetische Qualität eines Geschichtsdramas der rumänischen, trotz 'sozialistischen Realismus' sich konstituierenden Moderne, das Begriffsinstrumentarium der bürgerlichen und marxistischen Literatur- und Theaterwissenschaft nur bedingt in Anspruch nehmen kann, um das 'Einmalige' in der kritischen Interpretation des Kunstwerkes zu vermitteln; aber gerade anhand dieser soll der nächste methodische Schritt sich richten, wobei weiterhin Marin Sorescu "Răceala" ("Die Erkältung") als Diskussionsvorlage dient.

Der Autor hat im vorigen Zitat die vielbeladenen Repliken aufeinanderprallen lassen: geschichtliche Wahrheiten im Drama sollen auf keinen Fall Kopien ideologischer Verfälschung sein. Das gerade 'ontisch' Verfestigte wird aufgelöst, "geschlachtet" - aus der Geschichte, dem konkreten Zeitbezug, werden die Fakten stark verändert und erst dann der ästhetischen Gesamtstruktur des Stückes angepaßt. Die Gefangennahme und das Pfählen des 'türkischen' Boten Catavolinos verliert sich in gekünstelten Diskussionen über Strategie, Kunst, Liebe, Allah und Lebenssinn (Bild 11, S. 73-73). Gerade solche Szenen ergeben bei einem Vergleich jene qualitativen Unterschiede, die den Gehalt des Stückes von Marin Sorescu hervorheben. Mircea Bradu (43), Mircea Lerian (44) oder Dan Tărchiş (45) begrenzten sich darauf, die Begebenheiten aus dem Geschichtsbuch in dramatischer Form zu umschreiben. Marin Sorescus Prinzip besteht demgegenüber darin, durch die Konstruktion einer poetischen Wirklichkeit den Zugang zu jenem Vergangenen zu eröffnen, indem absolute Wahrheiten und der damit verbundene Herrschaftsanspruch von Anfang an vermieden werden. An einer Stelle befürchten die türkischen Soldaten, die Walachen würden versuchen,

"(Alt ostag):... să ne atragă în cer...

Un ostag (strigând): În ce?

Alt ostag: În cer... ca după aia, ei, de jos, să ne înţepe în câlcăi. Să ne tragă în ţeapă. Eu zic să ne-ntoarcem.

...

Mohamed: Trebuie cucerită mai întâi această fortăreaţă din cer a lui Ţepeş.
(Comandă) Foc! (Se aude o bubuitură teribilă. După ce se termină ecoul.)
E tot acolo. Foc!

Un ostag: Tragem, da' nu arde... Ce să sară în aer, dacă ea e de aer, gata sărită... (Vacarmul mai multor bubuituri.)"

"(Ein anderer Soldat): (uns)... in den Himmel locken.

Ein Soldat: Wohin?

Ein anderer Soldat: In den Himmel... damit sie uns nachher von unten in die Fersen stechen können. Uns pfählen. Ich würde sagen, wir sollten umkehren.

...

Mohammed: Zuerst muß dem Ţepeş diese Befestigung aus dem Himmel genommen werden. (Befehl) Feuer! (Man hört einen fürchterlichen Knall. Nach dem Echo.)
Sie ist weiterhin dort. Feuer!

Ein Soldat: Wir schießen, aber sie brennt nicht. Wie soll sie in die Luft gesprengt werden, wenn sie aus Luft, fertig gesprengt... (Heidenlärm mehrerer Knalle.)"
(Bild 17, S. 82)

Der Angriff, den Vlad und seine Soldaten nachts verkleidet auf das Lager der Türken unternehmen, mit dem klaren Ziel, das Oberhaupt und den Führer Mohammed zu töten, ist auch aus der Geschichte entnommen und dient als Vorwand einer Vorbereitungsdiskussion rumänischer Soldaten: Hauptmann Papuc wird aus einem Militärstrategen zu einem auf szenische Wirkung bedachten Regisseur (Bild 19, S. 87-89).

43) Mircea Bradu, Vlad Ţepeş - în ianuarie, a.a.O.

44) Mircea Lerian, Vlad Ţepeş, a.a.O., S.102-104 und der Kommentar des Narren, S.125.

45) Dan Tărchiş, Moartea lui Vlad Ţepeş, a.a.O.

Ein Brief Vlads an den ungarischen König, vielzitiertes Dokument in den wissenschaftlichen Abhandlungen, bewirkt im Stück beim Sultan folgende Zweideutigkeit:

"Mohamed (citește): "Și mai află că am pus în țape 20.000 de turci, în afară de cei arși sau cei cărora nu li s-a putut găsi capul..." (Ii dă scrisoarea înapoi.) E bine. E rău, dar e bine..."

"Mohammed (liest): 'Und erfahre auch noch, daß ich 20.000 Türken auf Pfähle gespießt habe, abgesehen von denen, die verbrannt worden waren oder deren Kopf man nicht mehr finden konnte...' (Gibt ihm den Brief zurück.) Es ist gut. Es ist schlecht, aber es ist gut...' (46) (Bild 13, S. 78)

Chalkokondylas erzählt, wie Mohammed den Thronanwärter Radu, Vlads Bruder, im Garten zu verführen versucht und wie dieser sich flüchtend rettet (47). Nicolae Iorga nimmt die Story auf, schmunzelnd erklärt er dadurch den Beinamen "cel Frumos" ("der Schöne") (48). Die in letzter Zeit erschienenen Untersuchungen von Ștefan Ștefănescu (49) und Nicolae Stoicescu (50), sowie die von der rumänischen Akademie herausgegebene Geschichte (51), verzichten einfach auf diese Begebenheit; allein Ștefan Andreescu verweist, ohne Einzelheiten anzugeben, auf diese "peripeție" ("Abenteuer") in einer Fußnote (52).

Der sozialistische Puritanismus verdrängt Unerwünschtes aus der Geschichte. Sorescu macht dagegen aus dem Sultan einen regelrechten Monsieur Charlus, der seinem Freund die Abkehr von Frauen offenbart, um ihn noch gezielter zu umwerben:

"Mohamed: ... Știi cumva de ce tronul Țării Românești va trece din mîna unui om viteaz în mîna unui om frumos?

Radu: Cine e acela?

Mohamed: Nu ești tu Radu cel Frumos? (Ii întinde un sul de hîrtie) Era pentru tine.

Radu: Ce?

Mohamed: Poemul... Oda... S-a întîmplat ceva cu mine... am simțit dintr-o dată o pornire... să-ți închin o odă... rodul unui suflet cuprins de flăcări... Asta era mărturisirea pe care voiam să ți-o încredințez. (Amenințîndu-l cu degetul.) Dar să fii demn de ea..."

"Mohammed: ... Weißt du, warum der Thron der Walachei aus den Händen eines tapferen in die eines schönen Mannes übergehen wird?

Radu: Wer ist das?

46) Vgl. die geschichtliche Quelle bei Nicolae Iorga, *Istoria Românilor, Vol. IV, Cavalerii, București 1937, S. 135-136.*

47) Hier die rumänische Übersetzung, *Laonic Chalcocondil, Expuneri istorice, a.a.O., S. 282-283*: "Căci fiindu-i drag băiatul, îl chema la petreceri și, închinînd cu patimă paharul către el, îl chema în camera de culcare. Și băiatul, fără a bănuî că va păți așa ceva din partea împăratului, merse (...) și-l săruta împotriva voiei lui și băiatul, scotînd un pișmal, îl lovește în coapsă pe împărat și așa îndată a luat-o la fugă pe unde a putut. Doctorii i-au vindecat rana împăratului. Iar băiatul urcîndu-se într-un copac undeva pe acolo, s-a fost ascuns. După ce însă împăratul și-a făcut bagajele și a plecat, atunci și băiatul coborîndu-se din copac și luînd-o la drum, nu cu mult mai pe urmă a venit la Poartă și a devenit favoritul împăratului. Dar are obiceiul să se folosească nu mai puțin de cei ce duc același fel de viață ca și el; căci cu aceștia e mereu împreună și petrece cu ei zi și noapte, de cei de alt neam se crede că împăratul se folosește nu prea mult, ci puțințel."

48) Nicolae Iorga, *Istoria românilor, a.a.O., Bd.4, S. 142-143.*

49) Ștefan Ștefănescu, *Țara Românească de la Basarab I..., a.a.O.*

50) Nicolae Stoicescu, *Vlad Țepeș, a.a.O.*

51) *Istoria României, a.a.O.*

52) Ștefan Andreescu, *Vlad Țepeș (Dracula), a.a.O., S. 38.*

Mohammed: Bist du nicht Radu der Schöne? (Reicht ihm eine Papierrolle) Das war für dich.

Radu: Was?

Mohammed: Die Dichtung...Die Ode (53). Es ist etwas mit mir passiert...ich fühlte plötzlich einen Drang... dir eine Ode zu widmen... die Frucht einer entflammten Seele... dieses Geständnis wollte ich dir machen.(Mahnt mit dem Finger.) Aber sei ihm würdig!" (Bild 3, S. 59-62)

Der auch dadurch ständig in die Defensive getriebene Radu könnte seinem Bruder und politischen Gegner gar nicht entgegentreten; die vielschichtigen Fähigkeiten des Fürsten Ţepeş werden ohne direktes Lob und Übertriebenheit, schon durch das Beschränktsein auf körperliche und schön-geistige Blüte seines Kontrahenten unterstrichen - ein neuer Einstieg zum alten Motiv des Bruderzwistes.

Selbst der Machtanspruch des 'Ästheteten' Radu kann anhand dessen Verhältnis zur ottomanischen Expansions- und Innenpolitik ohne die Konstruktion des 'negativen Helden' erfolgreich in Frage gestellt werden - alleine (54) kann der schöne Prinz den politischen Erfordernissen seiner militärischen Schutzmacht nichts entgegenzusetzen. Auch in der Gefolgschaft des Sultans muß er im Ablauf des Stückes seine Position mehr und mehr an den Griechen Stratos abgeben, den 'übergelaufenen' Byzantiner, welcher sich in der Herrschaftsstrategie der Türken unersetzlich zu machen weiß.

Mohammeds Meinung über Stephan den Großen ist auch wichtig für die sprachliche Verarbeitung des Zeitbezuges (55):

"Mohamed:... *Ästa e mic de stat, n-are voie să domnească mai mult de cincizeci ani. Că e mînios și, în loc să vină să ne sărute mîna, umblă cu solii pe la polonezi, pe la Doge. Mi-a spus Stratos tot. Ștefan e leit Ţepeş, doar că în loc să tragă în țeară, face biserică, cu aceeași cruzime."*

"Mohammed: ... Dieser ist klein von Gestalt, er darf nicht mehr als fünf bis sechs Jahre herrschen.Denn er ist zornig und anstatt zu kommen und uns die Hand zu küssen, schickt er Botschaften an die Polen und den Dogen. Stratos hat mir alles gesagt. Ștefan ist genau wie Ţepeş, nur daß er anstatt zu pfählen Kirchen baut, mit derselben Grausamkeit." (Bild 17, S.84)

Die so gefilterten und dem dramatischen Spiel angepaßten Zeitbezüge zersetzen ein traditionelles Modell 'Ţepeş und seine Zeit' und dessen scheinbare Wahrheit. Das Kunstwerk setzt ein originelles Zeitverständnis durch, welches allein mit dem traditionellen wissenschaftlichen Kategorialsystem nicht in seiner Vollkommenheit erfaßbar ist. Die Erkenntnisse werden weder platt rational noch durch eine naive Identifikationsbasis nur emotional vermittelt. Deshalb sind solche Wahrheitsstrukturen, die sensibilisierend Lust an Erkenntnis vermitteln, im Kontext der 'Marionettengalerie im Epochenkostüm' der meisten Gegenwartsprodukte dieser Gattung, und verglichen mit der ideologisch bedingten Verfälschung vergangener Zeiten, Menschen, Sitten oder Probleme aufgrund jener überheblichen Besserwisserei, in jedem Fall ein dramatisch-ästhetischer Fortschritt. Die ästhetische Bewertung kann diesbezüglich am besten mit Hilfe des Kategorienpaares Geschichtsdrama - Historiendrama (56) operieren, um erstmal eine Primärzuordnung

53) Vgl. Anmerkung 95, S. 76.

54) Das Motiv des Alleinseins durchzieht Sorescus Werk.

55) Vgl. dazu die Beschreibung des Grigore Ureche, *Letopiseşul Ţării Moldovei*, (Bucureşti), Editura Tineretului (1967), (=Col. Lyceum 7), S. 90:"*Fost-au acestu Ștefan Vodă om nu mare de statu, mînios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat...*".

56) Im Gegensatz zu dem überzeitlich gültigen und geschichtlich erkennbar gestalteten Konflikt des Individuums zur Gesellschaft seiner Zeit im Geschichts-

und -wertung zu erreichen, wobei die konsequente Textinterpretation bereits den Verschleiß dieses Begriffspaares durch die Entwicklung der Gattung in der Moderne und ihrer literaturwissenschaftlichen Forschung dokumentiert und auf die besondere Problematik der 'Kunst trotz sozialistischen Realismus' hinweist.

Die verhältnismäßig junge rumänische Literatur und deren Literaturgeschichte und -wissenschaft standen vor dem Problem der Anwendbarkeit des westeuropäischen wissenschaftlichen Instrumentariums schon beim Bewerten der ersten dramentechnisch gelungenen Stücke über das rumänische Mittelalter, die Anfang des 20. Jh. noch das romantische Dramenmodell stark imitierten. "Obwohl vor einem fabelhaften, poetischen Hintergrund spielend, lebt *"Apus de soare"* ("Sonnenuntergang") (57) besonders durch die typologische Realität des Haupthelden... In Stephan dem Großen ist mit seltenem Glück die Psychologie des Autokraten, des absoluten Familienvaters und dann des Alten gelungen." Das ist die Einführung George Călinescus (58) in seiner leider nicht wiederveröffentlichten Literaturgeschichte zum ersten großen, für die rumänische Literatur gattungsbestimmenden Geschichtsdrama. Der Held als Konstruktions- und Problemzentrum konnte literaturgeschichtlich Strukturen der klassischen Tragödie für das sich stabilisierende bürgerliche Nationalbewußtsein anwenden. Erste psychologische Erkenntnisse verbinden sich mit den wissenschaftlichen Resultaten der Geschichtsforschung; Legenden und nationale Mythen werden im Hinblick auf Geschichtsinterpretationen des Mittelalters für das neue System eines bürgerlichen Kulturverständnisses umkodifiziert. Man muß geschichtlich erkennen, inwieweit Identifikationsprämissen im Geschichtsdrama Anfang des 20. Jh. für eine Kanalisation des nationalen Gefühls wichtig waren. Autorität wird stabilisiert durch Zurückgreifen auf Erprobtes.

Die Analyse der Dramen mit historischen Stoffen, die im gegenwärtigen Rumänien geschrieben werden, - einige Dichtergenerationen und ihre Literaturverständnisse haben inzwischen gewechselt - bestätigt die Vermutung, die Rolle des Helden als Exponenten seiner (und nur seiner) Zeit habe sich kaum geändert. Camus dagegen läßt Caligula seinen philosophischen Existentialismus spielen, Zeitbezüge, aber auch der Held werden entsprechend umfunktioniert (59). Der weltweite Kontext ist diesbezüglich wesentlich breiter und komplexer und läßt auf den durch die Zugehörigkeit zum sowjetischen Machtblock unterbrochenen Synkretismus schließen. Noch bis 1945 kann eine thematische, inhaltliche und formale Ähnlichkeit zwischen der Suche der rumänischen Dramatik und der übrigen Literaturen festgestellt werden, wobei rückblendend erkannt und erklärt werden kann, inwieweit sozial-philosophisches Nationalbewußtsein nicht nur in politischer und ökonomischer Richtung die Spezifität der Entwicklung prägt, sondern auch in dramatischer Hinsicht. Die Bearbeitungen geschichtlicher Stoffe aus der Antike und aus dem Mittelalter bei G.B. Shaw, Jean Anouilh oder Jean Giraudoux, um nur einige der bedeutendsten

drama, bearbeitet das Historiendrama die historischen Stoffe ausschließlich zum Ausdruck außerästhetischer, didaktischer, religiöser oder politischer Tendenzen. Das Historiendrama ist daher ein technisch wiederholbares Erzeugnis zur Meinungsbeeinflussung, seine Wirkung beruht zum Teil auf mechanischer Übernahme von künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten, die von ihrem kritischen Gehalt abgetrennt werden, und erlischt meistens mit der geschichtlichen Weiterentwicklung (in der deutschen Literatur etwa die 'Hohenstaufendramen' von E. Raupachs oder die 'Hohenzollerndramen' von E.v.Wildenbruchs).

- 57) Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Apus de soare, dramă în 4 acte*, București 1909.
58) George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă la prezent*, București 1941, S. 506.
59) Albert Camus, *Caligula*, in: *Théâtre, récits, nouvelles*, Préf. par Jean Grenier, Gallimard 1962, (=Bibliothèque de la Pléiade 162). Unter der Regie von Vlad Mugur und mit George Motoi in der Hauptrolle erlebte das Stück eine ausgezeichnete Aufführung Ende der sechziger Jahre in Cluj (Klausenburg).

zu nennen, finden im Werk von Lucian Blaga eine persönliche Parallelentwicklung. Aber bereits Bertolt Brechts "Mutter Courage" (60), Friedrich Dürrenmatts "Romulus der Große" (61) oder die neuesten Produktionen nach 1945 von Dieter Forte, Martin Walser, Heiner Müller oder Peter Hacks, um nur die deutschsprachige Dramatik an dieser Stelle zum Vergleich heranzuziehen, finden in der rumänischen Produktion selten ähnliche Beispiele. Zwischen dem identifikationsstimulierenden Helden und dem das klassische Modell zersetzenden 'Anti-Helden' hat sich die dramatische Literatur ein breites Spektrum der Heldengestaltung geschaffen, die bei einem persönlich geprägten Zugriff auf geschichtliche Stoffe von autonom schaffenden Stückeschreibern ständig erweiterungsfähig ist. Die Erklärung liegt teils in der Fähigkeit sich selbstbestimmender Literaturen, die Verkümmern des geschichtlichen Subjekts aufgrund geschichtlicher Vorlagen schärfer zu verdeutlichen. Geschichte wird demzufolge ästhetisch zugleich erweitert und als Einheit gesehen - Helden der Renaissance wie Galileo Galilei sprechen zu wissenschaftstheoretischen Debatten des industrialisierten Zeitalters. Die Entwicklung der Moderne zwingt dadurch zugleich zu einer Kritik und Revision der traditionellen Helden-theorie durch das Kunstwerk.

Für Rumänien gelten klar abgetrennte Entwicklungsperioden im Hinblick auf mittelalterliche Geschichtsinterpretation durch die Dramatik. Das wichtigste Bindeglied zwischen diesen Epochen dürfte die Vaterlandsliebe sein. Durch das Aussetzen eines ästhetisch-kritischen Synkretismus in dramatischer Hinsicht nach 1964 hat die Stagnation in der Bewußtseinsbildung nicht nur für die rücksichtslose Industrialisierung verheerend gewirkt, sondern auch für das dramatische Gestalten der Nationalgeschichte. Die meisten rumänischen Helden der Geschichte finden in den sozialistisch dramatischen Bearbeitungen Romantisches wirkungsvoller als die neuen Postulate des Existentialistischen, der Revolte oder des Absurden, die offiziell sowieso den spätbürgerlichen Zerfallerscheinungen der westlichen Welt zugeordnet werden. Ihr Schlaf in erstarrten Mythen und Handlungsmodellen soll den gegenwärtigen Schlaf des Bewußtseins und die vom marxistischen Dogma so geschickt vereinfachten 'nicht-antagonistischen' Widersprüche nicht stören. Psychologischer Scharfsinn oder existentielle Fragestellung sind beliebt als Randerscheinungen, nicht aber als Grundeinstellung, insofern als sie die Identifikation erleichtern und besonders auch, wenn diese technisch durch umfunktionierte Verfremdungseffekte erzielt werden. Manchmal kommt dies den Stücken zugute, wenn auch dabei gerade Elemente einer materialistischen Theaterästhetik in der Praxis einer dem Marxismus verpflichteten Gesellschaftsordnung die Wirklichkeitsfremdheit der Theorie dokumentieren. Dem nationalen Credo, dem Ethos (nicht mehr religiös, sondern national unterstrichenen) Martyriums, der blinden Aufopferung, stehen dagegen alle Türen offen. Die nationale-(und)-sozialistische 'Revolution' verlangt ihre Opfer, und dieses offiziell.

Der literaturgeschichtlich eingebürgerte Begriff 'Geschichtsdrama' ist in dieser kulturpolitischen und gattungsgeschichtlichen Situation für die ästhetische Bewältigung mittelalterlicher Geschichtsstoffe im rumänischen Drama nach 1945 und besonders nach 1964 und 1971 nicht als selbstverständlich und ohne einen konkreten Textbezug jenem des 'Historiendramas' (welches geschichtliche Stoffe zum Ausdruck ausschließlich außerdichterischer Tendenzen benutzt) entgegenzusetzen - in Marin Sorescus "Război" ("Die Erkältung") g i b t e s k e i n e n Woiwoden-Helden, keinen 'Rebellen für das Heimisch-Bestehende und Nationale, obwohl das entsprechende Ideologem im Text mit anderen Mitteln transportiert wird; eines der Stücke also, welches sich einer rigorosen Zuordnung versperrt und in der Spannweite beider erläuterten Begriffe interpretiert werden muß - ein exemplarisches Beispiel von Möglichkeiten, aber auch von Grenzen der Kunst in einer staatsso-

60) Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, a.a.O., Bd.4.

61) Friedrich Dürrenmatt, Romulus der Große, Komödie in 4 Akten, Basel 1956.

zialistischen Kulturpolitik, der 'Kunst trotz sozialistischem Realismus'.

Wie in den meisten Literaturen hat auch in der rumänischen gleichzeitig mit der Konsolidierung des bürgerlichen Nationalbewußtseins Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Auswahl derjenigen Gestalten des Mittelalters stattgefunden, die als Vorkämpfer der nationalen Autonomiebestrebungen besonders in Erscheinung getreten sind. Die Untersuchung der allgemeinen Lage des Geschichtsdramas in der rumänischen Literatur der Gegenwart als einer sozialistischen wird gerade durch die textnahe Interpretation der "*Răceala*" ("Die Erkältung") von Marin Sorescu und des sich anbietenden literarischen und gesellschaftlichen Kontextes unter anderem diesen Prozeß in seiner Entwicklung erleuchten und die Frage nach der Abgeschlossenheit oder latenten Steuerung dieses Phänomens beantworten, wobei ausschlaggebend der Gehalt und das kritische Potential des Werkes in seiner Dialektik zur Wirklichkeit angenommen wird. Die Geschichte des Stoffes um Vlad Țepeș bietet durch ihre Ausnahmesituation einen günstigen Einstieg - diese Gestalt ist mit großer Verspätung literarisch erschlossen worden; verglichen mit den anderen Gestalten sind wesentlich weniger literarische Produkte aufgrund des Stoffes und des Helden entstanden (62). Trotzdem stellt die Frage der Realisation des mittelalterlichen Helden dieselben Probleme wie auch im Falle der Fürsten mit einem höheren 'Verwendungsgrad' in der Literatur - der technisch-dramatische Verschleiß betrifft strukturell im selben Maße die bereits erwähnten und kurz besprochenen Stücke über Vlad Țepeș. Umgekehrt gilt die vorgenommene Analyse des Verhältnisses Held - Massen, Held - Liebe (zu Vaterland, Gott, Frau, Nachwuchs oder Tieren und Objekten), Held - Schicksal, Held - Epoche oder sogar Held - Antiheld prinzipiell auch für die anderen Dramen über Geschichte, wobei von Text zu Text durch eingehende Analyse Kunstcharakter und Gehalt zu bestimmen sind (63).

f) Marin Sorescus dramatisches Țepeș-Bild 1971: "*Dimineața (În pădure)*" ("Der Morgen (Im Wald))"

Exemplarisch soll hier noch ein Einakter von Marin Sorescu kurz besprochen werden - es handelt sich um denselben Stoff und um eine bemerkenswerte Realisierung der Gestalt des Fürsten im Stück (64). Der im Dunkeln sich abspielende Dialog bekommt bei Licht eine dramaturgisch originelle Wendung: ein 'Türkisiertes' (die Türken pflügten Kinder als Tribut zu verlangen; diese kehrten oft total umsozialisiert als Janitscharen und Verwüster in ihr 'Mutterland' zurück) und ein Rumäne, beide gefaßt beim Versuch, die Fronten zu wechseln, und daraufhin gepfählt, warten auf ihren Tod und unterhalten sich. Situationsgemäß wird auch

- 62) Vgl. die Anmerkungen 24, S.48 und 29-31, S. 49-50. Hier noch einige Stücke über Vlad Țepeș, die leider bibliographisch nicht zu erfassen waren und dadurch in meine Untersuchung nicht mit einbezogen werden konnten: *Mihai Vasilie und Remus Nastu, Se adună vremile, vgl. R. Diaconescu, Spectacole cu piese istorice, in: România literară 28 vom 14.7.77; Paul Cornel Chitio, Intors din singurătate, vgl. Mira Iosif, Cronica dramatică, in: Teatrul XXIII/1, Januar 1978, S. 47-48, oder die Stellungnahme in: România literară I und 2/1978; ders., Cronica personală a lui Laonic; und Nicolae Florin Ionescu, Fulgerul negru, (Teatrul Național Craiova 1978).*
- 63) Vgl. dazu die Beurteilung Marin Sorescu zur Problematik des 'Helden', nachdem *Răceala* (Die Erkältung) bereits veröffentlicht war und umgearbeitet den ersten Kontakt mit dem Publikum gehabt hatte: *Marin Sorescu, Personajele mele, in: Teatrul XXII/4, April 1977, S. 40-41.*
- 64) *Marin Sorescu, Dimineața. (În pădure), in: Cronica VI/26 (281) vom 26.6.1971, S. 6-7. Alle Zitate im folgenden nach dieser Ausgabe.*

der Woiwod dabei dinieren, wie es zwei deutsche Gravuren darstellen - einer der ersten Schritte, die dazu beitrugen, daß die historische Gestalt des Fürsten Vlad Țepeș zum Synonym blutrünstiger Grausamkeit wurde (65). Marin Sorescu verlagert die Handlung: anstelle eines Raubzuges durch Transsylvanien wird die walachische Verteidigung gegen die Türken zum Hintergrund. Trotz dieser Entlastung des Woiwoden wird dabei kein Nationalismus-Lehrstück angeboten. Im Gegenteil, Țepeș nennt die beiden Überläufer seine Freunde; die ganze Gelassenheit, mit der Moral, Außenpolitik, Justiz und letztes Gericht zur Sprache kommen, entmythologisieren die Gestalt und die verkörperte Gewalt.

In "Răceala" ("Die Erkältung") hat Marin Sorescu die Destruktion des Helden durch das Nichterscheinen Vlads verstärkt betrieben und der gängigen Dramenproduktion über Geschichte eine radikale Alternative gegenübergestellt. Dadurch, daß aus verschiedenster Perspektive die Persönlichkeit des Fürsten, gemäß der wissenschaftlich bisher erfaßten vielschichtigen Schilderungen, erläutert wird, ist die Tatsache des literarisch-dramatischen Konstruktes unterstrichen - Ironie und kritische Distanz zur rumänischen Geschichte stoßen heuchlerische Idolatrie ab und stimulieren Emphase des gesellschaftlichen Subjekts gegenüber Herrscher und Herrschaft im allgemeinen.

Der Einakter von 1971 versucht einen ganz anderen Einstieg in der dramatischen Gestaltung des Helden. Die grausame Justiz Vlads bestraft zuerst indirekt die Ideologie des Feindbildes: nicht nur, daß der verräterische Soldat der Feindesarmee, trotz rumänischer Abstammung, selbst aufgespießt wird; zusammen mit dem rumänischen Überläufer unterhält sich dieser über die politische Lage, und aufgrund dieser Grenzsituation kurz vor dem Tod wird die Exposition durchgeführt. Die militärischen Anführer der sich bekämpfenden Parteien werden vorgestellt. Über Țepeș wird die Situation konkretisiert:

"Românul: Ar cam trebui să apard. Are năravul de-a lua masa printre victime. Discută cu ele de una - de alta. Li se destăinuie, le cere sfaturi, și închină în sănătatea lor. Are o limbă ascuțită. Cei trași în țepă nu-l prea înghit din cauza acestor cruzimi de limbaj. În unele cercuri politice, de asemenea trase în țepă, i se spune Beșteliu.

Turcul (Chinuindu-se să rîdă): Ha!

Românul: Vezi, mesele astea sînt pentru el o relaxare, pentru că văzînd roadele concrete ale muncii sale, are certitudinea, o dată mai mult, că nu a scăpat problemele din mînd. Satisfacția omului care a făcut o treabă. Obişnuiește să-și frece mîinile și să zică "Ei, am făcut-o și pe asta!"
(Scena se întinec)"

"Der Rumäne: Jetzt müßte er erscheinen. Er hat die Unart, unter Opfern zu speisen. Er bespricht mit ihnen dies und jenes. Er vertraut sich ihnen an, verlangt ihren Rat, trinkt auf ihr Wohl. Er hat eine spitze Zunge. Die Aufgespießten können ihn wegen dieser Sprachgrausamkeiten nicht sehr leiden. In einigen politischen Kreisen, die ebenfalls gepfählt worden sind,

65) Es handelt sich um die von Ion Bogdan, *Vlad Țepeș și narațiunile germane și rusești asupra lui*, a.a.O., und Constantin I. Karadja, *Incunabilele povestind despre cruzimile lui Vlad Țepeș*, a.a.O. kommentierten Inkunabeln (Kupferstiche mit einer epischen Erläuterung) des Ambrosius Huber, Nürnberg 1499 und Matthias Hupfuff, Straßburg 1500. Ein kurzes Zitat aus dem letzten, Constantin I. Karadja, S. 203: "Die wyl zöch er yn wurtzland und zerstrawet das getraid und alle frucht also gena(n)t do hat der dracole gearbeyt by sant Iacobs capellen Er hot die vorstat lassen verprennen. ouch als der tag des morgens frü kom (meine Unterstreichung), do lies er frawen und man iung und alt by der capellen unter dem perge spissen und hot sich mitten unter sy gesetzt un(d) des morge(n) möl mit freude gessen."

wird er 'Beșteliu' (66) genannt.

Der Türke (lacht gequält): Ha!

Der Rumäne: Siehst du, diese Essen sind für ihn eine Entspannung; während er die konkreten Ergebnisse seiner Arbeit sieht, hat er noch einmal die Gewißheit, daß er die Fäden nicht aus der Hand verloren hat. Die Genugtuung des Menschen, der etwas geleistet hat. In der Regel reibt er sich die Hände und sagt: 'Na, dies hab' ich auch geschafft'.

(Auf der Bühne wird es dunkel.)"

Erst jetzt kann dramatisch das Spiel der unbeschränkten Herrschaft ironisch zer-
setzt werden, ohne epigonal zur gängigen absurden Dramatik zu werden:

"Românul (Idee): Hai să vedem care geme mai mult.

Turcul: Hai...

Românul: Să agonizăm odată..

Turcul: Hai. La trei. Unu...doi...trei! (Incepe să urle): Alah, Alah! Aallah!

Românul (Geme): Doamne, Dumnezeule...Doamne, Dumnezeule...

Țepeș merge al țepi, le încearcă dacă sînt bine înțepenite. Privește lung la cei doi.

Țepeș (Frecîndu-și mîinile): Bună treabă. (Se așează pe un butuc): Am o foame de lup. (Bate din palme, apare Dominca.)

Dominca: Poruncă.

Țepeș: Am o foame de lup. (Dominca iese.)

Românul (Incet, către turc): E tare pofticios. Să vezi o-o să-nceapă acum să clefăie, să plescăie din limbă...

Turcul: Ce să-i faci? Poți să te opui? E Vodă."

"Der Rumäne (hat eine Idee): Komm, laß uns sehen, wer von uns länger stöhnt.

Der Türke: Abgemacht.

Der Rumäne: Einmal in Agonie sein...

Der Türke: Komm. Bei drei! Eins...zwei...drei!(Fängt an zu heulen): Allah!
Allah! Aallah!

Der Rumäne (stönt): Gott, o Gott, Gott! Lieber Gott!

Țepeș geht zu den Pfählen und untersucht, ob sie gut befestigt sind. Schaut sich die beiden lange an.

Țepeș (reibt sich die Hände): Gute Arbeit. (Setzt sich auf einen Baumstamm.)
Ich bin hungrig wie ein Wolf.(Händeklatschen, Dominca erscheint.)

Dominca: Zu Befehl.

Țepeș: Ich bin hungrig wie ein Wolf. (Dominca geht weg.)

Der Rumäne (Leise, zum Türken): Er ist sehr gierig. Du wirst jetzt sehen,
wie er jetzt anfängt, zu schmatzen und mit der Zunge zu plätschern...

Der Türke: Was kannst du machen? Kannst du dagegen sein? Er ist Fürst."

Die entstandene Situation bewirkt einen Abstand zu dem Machträger und könnte durch das Zusammenspiel von Speisen und Pfählen und der gespielten Automatik der Groteske in ihrem besten Verständnis zugeschrieben werden. Țepeș trinkt zwar auf die Gesundheit der beiden, die aber inzwischen zusätzlich unter den heißen Sonnenstrahlen leiden. Aber auch gegenüber der einfachen Frau Joița kann er sich lediglich mit bestialischen Sanktionen durchsetzen, wenn diese offen dasjenige ausspricht, was ihm nicht zu passen scheint: Die Misere in der Ungewißheit, ob die Türken nun doch kommen oder nicht kommen, die Übergriffe der von Țepeș neu eingesetzten Machthaber, und letztlich die ständige Betonung der Unabhängigkeit, wo jeder weiß, daß die Türken nicht besiegt werden können - und alles erinnert an das innenpolitische Klima nach 1968, als man auch in Rumänien einen Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes befürchtete. Fürst Țepeș verlang Zurückhaltung und

66) Deutsch: der Bestrafer, der Putzer.

vertritt das übliche Modell der Ruhe und Ordnung in seinem Herrschaftsbereich. Zwecks moralischer Sanierung werden der Frau die Brüste abgeschnitten, da sie ihren Mann betrogen hat und dieses auch offen zugibt.

"Țepeș: *Cît va mai fi o curvă-n țara asta, turcii vor tot fi ispitiți să dea buzna.*

Joiața (*Din afara scenei*): *Căldule! Te bați cu turcii, ori cu românii? Copilașii mei...*"

"Țepeș: Solange es noch eine Hure in diesem Lande gibt, werden die Türken weiterhin in Versuchung geraten, das Land zu überfallen.

Joiața (*Außerhalb der Bühne*): *Henker! Schlägst du dich mit den Türken, oder mit den Rumänen? Meine Kindlein...*"

An dieser Stelle schneidet der Einakter eine Problematik an, die die meisten Produktionen derselben Gattung durch die betont verkündete Vaterlandsliebe vertuschen oder als legitim erklären, wie es auch die meisten Jubiläumsstücke im Falle des Fürsten Țepeș dann 1976 geschlossen taten - die Problematik des Rechts auf Unrecht, die Grenze der Herrschaft und die Integrität des Individuums. In Anspielung auf den ständigen Hinweis einer sowjetischen Militärbedrohung nach 1968 wird unterdrückende Gerichtsbarkeit mit dem 'Letzten Gericht' in Verbindung gebracht. Ohne die künstlerische Dichte der "*Răceala*" ("Die Erkältung") erreicht zu haben, bildet der untersuchte Einakter nicht nur ein bedeutendes Experiment der Heldengestaltung für unsere Untersuchung, sondern auch einen beispielhaften Versuch, trotz Zensur mit Hilfe eines historischen Stoffes die politische Realität kritisch zu hinterfragen (67)

g) Die historische Persönlichkeit als dramatischer Held und ihre spezifisch-ästhetische Gestaltung in Marin Sorescus "*Răceala*" ("Die Erkältung")

Die Konstruktion derselben Gestalt der rumänischen Geschichte als Held in den bereits besprochenen Texten von Mircea Lărian, Mircea Bradu und Dan Tărchilă (vgl. S. 41-52, I-2-b,c) sind Zeugen des Allgemeinen: der Held wird als Typus

- 67) Daß Sanktionen des Herrschenden gerade für die Gegenwart ein für die Dramatik und Literatur im allgemeinen wichtiges Problemfeld darstellen, um gesellschaftliche und künstlerische Autonomie zu erreichen, beweist die Reaktion des vom Angriff getroffenen Bestehenden auf den Einakter: es gab einen Skandal und ein Redakteur mußte gehen, vgl. *Monica Lovinescu, Insomniile lui Marin Sorescu, in: Ethos I/1973, S. 272-273: "...un fragment publicat în Cronica din Iași al unei piese al cărei personaj este Vlad Țepeș a provocat scandal și concedierea redactorului*". Die Veröffentlichung des ganzen Stückes dauerte über 7 Jahre. Ein nächster Akt erschien wahrscheinlich in *Ramuri* 2/1978, danach folgten Teilveröffentlichungen unter dem Titel *A treia țeară: in: România literară XI/11 vom 16.3.1978, S. 12-13; und in: Tribuna, actul V, XXII/39 (1136) vom 29.9.1978, S. 4-5*. Diese und die Gesamtveröffentlichung als *Dimineața, la prânz și seara, tragedie populară în 5 acte, versiune prescurtată pentru scenă, in: Teatrul XXIII/12, Dez. 1978, S. 53-86*, konnten durch den Abschluß der vorliegenden Untersuchung leider nicht mehr in der üblichen textnahen Interpretation analysiert werden. Daß es sich dabei um dasselbe Stück handelt, bestätigt *Valentin Silvestru, Istoria repovestită de un poet, in: România literară XII/3 vom 18.1.1979, S. 16*, nach zwei Aufführungen 1978 in Bukarest und Cluj-Napoca (Klausenburg). Das oben als Einakter interpretierte Fragment dokumentiert die unterschiedliche Bearbeitung eines Stoffes durch einen Autor; für dieses Stück bekam M. Sorescu sogar der Dramatikpreis des Schriftstellerverbandes für 1978.

ideologisch funktionalisiert. Unwesentliches soll zwar künstlerische Individualität prägen, die konkrete Gestaltung läßt sich aber leicht zu diesem abstrakten Modell reduzieren - wenn andere Fürsten andere Gewohnheiten hatten, werden die Stücke eben diese unterstreichen: der Brennpunkt bleibt ohnehin eine heroische Gestalt (68), als Identifikationsbrücke zur nationalen Unabhängigkeit. Da die meisten historischen Persönlichkeiten zu 'dramatischen Statuen' - wie schon erwähnt: besonders nach 1964 - umgebaut wurden, könnte man anhand von deutlichen Differenzen und Gemeinsamkeiten aus der übermäßigen Quantität der Produktion wichtige Schlüsse ziehen, deren Bewertung über die angesprochene Dichotomie Geschichtsdrama - Historiendrama (69) hinweg die Situation der rumänischen Gegenwartsdramatik, aber auch die Position des Stückes von Marin Sorescu kennzeichnen. Eine Aufzählung der repräsentativsten Stücke und ein jeweiliger kurzer Kommentar könnten in dieser Vielfalt den erarbeiteten Typus und die wesentlichen Konstanten dokumentieren. Ein solches Projekt wäre aber zugleich durch die Notwendigkeit eines detaillierten Verzeichnisses der Geschichte des rumänischen Mittelalters als Rahmen erschwert, und würde letztlich dem offiziell so stark unterstützten quantitativen Prinzip indirekt nacheifern und die Diskussion von der angestrebten ästhetischen Wertung ablenken. Denn die sich ständig wiederholende Formel läßt das beschriebene Phänomen nur in Normen der Quantität optimal aufzeigen - statistische Deutungen dienen der Ideologie und verdrehen eine kritische Wertung ästhetischer und kulturpolitischer Art. Die zunehmende Ermüdung verschleißt durch sinnloses Wiederholen keineswegs die Produzenten und ihre Arbeitgeber; zur Situation des Publikums als Rezipienten werden hier jegliche Hypothesen vermieden, da eine soziologisch gerichtete Statistik der Theaterbesucher weder mit dem Kunstcharakter eines dramatischen Textes noch mit der tatsächlichen Erkenntnis der Tageskritik zum Theaterleben oder der rumänischen Theaterwissenschaft auf theoretisch fundierter Grundlage verbunden werden kann. Noch reicht das wissenschaftlich abgesicherte Instrumentarium nicht aus, um die manchmal widerspruchsvollen Verschiebungen oder Seismen in totalitär beherrschten Kulturorganismen zu registrieren und zu bewerten, zumal die quantitative Ausrichtung und die Beständigkeit des Kulturapparates schon die elementarsten Primärinformationen manipulierend beeinflussen.

Durch die besonders nach 1971 eingeführten Wettbewerbe seitens des Funks und des Fernsehens, der Zeitschriften und der zentralen oder regionalen Kulturinstanzen wird das Quantitative der dramatischen Produktion in Rumänien auch zukünftig eine gesicherte 'Ernte' haben - immer mehr 'Künstler' werden dabei in einen geschickten Leistungszwang eingeordnet, der von Anfang an durch den ideologischen Gleichschritt das Wertungskriterium in Formales, in Nuancen verlagert. Das Entdecken neuer Talente und die Laienbewegung wirkt dadurch nur oberflächlich, ohne eine kritische und engagierte Erkenntnis und Hinterfragung des Bestehenden durch eine immer größere Zahl von Individuen zu erreichen. Hitparade-ähnliche Formen nimmt dann die Verbreitung der ausgezeichneten 'Stückeschreiber' an, dies in einer Kulturindustrie und Kulturlandschaft, die Kommerzielles und Massenverdummung kategorisch von sich weist. Dabei könnten die literarischen Gestaltungen feudaler Schicksale, Epochen und Konflikte in anderen Gattungen mit Sicherheit jene bloße Kunstfertigkeit überschreiten. Die unendlichen Kommentare zum Leben und Werk des Woiwoden oder Helden sind in der derzeitigen Form der Dramatisierung, d.h. Dialogisierung von Aktionen und Gedankengut mit didaktischer Absicht, unnötig erschwert; sie verweisen auf die Prosa, wo alles wesentlich einfacher schon rein technisch auf einigen Seiten zusammengefaßt werden kann und durch Sprache in ein gehaltvolles Verhältnis zur Wirklichkeit gebracht werden kann.

68) Vgl. *Valentin Silvestru, Eroul în legătura lui cu lumea, in: Teatrul XI/6 und 7, Juni und Juli 1964, S. 52-62 und 19-28.*

69) Vgl. Anmerkung 56, S. 58-59.

Der große rumänische Epiker Mihail Sadoveanu hat diesbezüglich kein literarisches Vakuum hinterlassen, der beste Beweis ist Eugen Barbus "*Principele*" ("Der Fürst") (70), ein Roman, welcher Aufsehen erregte und widerspruchsvoll gerade zur Entmythologisierung der Geschichte mit beiträgt, obwohl dies vom Autor wahrscheinlich anders intendiert worden ist.

Der schlecht verstandene Realismus in der Dramatik - das Anhäufen und Zusammentragen von Zitaten und geschichtlichen Begebenheiten -, der sich mit der Aufnahme gewisser Erscheinungsformen begnügt (derjenigen, in denen Versöhnung konstitutiv ist), desavouiert die letzten erkenntnistragenden und wahrheitsbestimmenden Funktionen der Dramatik als Kunst. Wenn die Vergangenheit und Gegenwart wie mit einem hochtechnisierten Lift in Sekundenschnelle zu verbinden sind, hat das Postulat einer dialektischen Entwicklung von Kunst als Bewußtsein zur materiellen Wirklichkeit keinen Sinn mehr - beide sind nämlich von demselben Dogma beherrscht, und ihre Gleichschaltung durch die als literarisch angesehenen Produkte mit Stoffen aus der Vergangenheit stellt die grundlegende Wahrheit als eine didaktische in Frage. Die Heldenkonstruktion der so auf der Bühne 'wiederbelebten' Woiwoden entlarvt indirekt die Gefährlichkeit des Personenkultes im Sozialismus, obwohl die aufgebaute Wahrheit gerade diesem, marxistisch gesehen, entgegenwirken sollte und trotzdem nur das Bestehende legitimiert - der Parteichef und Staatspräsident auf Lebenszeit, Nicolae Ceauşescu, ist Rumäniens gegenwärtiger "*conducătorul*" ("Führer"). An der Grenze zu diesem literarischen Automatismus und 'Sinn-entleerten', aus Opportunismus das Reale verklärende, bewegen sich die wenigen dramatischen, schriftstellerischen Produkte, die noch ihre Realität aufbauen und die, künstlerisch umgeformt, reale Konflikte nicht um jeden Preis aufheben oder versöhnen und auch aus der Perspektive der gesellschaftlichen Ethik Beispiele setzen.

Die Zusammenfassung und die methodische Diskussion wird bedeutend klarer, wenn eine Übersicht der allermeisten Stücke dieser Gattung und der oben bereits genannten für das Aufzeichnen einiger wichtiger Gemeinsamkeiten versucht wird, um über die Heldenkonstruktion hinweg zu Marin Sorescus "*Răceala*" ("Die Erkältung") zu gelangen. So ist das Betrachten der nationalen Geschichte im europäischen Rahmen in fast allen Stücken keineswegs von vornherein unrichtig. Es stört aber die überstarke Unterstreichung der Bewunderung von Begebenheiten durch den Fremden (Geistlicher, Diplomat, Reisender, Berichterstatter), die gerade dramatisch aufgeführt werden. So besteht die einzige immanente Funktion dieser eingebauten Gestalten im Hervorheben der Übergröße des Helden, kulturpolitisch ist es also wieder die einer Legitimation. Zum Unterschied zwischen Rumänischem und Europäischem ist viel erforscht und geschrieben worden; besonders die Frage des Spezifischen veranlaßt viele rumänische Geisteswissenschaftler, die Diskussion weiterzuführen (71). Es ist die Frage, ob die zeitgenössische Dramatik eine optimale Gestaltung der Eigenart eines Volkes anhand seiner Geschichte gattungsmäßig darbietet, besonders wenn diese so eng und programmatisch geleistet wird, wie es die meisten rumänischen Texte in der Analyse zeigen. Eine gewisse Distanz, der Versuch, gerade das Spezifische im gegenwärtigen Entwicklungsmoment zu sehen, würde in der Ebene der Stücke den direkten Zugang für politische Parolen absperren und die Tragweite der Gattung als solche anhand positiver, der Kunst zuzuordnender Resultate belegen.

Interessant ist die moralische Konstruktion um die 'Seitensprünge', die bei vielen rumänischen Feudalherrschern in der Überlieferung gerade das pikante darstellen, so daß sie samt Kontext und Nationalismus der sozialistischen Dramatik

70) Eugen Barbu, *Principele*, Bucureşti, Editura Tineretului 1969; siehe auch bei Anneli Ute Gabanyi, Partei und Literatur in Rumänien seit 1945, a.a.O., S. 165.

71) Klaus Heitmann, Das rumänische Phänomen. Die Frage des nationalen Spezifikums in der Selbstbestimmung der rumänischen Kultur seit 1900, in: Südost Forschungen 29/1970, S. 171-136.

eingefügt werden mußten - Motivation und Wertung des 'Unmoralischen' entstammen ohnehin dem bürgerlichen Sittenkodex. Die Aufnahme dieser Problematik ist aufschlußreich. Im Gegenwartsdrama mit Theatralik aus der sozialistischen Umgestaltung von Industrie oder Landwirtschaft ist z.B. der Ehebruch moralisches Tabu. Deviationen sind auch nur dem spät-bürgerlichen dekadenten Lebensstil zugeschrieben. Während die Stücke mit Gegenwartsthematik eine gewisse Ablösung der Frau von der Autorität des Mannes und der eingefrorenen Moral schwer erkämpfen, gaben die in der rumänischen Romantik modellierten Stoffe diese Freiheiten im Geschichtsdrama von Anfang an Raum. Durch peinliche Erläuterungen und handlungsmäßige Konstruktionen in der Gestaltung wurden diese Freiräume in den geschlossenen puritanischen Wertrahmen eingezwängt - ein Beweis jener 'Bewältigung' der Vergangenheit im Drama. Dies ließe sich bei fast allen Gattungen belegen und stellt eine Weiterführung des Rührenden im Drama dar.

In Marin Sorescus "Rădăcina" ("Die Erkältung") ist auch diesbezüglich eine Ausnahme von der Regel versucht worden, für Ţepeş sind alle Frauen "getrocknete Zwetschgen": dies behaupten jedenfalls die Haremsweiber des Sultans mit Sicherheit zu wissen (Bild 9, S. 72). Auch dies paßt schwer in die Galerie 'begattungswütiger' Herrscher, denen aber dann eine große Liebe dramatisch oktroyiert wird, welche in dramaturgischer Hinsicht selten das romantische Modell ästhetisch überholen kann. Es ist aber keine Opposition um der Opposition willen zur allgemeinen Regel, daß Sorescu den Helden trotzdem, ohne ihn auftreten zu lassen, als Konstruktionszentrum benützt, und Ţepeş ist auch kein üblicher 'Anti-Held'; der Autor versucht konsequent, den Fürsten dem Realen zu entziehen und sich der geschichtlichen Vorlage nicht gänzlich unterzuordnen - Ţepeş hatte z.B. wie alle anderen Fürsten jener Zeit mehrere Söhne, das ist aber für diese Gestaltung unwichtig. Dadurch können Charakterzüge der anderen Gestalten, in ironischer Anlehnung an die Schablone, im Drama pointiert werden. Der typologische Abstand und Unterschied zwischen Ţepeş und den anderen wird so deutlicher. Der Sultan und Radu der Schöne rätseln, ob er, Ţepeş, noch Mensch sei - einerseits lassen seine Grausamkeiten daran zweifeln, andererseits sprechen die für ihn sich opfernden tapferen Soldaten dagegen (Bild 16, S. 80). Im Volksmund hat er bereits eine irrationale Ebene zugesprochen bekommen: man nennt ihn "*strigoi...strigoi (care) beau sînge de om... eşti ca o cupă în mîna lor...*" ("Geist... Geister (die) Menschenblut trinken, in deren Hand man wie eine Weinschale ist...") (Bild 9, S. 72) - ein Beleg für die Stoffprägungen nach Bram Stokers Vampirroman, die noch erläutert werden.

Genausowenig wie Ţepeş kann die Gestalt des Sultans als Träger von Herrschaft dem Stück eine Verbindung zur allgemeinen Typik der erläuterten Produktionen dieser Gattung liefern. Nicht weil er Muselman und Türke ist: seine peinliche Verehrung des menschlich so leeren, aber halt körperlich schönen Radu (Zitat: "*Frumusetea e făcută să zburde liberă*" ("Die Schönheit ist dazu gemacht, um sich frei auszulassen") - Bild 10, S. 73), seine kindischen Reaktionen bringen ihn eher in die Nähe des im Käfig eingeschlossenen und lächerlichen Kaisers von Byzanz, wovüber dann allerdings folgender Kommentar der Walachen gemacht wird, um nochmals den Spielcharakter, aber auch den Wahrheitsanspruch der dramatischen Bearbeitung zu unterstreichen:

"Papuc: Asta e Curtea bizantină... dia pe care i-a ocupat mai anii trecuți. Ii poartă cu el și uneori îi pune să repete cum au fost luați pe nepusă masă...și dacă nu se termină chermiza pîndă ajungem noi, să nu căscați ochii, că nu merită. E apă de ploaie. Altfel a căzut Bizanțul. Asta o știe bine și Sultanul, că nu e prost, dar grecii care joacă halimaua asta îl trag pe sfoară...Se îndepărtează tot mai mult de adevăr...Las' că intervine și rutina...

Neagoe: Un lucru n-am înțeles eu... la sfîrșit apare Sultanul. E chiar el sau face unul pe Sultanul?"

"Papuc: Das ist der byzantinische Hof... die, die er vor einigen Jahren besiegt hat. Er bringt sie überall hin mit sich und manchmal läßt er sie wiederholen, wie sie überrumpelt wurden... Und wenn das Affentheater bei unserer Ankunft nicht zu Ende ist, glotzt euch nicht die Augen aus, es lohnt sich nicht. Es ist wie Regenwasser. Ganz anders ist Byzanz gefallen. Das weiß sogar der Sultan selbst ganz genau, weil er ja nicht dumm ist; aber die Griechen, die bei diesen Sachen mitmachen, legen ihn herein... Er entfernt sich immer mehr von der Wahrheit. Dazu noch die Routine... Neagoe: Eine Sache habe ich noch nicht verstanden... am Ende erscheint der Sultan. Ist er es, oder ist es einer, der ihn spielt?" (Bild 19, S. 88)

Der Kaiser von Byzanz übernimmt Funktionen des Hofnarren; zusammen mit seiner Gefolgschaft lernt er 'Witze' dieser Art auswendig: "*Daod' nici istoria n-o fi avind humor*" ("Wenn sogar die Geschichte keinen Humor hat") (Bild 2, S. 59), die dann im Stil des antiken Chors dem Sultan vorzutragen sind. Trotzdem findet im Stück ein Türke "...*momentul cu Bizanțul...prea lung*" ("...den Moment mit Byzanz... zu lang") (Bild 20, S. 92) und hebt damit nochmals das Spiel im Spiel hervor; der Abstand zur traditionellen Heldengestaltung ist dadurch unterstrichen.

Die auch erreichte Zerstückelung der Herrschaftsstrukturen wirkt aber nicht als absolutes Prinzip nach unten: die Walachen verehren ihren Woiwoden, die Adlige, Frau Stanca oder die Kapitäne Papuc und Toma, und anerkennen deren politische, soziale oder militärische Macht. Im türkischen Lager ändert die Nähe des Henkers die Schicksale der mächtigen Generale Baftangioglu und Beşleagă (72); sie sind und waren immer ersetzbar und schon die Austauschbarkeit ihrer Namen ent-personalisiert sie zu Marionetten einer nicht-durchschauten Machtstruktur (Bild 5, S. 65), denn allein Bakschisch (also Korruption) kann eine zeitweilige Höhe in der Hierarchie des türkischen Hofes nicht garantieren. Ganz anders die Situation des bekehrten Griechen Stratos, dessen Wissen über den müden Westen Europas (dazu der Sultan: "*Europa e putredă, stricată, lăncedă, perversă și, ascultați-mă pe mine, se vrea cucerită.*" ("Europa ist verfault, verdorben, schlaff, pervers, und, glaubt mir, es wünscht sich, erobert zu werden.") (Bild 20, S. 91) seinen Aufstieg am Hofe des Sultans ebnet und festigt. In diesem Machtbereich kann als Alternative mit der Preisgabe desselben Wissens unter grausamer Folter (Bild 10, S. 73) gerechnet werden - eine verfremdete Aufnahme des Verhältnisses der Wissenschaft zur Herrschaft. Der Pascha von Vidin ist letztlich, inzwischen zwar entmannt, als "spitzfindiger" Kritiker in Sachen Kunst anerkannt - eine Art Rehabilitierung, die der jüngsten Geschichte Rumäniens Rechnung trägt (Bild 20, S. 89-92).

Das Charisma des absoluten Autokraten, des von Gott erwählten und für die Befreiung unbedingt positiven Helden wurde in diesem Stück von Marin Sorescu nicht nach romantischen oder horrorsüchtigen Modellen in eine Sphäre verlagert, in der Irrationalität bloßen Nervenkitzel erzeugen soll, obwohl der Stoff eine solche Lagerung unterstützt hätte. Herrschaft ist auf die menschliche, normale Ebene beschränkt - und dies kann man aus den meisten Bildern der letzten zwei Akte herauslesen. Da der anti-osmanische Verteidigungskampf Motor der Handlung ist, kumulieren und 'verdichten' die einzelnen Szenen die Gemeinschaft der Menschen nördlich der Donau zu einer dramatischen Struktur, die ähnliche Funktionen wie die des Helden innehat. Mit selbstverständlicher Natürlichkeit trägt jeder einzelne dazu bei, ob er ißt, verarztet, kämpft, kocht oder an einer 'Erkältung' stirbt. Im Stück bilden sich kategoriale Normen heraus, durch die vergangene

72) Für die Analyse der Heldenkonstruktionen in Sorescus Stück ist die etymologische Analyse beider Namen wichtig. Das türkische Suffix verfremdet das im Wortstamm "*baftă*" bedeutende 'Glück' oder 'Schwein'. "*Beşleagă*" bedeutet 'alter Trottel' oder 'Mummelgreis' und stammt vom türkischen '*beşli-aga*': Befehlshaber der '*beşli*' genannten türkischen Soldaten.

und aufsteigende Großmächte (oströmisches bzw. osmanisches Reich) abgestoßen werden. So lassen sich auch folgende Wörter von Stratos verstehen:

"Ce-mi pare rău e că n-am apucat să-i înştiinţez pe valahi oă vor fi singuri, absolut singuri..."

"Wie leid es mir tut, daß ich nicht mehr dazu kam, die Walachen zu benachrichtigen, daß sie allein sein werden, ganz allein..." (Bild 2, S. 59).

h) Zwischen Tradition und Fortschritt - zur Entwicklung des rumänischen Geschichtsdramas

Entstehung und erste Verbreitung des Geschichtsdramas in Rumänien fallen ins 6. und 7. Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts. Die Literaturgeschichte beschreibt einen Entstehungsprozess schon nach 1830; dadurch wird die Entstehungszeitspanne sehr groß im Vergleich zu den Werken, die eine geschichtlich-kritische Untersuchung auch ihrer Gegenwart durch Gehalt und Einfluß motivieren würden. Diese Stücke der Entstehungszeit sind von den meisten Literaturgeschichten nur sporadisch angeführt und besprochen worden. George Călinescu widmet zwar dieser Genesiszeit ein besonderes Kapitel; ohne das Phänomen im einzelnen zu beschreiben und dasselbe Prinzip verfolgt Ion Rotaru (73). Die Literaturgeschichte der (sozialistischen) Akademie behandelt die Dramatiker des "Junimea"-Kreises geschlossen (74). Umstritten ist der wissenschaftliche Wert einer Spezialstudie von Virgil Brădăţeanu (75): linear, schematisch und abseits von textbezogenen Wertungen werden die bedeutendsten Dramatiker aufgezählt - Dimitrie Bolintineanu, Bogdan Petriceicu Haşdeu, Alexandru Davila, Barbu Ştefănescu Delavrancea, G. Diamandy, Mihail Sorbul und Victor Eftimiu, welche in der Zeit bis Ende des Ersten Weltkrieges rumänische Geschichtsdramen (der Begriff wird hier als historische Kategorie verwendet) schufen. Folgende Überlegungen sind sicherlich auch für die Bewertung des Textes von Marin Sorescu wichtig, insofern sie den traditionellen Kontext aus der Perspektive einer Dialektik der dramatischen Texte zur Wirklichkeit angehen. Zwischen 1860 und 1920, also der Zeit der latenten Kristallisation des nationalen bürgerlichen Bewußtseins, der Einführung einer kapitalistischen Wirtschafts- und Staatsform und schließlich der politischen Realisation eines Groß-Rumänischen Königreiches, entstand eine ähnlich quantitativ sich auszeichnende Geschichtsdramenproduktion wie in der Ceauşescu-Ära nach 1964. Dimitrie Bolintineanu schrieb acht Dramen mit Stoff aus der rumänischen Vergangenheit, und auch Ion Slavici versuchte sich in dieser Gattung. Beide Dichter, ansonsten von großer Bedeutung für die rumänische Literaturgeschichte als Repräsentanten verschiedenartiger Stilrichtungen, brachten diesbezüglich Werke mit betont dokumentarischem Wert heraus.

Die dramatischen Versuche Mihai Eminescus eröffnen ein Forschungsgebiet für sich, da sie fragmentarisch geblieben sind: die wohl bedeutendste und prägnanteste

73) George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini şi pînă în prezent*, a.a.O., S. 303-341; und Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, Bd. 1, Bucureşti, Editura Minerva 1971, vgl. besonders S. 295-310.

74) *Istoria literaturii române*, Bd. 3, *Epoca marilor clasici*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România 1973, die behandelten Autoren sind: Ioan Ianoş, Samson Bodnărescu, G. Bengescu-Dabija und D. Ollănescu-Ascanio; vgl. auch Vicu Măndra, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, Bucureşti, Editura Minerva 1973, S. 132-152.

75) Virgil Brădăţeanu, *Drama istorică naţională. Perioada clasică*, (Bucureşti), Editura pentru Literatură 1966.

Persönlichkeit der rumänischen Literatur hatte zwar eine historische Serie geplant, sie aber wahrscheinlich schon wegen der problematischen dramatischen Durchführbarkeit oder nur der frühen Erkrankung wegen als Projekt hinterlassen. Diese Fragmente wurden nach 1975 in den gegenwärtigen Theaterbetrieb Rumäniens eingegliedert (76). Bezeichnend ist dabei die Tatsache, daß die Geschichtsinhalte und der erwartete Modellcharakter bei dem anerkannt größten rumänischen Dichter zu einer unglaublich massiven kulturpolitischen Aufwertung führte und die literaturwissenschaftliche Forschung zur Theorie des Fragmentes von der Romantik und bis in die Moderne in ihrer Konsequenz gemieden wurde, obwohl für Mihai Eminescus Lyrik eine derart gerichtete Wiederaufwertung durch die Studie von Ion Negoitescu (77) eindeutig geleistet worden war. Anhand der Fragmente müßte nämlich untersucht werden, ob der Dichter die inhaltlichen und formalen Darstellungsschwierigkeiten für jenen geschichtlichen Zeitpunkt erkannt haben konnte, besonders angesichts der damals gängigen Produktionen und Bühnenaufführungen (78).

Bald konnte die rumänische Literatur nach gültigem Maßstab vollendete Geschichtsdramen aufweisen. Die Wertsysteme, die bereits von Bogdan Petriceicu Haşdeu und Vasile Alecsandri gesetzt worden waren, wurden erst 1902 von Alexandru Davilas "Vlaicu Vodă" ("Woiwode Vlaicu") (79) und 1909 von Barbu Ştefănescu-Delavrancea (80) erreicht. Es ist dadurch bewiesen, daß Produkte dieser Gattung als Konglomerat aus Modellen der europäischen romantischen Dramatik, einheimischer heldenhafter Geschichte und einem bürgerlichen Nationalbewußtsein in einem Land mit importierter Monarchie von vornherein der Wirklichkeit zwar bestimmte legitimatorische oder didaktisch-ethische Dienste erwiesen, keineswegs aber imstande waren, die geschichtsphilosophische Schwere der Stoffe zur Analyse, ideellen Korrektur des Bestehenden oder sogar ästhetisch-gehaltvollen Negation desselben zu führen. Die Werte entstehen in diesem Fall durch eine Perfektion im Technischen: man muß die von den anderen Literaturen (die oft als Vorbild gelten) längst abgeschlossenen Etappen über die inneren Bedürfnisse eines kulturellen Systems in ständiger - durch Europäisierung, Bürokratisierung und zaghafter Industrialisierung bedingter - Veränderung von außen her und rein mechanisch errei-

- 76) Mihai Eminescu, *Opere*, Bd. 4: *Teatru*, Bucureşti, Editura Minerva 1979, (=Scriitori români). Vgl. Octavian Matei, *Eminescu pe scenă*, in: *Tribuna României* IV/62 vom 1.6.1975, S. 12; Ioana Mărgineanu, *Premiere eminesciene*, in: *Scnteia* XLVI/ 10716 vom 2.2.1977, S. 4.
- 77) Ion Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru literatură 1968 - der Essay ist zwar schon in den fünfziger Jahren verfaßt worden, durfte aber erst während der 'Liberalisierungsperiode' um 1968 veröffentlicht werden.
- 78) Mihail Eminescu, *Teatrul românesc*, in: *Articole şi traduceri*, Bucureşti, Editura Minerva 1974, S. 184-185: "Semne caracteristice ale acestui soi de scriere sînt: ... tirade lungi în cari vorba "român" şi "păgîn" tîsi dispută cu o rară îndrăzneală şirurile textului - căci fiecare şir conţine cel puţin un "român" şi un "păgîn"; - un trădătoriu, care e atît de negru zugrăvit încît ne mirăm că nu hîrlicie cînd intră pe scenă - cîteva surdomuţi, - cîteva săbii turceşti, - o babă, und ordre de Moufti, un Sultan şi cîteva umbre. Încercarea de dezmodămînt a piesei consistă într-o barbară încercare de-a turci românii textuali (căci reali sînt), dar vană încercare. Acest rağout este înterupt de numeroase exclamaţii către Dumnezeu, ca să se îndure de această mizerie (a piesei) şi să-i deie un sfîrşit - care sfîrşit e lucrul cel mai plăcut pentru auditori, esceptînt pe deliciosul sultan, care ca şi sfîrşitul piesei - nu spune nimic."
- 79) Erstaussgabe: Alexandru Davila, *Vlaicu Vodă, dramă în cinci acte în versuri*, Bucureşti 1902 - das Stück wurde am 14. und 21.8.1978 im Fernsehen aufgeführt.
- 80) Barbu Ştefănescu-Delavrancea, *Apus de soare*, a.a.O., Erstaufführung am 4.2.1909.

chen. Die Wechselwirkungen und Ausgleichversuche zwischen importierter sozialer Aufbauform und geliehenen dramatischen Konzeptionen setzen sich, einem versöhnenden Duett ähnlich, auch nach dem Ersten Weltkrieg fort: Mihail Sorbul, Nicolae Iorga (der berühmte Historiker scheint nach jedem erforschten Leben eines Fürsten schnell ein neues Drama verfaßt zu haben), Lucreția Petrescu, Mircea Dem Rădulescu, Ion Peretz, George Mihail Zamfirescu. Das Verhältnis zur Wirklichkeit in seiner zeitlichen Komplexität ist minimal, teilweise erleichtert durch die programmatische Gegenwartsfeindlichkeit der Gattung.

Für die Vermittlung dieser Problematik in ihrer Gesamtheit sind Vergleiche zu anderen Literaturen eine wichtige Stütze. Die Situation in der deutschen Literatur bis Friedrich Nietzsche und Richard Wagner beschrieb Friedrich Sengle (81). Der konkret erkennbare Einschnitt der Moderne in die Struktur der Geschichtsdramen hat für die deutsche Literaturgeschichte sicherlich eine Beziehung zu der Quantität der sogenannten 'Gelehrtdramen', die den Verschleiß und die Trivialisierung dieser Gattung vorantrieben. Die dramatischen Produkte der Moderne konnten sich demgegenüber qualitativ behaupten, und ähnliches zeigen auch die übrigen europäischen Literaturen auf. Wahrscheinlich ist Anfang des 20. Jh. die rumänische Literatur als Gesamtes nicht dermaßen experimentier- und suchfreudig gewesen, um aus der eigenen Entwicklung heraus die oben aufgezählten Produktionen zu überbieten.

Eine Ausnahme bilden die Versuche Lucian Blagas, rumänische Geschichte und deren philosophisches Gedankengut, in spezifischer Art sowohl ontischer als auch dramatischer Strukturen dem Geschichtsdrama bis in die tiefsten Wesenszüge einzubauen. In Differenz zu den oberflächlich übertünchten Texten, zu deren auch noch 1930 von der romantisierenden Dramengestaltung nicht losgelöstem 'spezifisch Rumänischen', schafft Blaga eine Realität in seiner Dramatik, die der widerspruchsvollen Wirklichkeit zwischen den beiden Weltkriegen (einer im Erhalten des erreichten Status-quo zielenden Mentalität, die auch nur die 'theoretische' Möglichkeit einer Katastrophe in der Entwicklung verdrängt) entgegentreten kann. "Cruciada copiilor" ("Kreuzzug der Kinder") und "Avram Iancu" gestalten in origineller Weise die historischen Stoffe in die Nähe des expressionistischen Verkündungsdramas. Die neuartige Mythologisierung ist ausnahmsweise durch eine kunstvolle Literarisierung des 'Wesentlichen' erreicht, so daß die geschichtlichen Konturen erst im Verhältnis zum Übergeschichtlichen gezeichnet werden können: "În pădure/ toate păsările dorm/ numai una n-are somn/ cată să se facă om" ("Im Wald schlafen alle Vögel, nur einer ist schlaflos, er versucht, Mensch zu werden") heißt es im Drama über den transsylvanischen Freiheitskämpfer Avram Iancu (82).

Somit ist die künstlerische Selbstreflektion im rumänischen Geschichtsdrama geleistet, ein Moment, das durch die nochmals importierte gesellschaftliche und kulturpolitische Organisationsform nach 1945 aus Gründen der 'fortschrittlicheren' Ideologie der Arbeiterklasse mit Zähigkeit rückgängig gemacht werden sollte. Die gegenwärtige Lage schildert Paul Everac, selbst Produzent von Stücken über die rumänische Vergangenheit, folgendermaßen:

"Nici drama istorică n-a trecut foarte mult dincolo de modelul romantic, ori dacă a trecut, s-a dus direct la anti-dramă și anti-personaj, sau la eseistica aforistică. S-a făcut anti-romantism (tot romanțios), demitizare, "umanizare", adică reinterpretare. Cine ar mai scrie astăzi "Vlaicu Vodă" sau "Viforul" ar face un act de cinstire culturală, dar ar fi un epigon iremediabil"

81) Friedrich Sengle, Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos, 2.Aufl., Stuttgart 1969.

82) Ovidiu S. Crohmălniceanu, Literatura română între cele două războaie mondiale, Bd. 3, București, Editura Minerva 1975, S. 248-256; und Lucian Blaga, Avram Iancu, in: Opere, Bd. 5, a.a.O., S. 101-227, Zitat; S. 106. Das Drama ist 1934 geschrieben worden. Zwischen 1942 und 1967 ist es nicht aufgeführt worden.

Dar și cine ar face voievozi existențialiști sau onirici."

"Auch das Geschichtsdrama hat sich nicht weit vom romantischen Modell entfernt, und wenn, äußert es sich direkt im Anti-Stück und Anti-Helden oder in der aphoristischen Essayistik. Es wurde eine Anti-Romantik versucht (aber romanziert), Entmythologisierung, 'Humanisierung', also Neudeutungen. Wer heute "*Vlaicu Vodă*" ("Woiwode Vlaicu) oder "*Viforul*" ("Der Schneesturm") verfassen würde, hätte damit einen Akt kultureller Ehrung vollzogen, aber er bliebe ein unheilbarer Epigone! Aber auch derjenige, der existenzialistische oder 'onirische' Woiwoden gestalten würde." (83)

Ohne eine radikale Umwertung kann "*Răceala*" ("Die Erkältung") dem tiefgefrorenen Modell des Geschichtsdramas in die Nähe der 'heißen' Wirklichkeit verhelfen. Von der Kritik der Offiziellen vorerst wohlwollend aufgenommen, hat das Stück, trotz zensierter Aufführung (vgl. das übernächste Unterkapitel I-2-j) mit Sicherheit die theoretisch bis zu einem bestimmten Punkt richtigen Prämissen der marxistischen Dramenpoetik zu einer Revision von Wahrheitsgehalt und Wirklichkeitsbezug des allgemein üblichen Geschichtsdramentypus gezwungen. Alle Fachkritiker und -ideologen (84) sind sich darin einig, daß eine Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit durch das Geschichtsdrama zu leisten sei. Marxistische Dialektik läßt aber in ihrer gegenwärtigen rumänischen Prägung keinen Freiraum für spontane Infragestellung der Wirklichkeit oder der verdrängten Vergangenheit - - dadurch können auch die dialektischen Verankerung in der Tradition nur mechanisch Rezeption leisten, was gerade progressive Bestrebungen im Keime erstickt (85).

- 83) Paul Everac, *Incotro merge teatrul românesc, București, Editura Eminescu 1975, S. 128.*
- 84) Vgl. Mihai Dimiu, *Tineretea dramaturgiei cu temă istorică, in: Scnteia XLVI/10677 vom 17-12-1976, S. 1,4; Dana Dumitriu, Sintese contemporane:dramaturgia, in: România literară I/5 vom 7.11.1968; Paul Everac, Cîteva gânduri despre teatrul istoric, in: Tribuna XVI/52 (836) vom 28.12. 1972, S. 11; ders., Bietul Lear..., in: Contemporanul 47 (1254) vom 20.11.1970, S.4; Mihnea Gheorghiu, Istorie și cultură, in: Teatrul XVI/10, Okt 1970; George Ivașcu, Dezvoltarea dramaturgiei după Eliberare, in: Viața românească XVIII/1, Januar 1965, S. 141-165; Dumitru Micu, Dezvoltarea dramaturgiei noastre în ultimele două decenii, in: Viața românească XVII/7, Juli 1964, S. 98-122; Vicu Mîndra, Dramaturgia istorică și evoluția ideilor, in: Teatrul XXI/9, September 1976, S. 8-9; Constantin Radu-Maria, Actualitatea istoriei în dramă, in: Teatrul XXII/4, April 1977, S. 20-22; Valentin Silvestru, Patriotism, substanța tragediei istorice, in: România literară X/13 vom 31.3.1977, S. 16; ders., Tradiție și inovație în teatrul de inspirație istorică, in: Scnteia XLVI/10860 vom 30.7.1977, S. 4; ders., Itinerar în drama istorică, in: Cronica VI/16 (271) vom 17.4.1971; ders., Teatrul istoric, in: Ramuri 4 (142) vom 15.4. 1976, S.7; ders., Trecutul și prezentul dramei istorice, in: Prezența teatrului, București, Editura Meridiane 1968, S. 7-42; dasselbe auch in: Teatrul XI/8, August 1966, S. 4-12; Nicolae Tertulian, Transformarea conceptului asupra istoriei în opera lui Camil Petrescu de la "Danton" la "Bdălcescu" și "Un om între oameni", in: Viața românească VII/7, Juli 1954, S. 374-384; Florin Tornea, Probleme ale dramaturgiei originale, in: Viața românească XIV/11, Nov. 1961, S. 129-142; Ion Zamfirescu, Drama istorică, in: Teatrul românesc contemporan 1944-1974, București, Editura Meridiane 1975, S. 73-91;ders., Tradiție și modernitate în teatrul istoric, in: Scnteia XLVI/10848 vom 6.7. 1977, S. 4; und die Arbeiten des Kolloquiums zu diesem Thema in Botoșani 1976.*
- 85) Monica Lovinescu, *Literatura și aniversările, in: Revista scriitorilor români (München) 12/1973, S. 160-163.*

Marin Sorescus künstlerischer Beitrag durchdringt und erhellt kritisch das beschriebene System. Nationalismusähnliche Töne weiß er dramaturgisch zum vertretbaren Patriotismus zu dämpfen, gerade entgegengesetzt der üblichen Verfahrensweise seiner meisten Kollegen. Die Beziehung des zeitgenössischen Menschen zur Geschichte wird in Ähnlichkeit zur Brechtschen Theaterästhetik vorausgesetzt, ohne aber mechanisch dessen dramatische Technik zu kopieren - und dadurch kann Originalität gerettet werden. Die angesprochene und im Stück bindende Vernunftform kann in seinem emanzipatorischen rationalen Erkenntniskern in der Tradition der deutschen Aufklärung gesehen werden. In der geschichtsphilosophischen Stagnation des als Herrschaft etablierten Marxismus bedeutet aber dies nicht mehr als den Versuch, einige Male selbständig Erfahrung über Menschliches oder Vergangenheit 'einzuatmen'. Es ist Sorescus delikate Art, das Wahrheitsmonopol des offiziellen Bewußtseins künstlerisch in der Weise zu zersetzen, daß sein Leben und Werk die Verbreitungsformen der Kulturpolitik weiterhin in Anspruch nehmen kann, ohne frontale Kollision mit Herrschaft zu riskieren - eine neue Situation in der so oft versuchten Bestimmung der Rolle des Literaturproduzenten in seiner Zeit. Es war nämlich nach der Veröffentlichung des Stückes in der Zeitschrift "Teatrul" im März 1976 fraglich, ob es bei genauer Betrachtung in den gegenwärtigen Kontext der rumänischen Kulturpolitik integrierbar ist und die Odyssee der Uraufführung belegt dies (86): der Autor leistet inhaltlich und formal jene Verbindung von Persönlichkeit und Volksmassen, die einerseits theoretisch (trotz Ceauşescu-Kult) als notwendig und dem 'aufgeklärten' Marxismus konstitutiv durch die offizielle Ideologie bezeichnet wird und andererseits in den Produkten seiner Kollegen von der dramatisch-künstlerischen Konstruktion her nicht zu finden ist. Die Kritik erklärt paradoxerweise aber gerade die letzteren Dramen als gelungen und unterstreicht das richtige 'revolutionäre Pathos', die 'Leidenschaft' und die 'Vaterlandsliebe' - ein Argument mehr für eine von der jetzigen Herrschaftsform in Rumänien unabhängige Vermittlung und Interpretation des gegenwärtigen literarischen Phänomens im real existierenden Staatssozialismus.

i) Das Dracula-Motiv als Mittel zur Dramengestaltung in spezifisch-vielschichtiger Weise

Marin Sorescus künstlerische Befreiung vom Bestehenden ist minimal, aber gerade die Fähigkeit, dies in einem kulturpolitisch straff disziplinierten System und im Gegenwind einer Gattung, die über ein Jahrhundert lang fast ausschließlich außerdichterische Funktionen ausgeübt hat, zu vollbringen, ist der Grund, theoretische Maßstäbe für eine Ästhetik der 'Kunst trotz sozialistischem Realismus' zu erarbeiten, die über konkrete Interpretationen einzelner Stücke hinweg methodische Allgemeingültigkeit erreichen sollen.

Dagegen ist eine kurze kritische Beschreibung des Dracula-Syndroms in der Kulturindustrie ein ideologiekritisch und stoffgeschichtlich erprobtes Unternehmen. Verbunden mit dem mittelalterlichen Aberglauben an den Wiedergänger, den Sündigen, der nicht einmal im Grab erlöst ist, erfuhr der Vampirismus eine latente Verbreitung bis hin zur Neuzeit. Aber erst Bram Stoker (87) konnte Ende des 19. Jh. dem Stoff zu Weltruhm verhelfen - als Mitglied einer okkulten englischen Loge lernte er mittels eines ebenfalls okkulten Orientalisten, des Ungarn Armin Vambéry, den Dracula-Stoff in seiner mittelalterlichen Prägung kennen. Eindeutig aus der Perspektive des ungarischen Königs Mathias Corvinus (übrigens rumänischer Abstammung) und Gegenspieler Vlad Țepeş' wurden die Greuelthaten des walachischen

86) Vgl. das Unterkapitel I-2-j und die Anmerkungen 94, S.76 und 97-99, S.77.

87) Bram Stoker, Dracula. Ein Vampirroman, a.a.O.

Fürsten hyperbolisiert. Der englische Beamte, später Theaterkritiker, Sekretär des berühmten H. Irving, Journalist und Impresario, kopierte geschickt das Modell des Horrormans: nach vier 'einleitenden' Kapiteln wird die Handlung zu einer Verfolgung des Vampirs umfunktioniert.

Die größtenteils in England sich abspielende Jagd auf Dracula bietet eine erste Identifikationsbasis für den Leser der Neuzeit. Dracula selbst wird zur romanhaften Personifizierung irrationaler Ängste, die er als aus dem Osten kommender Ausländer (eine der Hauptrichtungen imperialistischer Expansion des europäischen Kapitalismus) auffangen kann. Die Figur des Wiedergängers, mystischen Ursprungs, welche im Volksglauben bis dahin mit der des Werwolfes oder der Lemuren Ängste allgemein bewältigte, wird durch die Konstruktion Draculas säkularisiert und dem bürgerlichen Weltbild im technisierten Kapitalismus angepaßt. Außerliches wird der romantischen Literatur entnommen: im Zeitalter naturwissenschaftlicher Fortschritte und Nüchternheit wird eine literarische Figur geprägt, deren Macht sich über den Tod hinweg erstreckt, wodurch der wissenschaftlichen Erkenntnis in der breitesten Rezeption der Zeit ihre Grenzen gezeigt werden.

Ein regelrechter Kampf unter der Führung des Vampirologen van Helsing (eine Parallele zum Exorzisten!) kann hier als der jener rationalen Ordnung, die Staat und Kirche aus ihrer Machtstellung im englischen Kapitalismus vertraten, interpretiert werden - Dracula wird zum Sündenbock für die Ängste der Bürger vor den aufmüpfigen verelendeten Randgruppen, vor dem Anders-Sein der kolonisierten Völker, die man so schwer 'zivilisieren' konnte. Darum ist wahrscheinlich bei Bram Stoker die Liebe zum Vampir nicht geduldet - schon die Annäherung schockierte die Puritaner. Dabei ist Blut von jeher in Verbindung mit der Kraft des Lebens gesehen worden; eine gewisse sexuelle Herrschaft bis hin zur Allmacht wird abgeleitet. Ihrerseits mobilisiert Angst immer mehr Phantasie, auch die sexuelle. So wird wohl der mit Opfern bestückte Kampf des Professors van Helsing eine Art Kreuzzug des Rationalisten gegen den absoluten Urheber irrationaler Ängste. In den passiven Bewältigungsmechanismen der Angst durch Horrorliteratur, -presse, und -kino bewährt sich dabei das Schema - im wesentlichen sind die heutigen Ängste ähnlich denen der Jahrhundertwende. Führerpersönlichkeiten sind dann genau wie die Gestalt van Helsing's Hilfe gegen Angst - in der realen Wirklichkeit prägt der faschistoide Totalitarismus unser Jahrhundert.

Dieses und anderes erklärt das immense Geschäft mit der Angst, das die Kulturindustrie nach der Entwicklung des Mediums Film starten konnte (88). Dabei erzeugt der Angstabwehrmechanismus in der Gesamtstruktur dieser Produkte (Kampf gegen den exotischen Wüstling) durch Details immer neue Ängste; in zyklischer Weise wird der Sedimentationsprozeß dieser Massenpsychose für die Produktion neuer Reize gesprengt - eine dauernde Nachfrage stabilisiert die Vermarktung des neuen Konsumartikels. Dracula-Filme können kaum noch gezählt werden - eine Quantität, die für Roman Polanskis "Tanz der Vampire" den Boden einer gelungenen Parodie nährte(89).

Als relatives Analgetikum der Konsumgesellschaft hat diese Prägung des Stoffes aber wenig gemeinsam mit seiner mittelalterlichen Entwicklung, welche die grausame Existenz des Fürsten Vlad Ipeş beinhaltet. Bram Stoker entlieh seinen Stoff einer fünf Jahrhunderte alten Quelle. Die in der Kulturindustrie erfahrene radikale Umwertung hat mit jener Vorlage von Struktur und Gehalt her, entsprechend der besonderen Rolle, welche die Literatur im Mittelalter hinsichtlich der Weitergabe von Informationen hatte, das Gemeinsame nur in der literarischen Hypostasierung derselben historischen Persönlichkeit. Die Stationen des Stoffes im Mittelalter sollen auch punktuell gezeigt werden - die Bearbeitung Marin Sorescus hat, wie bereits erwähnt wurde, bestimmte Momente aufgenommen.

88) Raymond McNally und Radu Florescu, In Search of Dracula, a.a.O., S.216-223.

89) England 1966, mit Sharon Tate und Roman Polanski.

Der Übergang von ungarischen und byzantinischen Chroniken (90) zu deutschen und russischen 'Fixierungen' (u.a. die Inkunabeln) untersuchte schon um die Jahrhundertwende der rumänische Geschichtswissenschaftler Ion Bogdan (91). Jedoch haben auch spätere Forschungen der Geschichtswissenschaft den Informationsfluß nicht mit absoluter Sicherheit erfassen können (92). Michel Beheim markiert stoffgeschichtlich eine Sackgasse und deren Endpunkt - von dem 'Trakel waida', der Türken und Siebenbürger Sachsen pfälzte, besteht wahrscheinlich keine direkte Verbindung zu den Vampiren unserer Zeit.

Beide skizzierten Ebenen, Vlad Țepeș' Ruhm als Blutrünstiger im Mittelalter und als Vampir im Spätkapitalismus, sind in Marin Sorescus dramatischem Werk als feine Andeutungen auffindbar. Die 'Erkältung' eines rumänischen Kriegers wird folgendermaßen kommentiert:

"Safta: S-a-ntîmplat așa de multe ori... Venea acasă din război, se culca și murea... La urmă, se scula sănătos."

"Safta: Es hat sich öfters so ereignet... Er kehrte vom Krieg heim, legte sich hin und starb... Nachher stand er gesund wieder auf." (Bild 22, S.96)

Die von walachischen Frauen gesponnenen Geschichten, in denen Leben und Tod sich überschneiden, erfahren folgenden Höhepunkt, der zugleich die Differenzen zum Dracula-Nimbus ausdrückt:

"Doamna Stanca (pe gânduri): Povestea Toma de unul, un ostaș care tot așa a primit ordin să fugă... să se retragă în munți, din cauza năvălitorilor care erau prea mulți. Și el zice: "Ferească Dumnezeu! Nu dau înapoi nici un pas. Rămân aici pînă veniți voi!" Și și-a săpat singur groapa, vorbind cu ceilalți ostași, de una, de alta... și cînd nu s-a mai văzut în groapă, a zis: "Gata" - și dilalți au pus pămînt pe el..."

Safta: Așa, de viu?

Doamna Stanca: Asta i-a fost voința. De viu - și-n picioare. Cu sabia-n mînd. Zice: "La întoarcere, treceți pe aici și mă luați, odihnit de veci. Eu nu pot să dau înapoi..."

Safta: Și l-au luat?

Doamna Stanca: Nu l-au mai găsit."

"Fürstin Stanca (in Gedanken versunken): Da erzählte mal Toma über einen Soldaten, dem auch befohlen wurde, er solle weglaufen und sich in die Berge zurückziehen, weil die Eindringlinge zu zahlreich waren. Aber er sagte: 'Gott behüte! Ich gehe keinen Schritt zurück. Ich bleib hier, bis ihr kommt!' Und er hat selbst sein Grab gegraben und sprach dabei mit den anderen Soldaten über dies und jenes. Und als man ihn im Grab nicht mehr sehen konnte, sagte er 'Fertig' und die anderen überschütteten ihn mit Erde.

Safta: So, lebendig?

Fürstin Stanca: Das war sein Wunsch. Lebendig und aufrecht. Mit dem Schwert in der Hand. Er sagt: 'Wenn ihr zurückkehrt, kommt vorbei und holt mich, ewig ausgeruht. Ich kann mich nicht zurückziehen'.

Safta: Und haben sie ihn genommen?

Fürstin Stanca: Sie haben ihn nicht mehr gefunden." (Bild 18, S. 86)

Die Verbindung zum Dracula-Motiv wird weder aus Puritanismus geleugnet, noch in einem professoralen Ton als dem Stoff zugehörig eingeführt. Marin Sorescu gelingt es, die poetischen und wahrheitskonstituierenden Elemente des bäuerlichen Aberglaubens künstlerisch für diese zusätzliche Perspektive seines Stückes ein-

90) Laonic Chalcocondil, *Expuneri istorice*, a.a.O.

91) Ion Bogdan, *Vlad Țepeș și narațiunile germane și rusești asupra lui*, a.a.O.

92) Constantin I. Karadja, *Inkunabilele povestind despre cruzimile...*, a.a.O.

zusetzen und schafft analog zu der Überzeitlichkeit dieses Glaubens eine Art Schutzmauer für sein Drama - auch dadurch wurde "Răceala" ("Die Erkältung") für den unschönen Kampf mit der Zensur ausgerüstet - ein Kampf, in welchem in den ersten Zusammenstößen die Herrschaft über die Kunst siegen mußte.

j) Die Zensur und die 'Kunst trotz sozialistischem Realismus'

Die Auswahl der "Răceala" ("Die Erkältung") als exemplarisches Beispiel für die künstlerische Bewältigung des Mittelalters im rumänischen Drama, anhand dessen die Produktion dieser Gattung vom Wert her untersucht werden kann, erwies sich auch bezüglich der Reaktion rumänischer Kritiker und Publizisten berechtigt und veranschaulicht zugleich die Macht der Zensur im real existierenden Staatssozialismus. Das Stück war bereits ein halbes Jahr vor der Jubiläumsfeier im Dezember 1976 veröffentlicht worden, und man kündigte die Premiere an (93). Die Erstaufführung ließ aber auf sich warten, am 27. Dezember 1977 trat Sorescu als Regisseur des Stückes "Pribeaga" ("Die Umherirrende") von Vasile Voiculescu am 'Theater Manuscriptum' auf. Der Schriftsteller berichtet selbst (94) mit bitterem Witz über die Entstehung und die Veränderungen des veröffentlichten und hier besprochenen Textes bei der Uraufführung. Er schrieb das Stück zum größten Teil während einer Studienreise 1972 in den USA. Aus der britischen Enzyklopädie, die er dort in einer Hotelhalle durchblätterte, entnahm er die für ihn unbekannte und zugleich besonders bedeutende Tatsache, daß der Sultan Mohammed II 'der Eroberer' auch gedichtet hat (95). Die größten Schwierigkeiten traten erst bei den Proben

93) Theater "Lucia Sturdza Bulandra" Bukarest; Regie Dan Micu, vgl. Teatrul XXII/6, Juni 1976, S. 19.

94) Marin Sorescu, *Grafic de temperatură*, in: Teatrul XXII/7, Juli 1976, S. 20-22.

95) Vgl. das Zitat auf S. 57. In der 15. Aufl. der 'New Enciclopedia Britannica', Bd. 11, S. 859-860 wird der Sultan (und gelegentliche Dichter) vorgestellt. Folgende Arbeiten bringen noch wichtige Hinweise, ohne aber die dichterische Tätigkeit auch nur zu erwähnen: Brockhaus Enzyklopädie, 17. Aufl., Bd. 12, Wiesbaden 1971, S. 697-698; The Cambridge Medieval History, Bd. 4: The Byzantine Empire, Cambridge 1967; The Cambridge History of Islamic, Cambridge 1970; Paul Coles, The Ottoman Impact on Europe, London, Thames and Hudson 1968; oder Steven Runciman, Die Eroberung von Konstantinopel 1453, München 1977, (=dtv 4286). Letzterer übernimmt zum Teil das von Nicolae Iorga gemachte Porträt des Sultans: vgl. Nicolae Iorga, Geschichte des Osmanischen Reiches, Bd. 2, Gotha 1909, S. 3-4. Iorga stellt die "Mäßigung", eine "ehrgeizige Seele", "den Verstand, der immer scharf und ruhig blieb", heraus, und beurteilt: "Aus seinem energischen Gesicht mit den feingebogenen Brauen, der mächtigen Adlernase, dem starken vorspringenden Kinne, leuchtete ein Paar melancholische Augen als Ausdruck der tiefen Gedanken, in die er versunken war. Dennoch war er keineswegs ein Träumer oder Phantast, (...) er trachtete nicht nach dem Ruhm, alles zu zerstören und riesige Ruinen als Spuren eines Dämons zu hinterlassen, vielmehr wollte er systematisch aufbauen und für alle Zeiten schaffen. Ein eiserner Körper, schlank und ausdauernd..."

Die dichterische Tätigkeit erwähnen Richard Peters, Geschichte der Türken, Stuttgart, Kohlhammer 1961, S. 63 und Franz Babinger, Mehmed der Eroberer und seine Zeit. Weltenstürmer einer Zeitwende, München, F. Bruckmann (1853), S. 511: "Erstaunlich ist, daß Mehmed II., der unter dem Dichternamen 'Awnî (das ist: der Helfende, Behilfliche) eine Sammlung (Dîwân) von etwa 80 Gedichten hinterließ, dabei ausschließlich die türkische Sprache benutzte... Die osmanischen Dichterbiographien rechnen 'Awnî zu den größten Reimkünstlern, doch zeigt eine (...) Prüfung (...), daß er diese überschwängliche Schätzung nicht verdient".

zu Tage. Ein Vergleich drängt sich dabei auf. Aurel Baranga hatte 1956 während des ersten Kongresses des rumänischen Schriftstellerverbandes über die verheerenden Wirkungen der Zensur gerade im Falle der Dramatik berichtet (96). Die literarische Praxis 1977, also in der Zeit des 'sozialistischen Humanismus', bekommt durch diesen von Marin Sorescu mit bissiger Ironie verfaßten Bericht eine viel-sagende Verbindung zu der Zeit der fünfziger Jahre: nachdem er das Stück in der Heimat beendet und veröffentlicht hatte, fand er sich nach einer Zeit damit ab, daß es kaum aufgeführt werden würde. Als aber das Bukarester 'Lucia Sturdza-Bulandra'-Theater das Stück angenommen hatte, mußte ein 'Drehbuch für das Publikum' erarbeitet werden, wobei "fast jede Replik" untersucht wurde, "ihr eigenes Merkheft bekam" (97). Als Beispiel gibt der Autor die 'Bearbeitungen' eines Spruches von Mohammed gerade zur Zensurierung der Geschichte und des Geschichtsdramas, der auch in dieser Untersuchung auf S.55 zitiert wurde; hier dieselbe Replik bei der Uraufführung:

"Dragul meu, în teatru, ce se taie, nu se fluieră"

"Mein Lieber, im Theater wird nicht ausgepiffen, was weggeschnitten wurde" (98)

Zugleich betont der Autor, daß er die auch in meiner Untersuchung verwendete Textvorlage aus der Zeitschrift "Teatrul" als das eigentlich abgeschlossene Stück betrachtet, und daß er nur dank seiner Beziehung zu den höchsten Schaltstellen des kulturpolitischen Apparates die ständige Veränderung des Stückes durch Unqualifizierte beenden konnte (99). Die Aufführung fand eine allgemein zustimmende und wohlwollende Meinung der Kritik, was paradox auf die lange Vorbereitungs-dauer wirkt (100), bekam 1977 den II. Platz bei dem Wettbewerb "Cântarea României"

96) Vgl. II-1: 1956, und *Lucrările primului congres al scriitorilor din RPR*, a.a.O., S. 302.

97) Marin Sorescu, *Grafic de temperatură*, a.a.O., S.21.

98) Marin Sorescu, *Grafic de temperatură*, a.a.O., S.21.

99) Marin Sorescu, *Grafic de temperatură*, a.a.O., S.22: "Probleme mari, cărora a trebuit să le facă față autorul, după ce credea că, gata, o să vindă la premieră, au fost trei: să nu se supere turcii; cine sînt bizantinii; și, grijă mare - cum apar românii, observații comunicate, date, și repetate cu ocazia fiecărei vizionări... Înțelegerea am găsit-o totală, caldă și prietenească, la forurile cele mai înalte, la care, exasperat că nu se mai termină odată, a trebuit să apelez. Am regretat că n-am făcut asta din capul locului. Așa se face că se joacă acum această piesă. (...) Teatrul istoric rămîne, oricum, fascinant pentru autor. Cred, în continuare, că merită să te bați pentru el." Das tatsächliche Ausmaß der Veränderungen dokumentiert die rumänisch-englische Ausgabe, die nach Abschluß meiner Untersuchung erschien: Marin Sorescu, *Răceala - A cold*, (Iași), (Editura) Junimea (Publishing House) 1978 - die erste zweisprachige Ausgabe der neuesten rumänischen Dramatik: vgl. Val Condu-rache, in: *Convorbiri literare* 6 (114)/Juni 1979, S. 15. Dieser Text war Vorlage für die Uraufführung. Ein Vergleich der beiden Fassungen ist besonders aufschlußreich über die publikumsorientierte oder zensurbedingte Auswechselbarkeit der dramatischen Sprache oder Bilder, kann aber aus räumlichen Gründen leider hier nicht mehr durchgeführt und interpretiert werden.

100) Aurel Baranga, *Cauza cauzelor*, in: *România literară* XI/1 vom 5.1.1978, S.4; Aurel Bădescu, *În apărarea ființei patriei*, in: *Contemporanul* 16 (1589) vom 22.4.1977, S.9; Ion Cocora, *Valoarea literară a dramaturgiei*, in: *Contemporanul* 1(1628) vom 6.1.1978, S. 7; Romul Diaconescu, *Marin Sorescu - o formulă dramatică*, in: *Luceafărul* XXI/34 (852) vom 26.8.1978, S.6; Ioan Lazăr, *Structuri dramatice inovatoare*, in: *România literară* X/33 vom 18.8.1977, S. 16; Virgil Munteanu, "Răceala" de Marin Sorescu la Teatrul "Bulandra", in:

("Ein Loblied auf Rumänien")(101) und vertrat Rumänien beim BITEF-Festival in Belgrad, im September 1977 (102). Der Text als solcher und die Veränderungen zu der ersten Fassung wurden kaum kommentiert (103), das Drama bekam auch keine besondere Würdigung durch den Schriftstellerverband. Auch der 1977 erschienene Roman Marin Sorescu (104) ist eher zurückhaltend aufgenommen worden - er versucht mit lyrischen Registern die Brutalität des Stalinismus und seine kunsttötende Wirkung aufzuzeigen. Trotzdem ist Sorescu als vielseitiger Schriftsteller anerkannt (105); genau wie vor einem Jahrhundert Mihail Eminescus Werk die künstlerische Sprache des erreichten Identitätsbewußtseins in der rumänischen Kultur zur gehaltvollen Substanz und Perfektion brachte, dokumentiert dieser zeitgenössische rumänische Autor mit ähnlicher Sprachgewandtheit die Krise desselben.

Marin Sorescus Gesamtwerk (er debütierte als Lyriker) bringt als letzten Bezugspunkt den Gehalt der "Răceala" ("Die Erkältung") nochmals zum Vorschein: der Dichter greift auf die biblische Geschichte von Jonas im Walfischbauch zurück (106). Dramatisch kann die Einsamkeit durch eine fieberhafte Suche in einem abgeschlossenen Raum optimal visualisiert werden. Dazu trägt dann auch die ausgezeichnete Sprachfähigkeit des Lyrikers Sorescu bei, sodaß der biblische Mythos in seiner Umgestaltung eine künstlerische Form erfährt, deren stoffgeschichtlichen Stellenwert der Ästhetikprofessor Ion Ianoşi treffend erläuterte (107). Der Versuch, sich jeweils einen Ausweg aus dem Wal zu schneiden, markiert als Handlung die konkretisierte Hoffnung auf eine befreiende Wiedergeburt. Das Aufschneiden des eigenen Bauches richtet am Ende des Stückes die Suche auf das Ich - eine gehaltvolle Lösung, die nur in der 'liberaleren Zeit' um 1968 so konsequent mit dem Mythos verbunden werden konnte (108). Das Problematische besteht bei Marin Sorescu darin, daß er Elemente seiner Lyrik, durch die er der rumänischen Lyrik zu neuen Wertmaßstäben verholfen hatte, hinsichtlich geltender dramatischer Model-

Teatrul XXII/3, März 1977, S. 40-42; Valeriu Răpeanu, Marin Sorescu, in: O antologie a dramaturgiei româneşti 1944-1977, Bd.1, a.a.O., S.921-923; Marius Robescu, Răceala, I-II, in: Luceafărul XX/10 und 13 vom 5. und 23.3.1977, S. 4; Valentin Silvestru, Patriotism, substanţa tragediei istorice, a.a.O; Natalia Stancu-Atanasiu, Creaţii premiate în cadrul Festivalului naţional "Cântarea României" - "Răceala" de Marin Sorescu, in: Sefnteia XLVI/10833 vom 18. 6.1977, S. 4; oder die Stellungnahme Ion Zamfirescus beim Landeskolloquium der Dramatiker in Cluj-Napoca (Klausenburg)-Mai 1978, in: Viaţa românească XXXI/7-8, Juli-August 1978, S. 104-110, besonders S. 107. Vgl. auch: Traian Şelmaru, Acte şi antracte, Bucureşti, Editura Eminescu 1978, S. 168-170.

101) Vgl. *Teatrul XXII/6, Juni 1977, S.2.*

102) Vgl. *România literară 30/1977, S. 18.*

103) Mit einer Ausnahme, die nur die 1.Fassung betrifft: *Paul Anghel, epopeea se naşte sub ochii noştri, a.a.O.*

104) *Marin Sorescu, Trei dinţi din faţă, Bucureşti, Editura Eminescu 1977.*

105) Vgl. *Adrian Păunescu, Interviu cu Marin Sorescu, in: România literară II/36 (48) vom 4.9.1969, S.6-7; Monica Lovinescu, Marin Sorescu dramaturg, in: Destin 19-20/1969, S. 145-150; Constantin Radu-Maria, Marin Sorescu, in: Teatrul XX/10, Okt. 1975, S. 19-21; und Marco Gugno, Ipotesi sul teatro di Marin Sorescu, in: International Journal of Rumanian Studies, Bd.1/1976,1-2, S.135-143.*

106) Vgl. Der Prophet Jona, in: Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift, hrsg. von der Württembergischen Bibelanstalt Stuttgart 1967. Das Stück: *Marin Sorescu, Iona, in: Luceafărul XV/2 vom 13.1.1968; auch in: Setea muntelui de sare, (Bucureşti), Editura Cartea românească (1974), S. 5-40.*

107) *Ion Ianoşi, Alegerea lui Iona, (Bucureşti), Editura Cartea românească (1974), S. 90-101.*

108) Vgl. *A.U.Gabanyi, Partei und Literatur in Rumänien seit 1945, a.a.O., S.150.*

le umformt. Deshalb sind Werturteile über "Există nervi" ("Es gibt Nerven") (109), ein dem 'Absurden' verpflichteten Versuch, und "Pluta meduzei" ("Das Floß der Medusa") - die hier noch unbedingt im Kontext erwähnt werden müssen -, nur nach einer ähnlich intensiveren Entschlüsselung der Texte möglich. Für die gegenwärtige Analyse ist es aber wichtig, daß in dem letzteren Stück die Einsamkeit in einem science-fiction-Rahmen thematisiert wird. Die lyrischen Passagen prägen die fast nur als Monologe verfaßten Werke "Paracliserul" ("Der Küster") (111) und "Matea" ("Das Flußbett") (112) - zusammen mit "Iona" ("Jonas") bilden sie eine Trilogie, in der die Alternativen des Alleinseins behandelt werden:

"Paracliserul caută absolutul, iar Irina, femeia care naşte, este izvorul original".

"Der Küster sucht das Absolute, und Irina, die Frau, die gebärt, ist die Urquelle"

dies ist vom Dramatiker selbst programmatisch ausgesagt worden (113).

In diesen Schaffungsprozeß reiht sich "Răceala" ("Die Erkältung") ein - die Einsamkeit ist dramatisch auf die Stufe der Gemeinschaft erhoben worden, die Rumänen als Volk sind alleine, wie Stratos es unterstrichen hatte (114) - das scheinbare Paradoxon zerstreut sich angesichts der erläuterten geschichtsphilosophischen Grundeinstellung, welche gerade die Quantität dramatisierter Leidenschaft (das rumänische "patimă" beinhaltet auch "Sucht") des im Schwarz-Weiß-Kontrast geschilderten Befreiungskampfes des Helden gegen jene (ideologisch) notwendige Konstruktion des Feindbildes, aber auch die daraus resultierende Verlogenheit einer ständigen Betonung der Solidarität (letztlich zu allem) in Frage stellt. Die vorgeführte Reduktion sollte nicht nur die politisch-ästhetische Provokation des neuesten Tenors des 'nationalen Spezifischen' seit 1971 vermitteln, sondern auch die Ebene, auf der es gilt, Werte und Handlungsmotivationen subjektiv neu zu gestalten und sie zu Kunst umgeformt jenem national- und sozialistischen Zwang entgegenzustellen.

Der künstlerisch hinsichtlich seines Gehaltes von Marin Sorescu literarisch umgestaltete Stoff des Woiwoden Vlad Ţepeş-Dracula erfährt einige erneute Öffnungen zum rumänischen Literaturbetrieb trotz jener widerspruchsvollen Norm der Zensur und setzt auch für die Weltliteratur durchaus originelle Maßstäbe in der Geschichte dieses Stoffes und seiner künstlerischen Bearbeitung, nicht zuletzt durch den bedeutenden Hinweis auf seine Entstehung in der 'heimatlichen', im Moment real existierenden sozialistischen Nationalliteratur.

-
- 109) Marin Sorescu, *Există nervi*, in: *Luceafărul* XI/27 (323) vom 6.7.1968, S.7-8; auch in: *Setea mantelui de sare*, a.a.O., S. 171-218.
- 110) Marin Sorescu, *Pluta meduzei*, in: *Setea mantelui de sare*, a.a.O., S.129-170.
- 111) Marin Sorescu, *Paracliserul*, tragedie în 3 tablouri, Bucureşti, Editura Eminescu 1970; auch in: *Setea mantelui de sare*, a.a.O., S. 41-68.
- 112) Marin Sorescu, *Matea*, piesă în 2 acte, Bucureşti, Editura Eminescu 1976, (=Col. Rampa 26); auch in: *Setea mantelui de sare*, a.a.O., S. 69-129; auch in: *România literară* VI/30 vom 16.7.1973, S. 16-18; auch in: *Teatrul XVIII/9*, Sept. 1973; auch in: *O antologie a dramaturgiei româneşti 1944-1977*, Bd.1, a.a.O., S. 931-998.1979 soll das Stück in 5 Sprachen übersetzt, erschienen sein.
- 113) Zitiert nach: Valentin Silvestru, *Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană*, in: *Teatrul XXI/5*, Mai 1976, S.20.
- 114) Vgl. Zitat Bild 2, S. 59 und S. 69 in meiner Untersuchung.

3. Die komödienhafte Dramengestaltung (1) der Gegenwart - ästhetische Individualität oder belehrende Massenunterhaltung: "*Chișimia*" von Ion Băieșu und "*Ziaristi*" ("Die Journalisten") von Alexandru Mirodan.

a) Komik und Verfremdung

Das bisher beschriebene Verhältnis der Dramatik zur neueren und älteren rumänischen Geschichte sollte wegbereitend ihre relevanteste Gegenüberstellung zur gegenwärtigen gesellschaftlichen Wirklichkeit Rumäniens nach 1945 erleichtern; indem eine sich selbst als neuwertig verstehende soziale Formation auch der Kunst neue Funktionen einräumt und bestimmt, widerspiegelt dieses Verhältnis das Selbstverständnis und die Widersprüchlichkeit des Bestehenden und ermöglicht in ästhetischer und gesellschaftlicher Hinsicht reiche Erkenntnisse. Blinde Teilnahme oder besprochenen Drama untersucht werden. Umso interessanter ist diejenige Gattung, welche auf die sozialistische Gegenwart gerichtet ist: die bisher verfolgte Verflechtung verschiedener Gattungen, historisch bereits verschlissener Modalitäten oder wirkungsvoller technischer Mittel, soll weiterhin anhand exemplarisch ausgewählter Textinterpretationen auf ihre Fähigkeit hin, künstlerische Gehalte zu produzieren, überprüft werden.

Seit Bertolt Brecht wird dialektisch-materialistische Dramatik primär in der formalen Bestimmung mit dem dramentechnischen Novum des Verfremdungseffektes verbunden. Die Problematik wird umso interessanter, wenn diese Dramatik zu einem neuwertigen Gegenstand übergeht - durch Kunst soll die Erkenntnis über die gegenwärtig real existierende sozialistische Gesellschaft schlechthin geleistet werden. In einer atheistisch sich ausgebenden Gesellschaft ist dann die durch Verfremdung erzeugte Distanz zum dramatischen Handlungsablauf eine Übersteigerung der von Reinhold Grimm als selbstverständlich gesehenen Beziehung: "Verfremdung ruft Komik aus, Komik ist ihrerseits verfremdend"(2).

Im Laufe der folgenden Untersuchung soll aufgrund einer Textanalyse von Ion Băieșus "*Chișimia*" eine formal neuartige und neuwertige Verfremdung in einem Drama (also nicht von vornherein einer Komödie) bestimmt und gedeutet werden (3), ausgehend sowohl von der formalen Tatsache, daß der Autor diesen allgemeinen Begriff verwendet hat, als auch von der methodischen Fragestellung an der Verflechtung traditionell-poetologisch abgegrenzter Stilmittel in der Moderne und ihrer

- 1) Der gewählte Begriff wird nicht von vornherein definiert - er soll beschreiben; seine Tragweite kann erst anhand der vorgenommenen Interpretationen in der methodischen Diskussion der gegenwärtigen Literatur- und Theaterwissenschaft erarbeitet werden, um die bisherige Lage in der rumänischen Dramatik und Dramentheorie zu verdeutlichen.
- 2) Reinhold Grimm, Komik und Verfremdung, in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, hrsg. von R. Grimm und Klaus R. Berghahn, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, (=Wege der Forschung LXII), S. 263; auch in: Strukturen. Essays zur deutschen Literatur, Göttingen, Sachse und Pohl 1963, S. 226-247. Zur Beziehung von Komik und Verfremdung vgl. auch Jan Knopf, Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung, Frankfurt am Main, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag 1974, (=FAT 2028), S.26-29, 35-36.
- 3) Ion Băieșu, *Chișimia*, piesă în 2 părți, in: *Teatrul XVII/9*, September 1973, S. 75-93; auch in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Bd.1, a.a.O., S. 785- 828; auch: *București*, Editura Eminescu 1975, (=Colecția Rampa 6). Alle Zitate im folgenden nach dieser letztgenannten Ausgabe.

im real existierenden Staatssozialismus sich kristallisierenden künstlerischen Alternative. Das erkenntnisleitende Interesse konzentriert sich darauf, anhand der bereits geleisteten und nachfolgenden Interpretationen die Frage zu beantworten, ob 'Tragödie', 'Drama', 'Tragikomödie', 'Komödie' und die zugrundeliegende Alternative 'tragisch' / 'komisch' als Begriff die Beschreibung der dreißigjährigen Entwicklung der Dramatik in einem real existierenden sozialistischen Nationalstaat leisten kann oder unzulänglich geworden ist, dieses gerade, wenn der Wahrheitsgehalt der Stücke mit Gegenwartsthematik ein direktes Verhältnis zur Wirklichkeit ermöglicht und das Problem der Modernität und Utopie im ästhetischen und gesellschaftlichen Bereich beantwortet.

Die Untersuchung des historischen (I-2) und des Revolutionsdramas (I-1) hat die Entwicklung von feudaler zu sozialistischer Gesellschaftsordnung abgesteckt und ihre zeitgenössische dramatische Gestaltung durch die thematische Vordergrundigkeit beschrieben. Da Tragik mit Rührung, Pathetisches mit legitimierendem Schematismus, Nationalismus mit ästhetischer Distanz der Vergangenheitsbewältigung oder Elemente des Epos mit denen der Farce und der Posse in den Textrealisationen zugrunde liegen, wurde methodisch eine exemplarische Studie der Stücke gegenüber diachronischen Anhäufungen von positivistischen Materialien bevorzugt. Da auch die dramatische Gestaltung der sozialistischen Gegenwart sich primär am geleisteten Werkcharakter auszurichten hat, stellt sich die Frage, ob ein Stück wie "*Chițimia*" von Ion Băieșu, in dem Verfremdungseffekte, eine Verwechslungs- und Identitätsintrige oder satirische Elemente zusammen auftreten, ein Drama ist, wie der Autor es ostentativ bezeichnet.

Die abstrakte Methodendiskussion und -fragestellung stützt sich erneut auf den zu interpretierenden Text und hebt als ersten Schritt die durch die Verfremdung vorgefundene Komik hervor. Mitreflektiert ist der Übergang vom psychologischen Begriff bei I. Kant, A. Schopenhauer, H. Bergson, S. Freud oder L. Marcuse, um die wichtigsten aufzuzählen, zu einer ästhetischen Kategorie, d.h. zu ihrer Realisation und Funktion im Drama. Bereits die angelsächsische, französische und deutschsprachige Literatur zur Dramenpoetik, welche als wertendes Bezugssystem zur theoretischen Grundlegung herangezogen wurde, sind bezüglich 'Komödie' und 'Komik' sehr geteilter Meinung. Entsprechend der dramenspezifischen Mutationen, besonders nach dem Naturalismus, stellt sich die Frage nach einer 'reinen' Komödienform und deren Gestaltungsmöglichkeit (4), oder nach dem Ineinandergehen mit

- 4) Vgl. Theodor W. Adorno, Ist die Kunst heiter? in: Noten zur Literatur IV, Frankfurt am Main 1974, (=Bibliothek Suhrkamp 395), S. 147-157; Jürgen Brummak, Zu Begriff und Theorie der Satire, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), Sonderheft, S. 275 ff; Eckehard Catholy, Komische Figur und dramatische Wirklichkeit. Ein Versuch zur Typologie des Dramas, in: Festschrift Helmut de Boor. Zum 75. Geburtstag am 24. März 1966, Tübingen, Niemeyer Verlag 1966, S. 193-208; Lane Cooper, An Aristotelian Theory of Comedy, New York 1922; Peter Christian Giese, Das gesellschaftlich Komische. Zur Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts, Stuttgart 1974; Marcel Gutwirth, Réflexions sur le comique, in: Revue d'Esthétique 8 (1964), S. 7-39, deutsch: Zum Wesen des Komischen, in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, a.a.O., S. 366-401; Wolfgang Hirsch, Das Wesen des Komischen, Amsterdam 1960; Das Komische, hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München, Wilhelm Fink Verlag 1976, (=Poetik und Hermeneutik VII); Gottfried Müller, Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und Film, Würzburg 1964; Elden Olson, The Theory of Comedy, Bloomington-London 1969; Luis Farre, Das Komische, in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, a.a.O., S. 190-205; Otto Rommel, Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 21 (1943), S. 161-195, auch in: We-

anderen dramatischen Gestaltungsmitteln - ein ästhetischer Hinweis auf die stets wachsende Widersprüchlichkeit und Komplexität der Gegenwart, welche vom künstlerischen Schaffungsprozeß eine Reflexion über seine eigenen Mittel selbst fordert. Als Stichworte, die selbst dem Verschleiß ausgesetzt sind, gelten hier 'Verfremdung', 'Tragikomödie', 'Farce' oder 'Groteske' (5). Ohne der aus der Textanalyse hervorgehenden Problematik vorzugreifen, muß auf die vorherrschenden Komiktheorien in der marxistischen Poetik hingewiesen werden - der Standort der rumänischen Kritik und Theorie, die Entwicklung und Besonderheit sind im bezug darauf zu sehen. Von der Rommelschen Kontrast- und Inkongruenztheorie (6) und einer auf das Drama schematisch durchgeführten Anwendung des Dogmas von antagonistischen und nicht-antagonistischen Widersprüchen werden Komik, Satire und Erziehendes verbunden (7).

Die vorliegende Untersuchung bleibt methodisch dem eingeschlagenen Weg treu und versucht, eine Verbindung zur oben angeführten theoretischen Diskussion erst anhand einer tiefgreifenden textorientierten Analyse eines Werkes durchzuführen. Die perspektivenreichen wissenschaftlichen Standpunkte sollen mit der praktischen Realisation der ausgewählten Stücke konfrontiert werden. Zugleich soll dadurch die Individualität des Kunstwerkes und die Spezifität des offiziellen Komödienbegriffes in ihrer Wechselbeziehung vermittelt werden.

b) Identitätskrise trotz sozialistischer Gesellschaft: "Chişinău" von Ion Băieşu

In Ion Băieşus Stück wird die Verfremdung von der Gestalt eines Philosophen getragen: sie wird als eine Art Schiedsrichter in einer Verwechslungsintrige berufen. Seine Präsenz, seine kurzen Feststellungen, seine langatmigen parabelförmigen Exkurse fixieren die sinnerfüllten Gegenüberstellungen, in denen das Stück seinen Gehalt konstituiert - zugleich könnte der Philosoph bei einer oberflächlichen Lektüre Normales und Alltägliches vortäuschen. Je mehr aber die private Intrige gesamtgesellschaftliche Relevanz erhält, desto mehr Distanz wird erzeugt.

sen und Formen des Komischen im Drama, a.a.O., S.1-38; ders., Komik und Lustspieltheorie, in: DVjs 21 (1943), S. 252-286, auch in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, a.a.O., S. 39-76.

- 5) Vgl. Helmut Arntzen, Komödie und episches Theater, in: Literatur im Zeitalter der Information, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag 1971, auch in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, a.a.O., S. 441-455; Reinhold Grimm, Komik und Verfremdung, a.a.O.; Karl S. Guthke, Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt, Göttingen 1968; Wolfgang Kayser, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, München, Oldenbourg 1957; H. Mahler, Das Tragische und das Komische, Dissertation, München 1950; Carl Pietzcker, Das Groteske, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 197 ff; oder die theoretischen Beiträge von Friedrich Dürrenmatt, Eugène Ionesco oder Samuel Beckett.
- 6) Otto Rommel, Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen, a.a.O., S.4.
- 7) Vgl. Jurij Borisovic Borev, Über das Komische, Berlin 1960; Georgina Baum, Der widerspruchsvolle Charakter und der historische und gesellschaftliche Inhalt des Komischen in der dramatischen Gestaltung, in: Germanistische Studien, hrsg. von Hans Kaufmann und Hans-Jürgen Thalheim, Berlin, Rütten und Loening 1959, S. 133-187, auch in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, a.a.O., S. 206-252; oder Wolfgang Heise, Hegel und das Komische, in: Sinn und Form 16 (1964), S. 811-830.

Am Anfang geht es um eine 'normale' Problematik, die der "Private Philosoph" (wie er bezeichnet wird) bei bestimmten Tarifen mit Steuerabzügen und gegen Quitungen zu lösen hat: Chițimia I ist ein alter Mann, der sein Leben lang an einer "revolutionierenden technischen Erfindung" gearbeitet hat. Abgeschnitten von der Gesellschaft versucht er in Miniaturmodellen Bewegung ohne Energieverlust zu realisieren. Daß ein perpetuum mobile eine totale Stupidität ist, erkennen seine einzigen Bezugspersonen: seine Ehefrau Vica und der gleichaltrige Professor - so nennt sich im Stück eine sympathische Gaunerfigur, eine moderne und technokratische Weiterführung des für die rumänische Wirklichkeit und Literatur klassischen "Mitică"-Typs (I.L. Caragiale, Camil Petrescu), welche abseits vom üblichen Picaro-Modell die 'Erfindung' Chițimias I der gesamten Menschheit überbringen möchte und auf seine Weise die Vermarktung besorgt.

Die symbolische Ausstrahlung der sinnlosen Maschine mag einmal dahingestellt sein: Vica ist durch Arbeit (sie alleine trägt finanziell die Familie und das teure Hobby ihres Mannes) und Alter häßlich geworden, die alltäglichen Beziehungen der beiden Ehepartner sind roh, die kurzen Explosionen der Glücksbeschwörung ersticken im staubigen, zermürbenden Banalen eines mittelmäßigen Daseins. Hinzu kommt, daß der Professor ständig "Werbungskosten" erpreßt, die sich als primitive Betrugereien entlarven. Das Stück konzentriert sich aber nicht auf die Zweifel Chițimias I gegenüber seinem Manager, dem Professor: der als geschäftsinteressierte Japaner getarnte Sohn des Hausportiers, auch ein kleiner, vorbestrafter Betrüger, kann diese posenartige Täuschung nicht vollbringen und Chițimias I Selbstbewußtsein stärken (S. 27-31). Wie ein minderwertiges Oberflächenproblem vergißt Chițimia I die mißglückte Gaunerei, um, in sich vertieft, sein eigentliches und wahres Problem dem Professor zu offenbaren: sein bester Freund aus der Zeit des Krieges macht ihm nächtliche Besuche. Vica hat sogar die beiden reden hören, daher ist eine Halluzination ausgeschlossen. Der Besucher ist aber vor 20 Jahren gestorben, Chițimia I war damals einziger Zeuge dieses Todes. Drei Jahre lang hatte das Frontleben beide zu engen, unzertrennlichen Freuden gemacht. Sie hatten geschworen, jeder den anderen zu erschießen, falls einer von ihnen lebensgefährlich verletzt werden sollte. Den Freund hatte es gerade in dem Moment getroffen, als er Chițimia I ablöste, da dieser von der Nässe des Schützengrabens durchdrungen war. Der Tote besucht also seinen alten lebenden Freund, ist jung wie damals vor 20 Jahren, nur in Zivilkleidung, schüchtern und ein bißchen blaß - seine merkwürdige Ausstrahlung erinnert an die Gestalt Hyperions im Werke Mihai Eminescus (8). Jedesmal versichert er sich höflich, ob er nicht störe. Das Gespräch sprengt nicht das Gewohnte einer solchen Begegnung alter Kriegskameraden (S. 37-39 und 65-67), aber es scheint, daß gerade die gemeinsame Vergangenheit und die defensive Haltung des Besuchers Chițimia I stört: seine stille und souveräne Art, die Selbstverständlichkeit seines Auftretens.

Der Professor stellt als Pragmatiker sofort zwei Alternativen zur Wahl: ein Arzt oder ein Philosoph kann und soll des Problems Herr werden. Chițimia I wählt das letztere, so daß die Gestalt des Deuters, des Philosophen, schon von der innersten Struktur des Spannungsaufbaus her motiviert ist. Die Gegenwart ist aber genauestens einbezogen: genau wie es private Schneider gibt, sind nun "private Philosophen" selbstverständlich (S. 36). Dadurch synthetisiert der Philosoph als

8) Mihai Eminescu, *Luceafărul*, in: *Opere alese*, hrsg. von Perpessicius, 2. Aufl., Bd. 1, București, Editura Minerva 1973, S. 164-178; vgl. auch die Übersetzungen in: *Mihai Eminescu, Poezii*, hrsg. von Zoe Dumitrescu-Buşulenga, (București), Editura Albatros (1971), S. 307-410. Der Stern, welcher, um lieben zu können, auf die Unsterblichkeit verzichten wollte und enttäuscht ins Unendliche sich zurückzieht, wurde als spätromantische Gestalt zum Symbol der rumänischen Dichtung schlechthin.

dramatische Figur einerseits traditionelle, manchmal schlaue gefaßte Lebensweisen des rumänischen Volkes, die in der Folklore, aber auch z.B. im Leben und Werk des Sängers und Dichters Anton Pann (9) aufblühten, und andererseits die neuen Umstände institutionell vermarktbar denken alle 'modernen' Attribute, dem spießig-bürgerlichen Wertesystem entnommen ('Trabant' - der DDR-Kleinwagen, und ein Häuschen außerhalb Bukarests, in Săftica - S. 36), sind Elemente des Besitzdenkens und des Konsumzwanges trotz real existierendem Sozialismus. Seine 'Spezialisierung' vereinfacht das Gesamtbild zu instrumentalisierten Einzeldeutungen, die den neuesten Schlagern und Angeboten des Marktes gewachsen sind: der Philosoph weiß sofort, wo die ihm beschriebene Tatsache des Auftretens des Freundes von Chițimia I einzuordnen ist - es sind die 'ungewöhnlichen Fälle', deren Anerkennung das Gesundheitsministerium verzögert (S. 45).

Der säkularisierte Träger der Weisheit und des Wissens verfremdet aber die dramatisch so geschaffene Spannung zur vergangenen Kriegskameradschaft und Freundschaft im doppelten Sinne: zunächst ordnet der Philosoph die Thematik 'Zwanzig Jahre danach' im üblichen trivialen Kontext dem Paradoxen zu, und zwar einer langen Reihe sonderbarer Geschichten, ständig durch die Konjunktion "oder" aufeinanderprallend, allesamt folgenden Typs: der Schwimmeister, der ertrank, oder der gewesene Pilot, der Kannibale wurde und erfährt, daß er seinen eigenen Bruder aufgefressen hat (S.44). Die Verfremdung wird andererseits noch mehr gesteigert - im zweiten Teil des Stückes steht der Philosoph der Besonderheit des Falles Chițimia gegenüber: diesen zu rationalisieren und einzuordnen, ohne in Mystizismus oder Lächerlichkeit zu verfallen, geht nicht mehr ohne weiteres. Seine Kommentare unterstreichen durchgehend die Einmaligkeit der Handlung und verfremden das scheinbare Paradoxon: Chițimia ist nämlich der Name des Toten. Da die beiden kurz vor dem Einschlag des Schrapnells die Soldatenjacken ausgewechselt hatten, übernahm Chițimia I nach dem Tod seines Freundes dessen Namen. In der Realisation des Stückes verselbständigt sich der Name und thematisiert die bestimmende Funktion im Vergleich zur Normalität:

"Filozoful: Domnule Chițimia, dar care este numele dumitale adevărat?"

Chițimia I: Poate n-o să mă credeți, dar l-am uitat. Am făcut un mare efort de voință și l-am uitat.

Filozoful: Era un nume frumos?

Chițimia I: Un nume normal. N-aveți însă impresia că numele acesta - Chițimia - are o rezonanță sumbră și apăsătoare? Vă rog să mă credeți că îl suport foarte greu.

Filozoful: Chițimia?! Intr-adevăr, e un cuvânt care și mie îmi dă fiori neplăcuți pe șira spinării. E un nume draculic, de vampir."

"Der Philosoph: Herr Chițimia, welcher ist ihr wahrer Name?"

Chițimia I: Vielleicht werden Sie mir nicht glauben, aber ich habe ihn vergessen.

Der Philosoph: War es ein schöner Name?"

Chițimia I: Ein normaler Name. Haben sie nicht den Eindruck, daß dieser Name-Chițimia eine düstere und erdrückende Resonanz hat? Glauben Sie mir, ich ertrage es sehr schwer.

Der Philosoph: Chițimia?! Tatsächlich, mir ist das Wort auch unangenehm, es läuft mir kalt über den Rücken. Es ist ein drakulischer Name, der Name eines Vampirs.

Aus Angst vor den Nachkriegsverdächtigungen übernahm Chițimia I nicht nur den Namen, sondern auch die Identität, die Verlobte und letztlich die Pläne und

9) Anton Pann, *Scrieri literare*, hrsg. von Radu Albala und I. Fischer, (Pref. Paul Cornea), 3 Bde, București, Editura pentru literatură 1963

Ideen seines verstorbenen Freundes. Und jetzt kommt, nach zwanzig Jahren reibungsloser Substitution, der wahre Chițimia, macht seine nächtlichen Besuche und wie vom Tode auferstanden, sprengt er als junger, reiner Chițimia II (10) den banalen Alltag der Familie Chițimia und versichert sich jedesmal äußerst höflich, ob er nicht störe. Der Philosoph prägt gemäß seiner dramatischen Funktion die Unvereinbarkeit der zwei sich gegenüberstehenden Chițimias:

"Filozoful: Dacă domnul Chițimia este normal, iar eu nu mă îndoiesc de asta, și dacă ceea ce ne-a relatat este exact, tipul vă va lăsa cu buza umflată. Profesorul: Dumnezeu crezi că, într-adevăr, persoana e Chițimia cel autentic sau..."

Chițimia I: Sau ce?

Profesorul: Știu și eu? O sosie... O dublură... Nu-mi dau seama ce.

Filozoful: Domnilor, nu asta are importanță, adică ce este sau ce nu este. Important e că nu mai sînteți proprietarii ideii... Că a apărut proprietarul cel adevărat... Care se mișcă și, mai ales, vorbește... Din punct de vedere juridic, ideea nu vă mai aparține. (Pauză) Din fericire, cred că posed soluția cu care puteți ieși din încurcătură. Da, cred că am soluția cu care lucrurile pot fi luminate și toate confuziile lichidate."

"Der Philosoph: Wenn Herr Chițimia normal ist, und ich bezweifle es nicht, und wenn alles stimmt, was er uns erzählt hat, wird euch der Typ einen Streich spielen.

Der Professor: Glauben Sie, daß die Person der authentische Chițimia ist, oder...

Chițimia I: Oder was?

Der Professor: Was weiß ich! Eine Erscheinung...Ein Doppelgänger... Ich kann mir nicht vorstellen, was.

Der Philosoph: Meine Herren, nicht dieses ist wichtig, also was er ist oder was er nicht ist. Wichtig ist, daß Sie nicht mehr die Besitzer der Idee sind... Daß der wahre Besitzer erschienen ist. Welcher sich bewegt, ja sogar spricht... Vom juristischen Standpunkt aus gesehen, gehört die Idee nicht mehr Ihnen. (Pause) Zum Glück glaube ich die Lösung gefunden zu haben, mit deren Hilfe Sie aus dieser schwierigen Situation herauskommen könnten. Ja, ich glaube, daß ich die Lösungsformel für die Beseitigung aller Schwierigkeiten und Verwirrungen habe" (S. 60).

Die Überbetonung des Besitzes in dieser Situation wird noch zu erläutern sein, genau wie auch die Problematik der Durchführbarkeit der Idee an sich (perpetuum mobile) und ihres Wertbezugs. Wichtig ist im Moment die Tatsache, daß durch den Philosophen Chițimia II die Realität, ja mehr: die Möglichkeit der Artikulation seiner Rechte eingeräumt wird, und dieses auf eine äußerst pragmatische Art und Weise.

In der Realisation des Textes folgt dieser sozialistischen Umformung der handlungsbegleitenden Funktion des Chores - alleinige Möglichkeit der notwendigen Umgehung der Identitätskrise -, eine Parabel des Philosophen, welche Form und Inhalt des Brechtschen Theaters weiterführt (S. 61-62). Die Konfliktsituation auf der Familienebene Chițimias I könnte demnach gelöst werden, indem man den Spuk, den sublimen, jungen und echten Chițimia tötet. Aber die Ehefrau Vica hat den Betrug von Anfang an entdeckt (S. 57). Die Verwechslung konnte nicht perfekt sein, ja sie durfte es in der zeitorientierten Symbolik des Stückes nicht werden: während seiner Alpträume hatte Chițimia I im Schlaf seiner durch Substitution erworbenen Frau das Pendant zum Alltag, jene schwer umschreibbare Wahrheit

10) Die Figur des jungen Helden, welcher durch sein Auftreten Mißstände entdeckt und beseitigt, hat Ion Băieșu erneut in einem Stück eingesetzt: vgl. *Marius Robescu, Comedie fără titlu, in: Luceafărul 45/1977, S.4.*

ihrer konkreten Situation offenbart. Vica hat aber trotzdem den Kompromiß gewählt und sich scheinbar selbst betrogen:

"Chițimia I: Atunci pentru ce mă acuzi acum că i-am furat unui om numele, logodnica și ideile? De ce mă acuzi?"

Vica: Dar toate acestea le-ai recunoscut chiar tu! Tu ai vrut să scoți adevărul la iveală?! Tu ai deschis discuția! Eu puteam să-ți suport minciunile în continuare, puteam să trăim așa pînă la sfârșitul vieții, fără să-ți spun nimic."

"Chițimia I: Weswegen verurteilst Du mich, daß ich einem Menschen den Namen, die Verlobte und die Ideen gestohlen habe?"

Vica: Aber all dies hast gerade Du zugegeben. Du wolltest die Wahrheit ans Licht bringen! Du hast das Gespräch eröffnet. Ich hätte Deine Lügen weiterhin ertragen können, ich hätte es so bis zum Lebensende gekonnt, ohne Dir das Geringste zu sagen." (S. 56)

Mit dem Erscheinen Chițimias II muß eine Entscheidung i h r e r s e i t s getroffen werden. Mitte der sechziger Jahre - es wird oft darauf hingewiesen, daß sich die Handlung im Drama zu dieser Zeit abspielt - stellt sich also für Vica die Wahl zwischen jenem Alltag, der ihr alles verdinglicht hat, und der Utopie, im Namen derer sie sich verlobt hatte. Besitz und Wert, Verdinglichung oder Sublimes erreichen dramatische Formung. Zäsur ist eindeutig das Ende des Zweiten Weltkrieges - es markiert den Anfang der Täuschung, die o h n e die Hilfe des Professors undenkbar ist. Daß Vica durch ihren Kompromiß und ihre bewußte Selbsttäuschung nicht nur die Banalität Chițimias I, sondern auch das pervertierte Sozialisationssystem des Professors akzeptierte, hebt verfremdend wiederum der Philosoph hervor, der das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis zwischen Chițimia I und dem Professor sarkastisch bloßstellt:

"Chițimia I: Gîndul de a-i lua ideile mi-a venit mai tîrziu, iar în valoarea lor genială n-am crezut niciodată, nici chiar acum, cînd profesorul pretinde că voi lua, vrînd-nevrînd, Premiul Nobel."

Profesorul: O să-l iei!

Filozoful: Nu-l ia!

Profesorul: De ce?

Filozoful: Am să vă spun cînd vom rămîne singuri."

"Chițimia I: Der Gedanke, seine Ideen zu übernehmen, kam mir später, und an ihren genialen Wert habe ich nie geglaubt, auch jetzt nicht, wo der Professor behauptet, daß ich, ob ich's will oder nicht, den Nobelpreis bekommen werde."

Der Professor: Du wirst ihn bekommen!

Der Philosoph: Er wird ihn nicht bekommen!

Der Professor: Warum nicht?

Der Philosoph: Ich werd's euch sagen, wenn wir alleine bleiben." (S. 59).

Wie hier wird die dramaturgische Doppeldeutigkeit des Philosophen einem subtilen Spiel untergeordnet; der distanzierte Kern seiner Kommentare zerstört alltägliche Gewohnheiten oder festgefahrene Vorurteile - dies geschieht aber konkret gegen Entgelt, da die Konvention des verkauften Rates ideales Mittel für die Betonung der Unmündigkeit Chițimias I u n d des Professors ist. Folgende Absicherung gegenüber der Literatur:

"Filozoful (către Profesor): Tot ce aud e sublim și straniu. Totul pare o invenție literară de cea mai bună calitate."

"Der Philosoph (Zum Professor): Alles, was ich höre, ist sublim und seltsam. Alles scheint eine literarische Erfindung von bester Qualität zu sein!"(S.58)

ist als theatisierte Selbstreflektion einer bestimmten Art Literatur im Verhältnis zur folgenden Szene zu sehen, in der selbstverständliches Reden über Mord gerade im Kontext der Intrige dieses Stückes (das Erscheinen des 'toten' Chițimia II) das Erkenntnispotential der Verfremdung mittels Groteske verstärkt:

"Filozoful: ...fără nici un zgomot... (Sugerează, printr-un gest, sugrumarea cuiva) Asta e tot. (Pausă. Profesorul și Chițimia I se gândesc îndelung.)

Chițimia I: (către Filozof, îngândurat): Credeți că...

Profesorul: Mai încet!

Chițimia I: Credeți că ar fi cazul să încercăm o...

Filozoful: Nu așteptați murd-n gard de la mine. Sper că sînteți destul de inteligenți ca să înțelegeți că, în astfel de situații, nu există decât o variantă.

Profesorul (către Chițimia I): Din păcate, prietenul nostru are perfectă dreptate."

"Der Philosoph: ... ohne einen Laut... (Deutet durch eine Geste das Erdrosseln eines Menschen an) Das ist alles. (Pause. Chițimia I und der Professor denken lange Zeit nach.)

Chițimia I (Zum Philosophen, nachdenklich): Glauben Sie...

Der Professor: Leiser!

Chițimia I: Glauben Sie, daß in diesem Fall versucht werden müßte...

Der Philosoph: Erwarten Sie nicht von mir, daß ich Ihnen alles vorkaue. Ich hoffe, daß Sie intelligent genug sind, um zu verstehen, daß es in solchen Fällen eine einzige Möglichkeit gibt.

Der Professor (Zu Chițimia I): Leider hat unser Freund vollkommen recht." (S. 6)

Der Mann, der am Kriegsende seinen toten Freund nochmals tötete, indem er ihn sich substituierte, zögert bei dem neu organisierten Mordplan, als hätte er unbewußt die Konsequenz der damaligen ersten Substitution erfaßt. Dadurch ist die für dramatische Komik grundlegende Diskrepanz zwischen Schein und Sein derjenigen Wirklichkeit angepaßt, in der eine radikale und brutale Gegenüberstellung vergangener und gegenwärtiger Werte kaum möglich war und ist.

Im folgenden sollen die wichtigsten Stellungnahmen des Professors schwerpunktmäßig aufgezeigt werden: wegen des Verlustes einer natürlichen und selbstverständlichen Kontinuität im Realen durch die Verwandlung einer jugendlichen Utopie und Hoffnung durch Betrugerei, Beschränktheit und Unbeweglichkeit, kann er von Chițimia I nicht getrennt werden - die so entstandene Symbiose funktioniert dermaßen perfekt, daß der Philosoph eigentlich dem abwägenden Selbstgespräch eines einzelnen sein Zuraten zum Mord vorhält:

"Profesorul: Îl vei lucra pe individ... (Imită gestul strîngerii de gît.)

Chițimia I (decis): Nu!

Filozoful: De ce?

Chițimia I: Nu pot.

Filozoful: Ți-e frică??

Chițimia I: Nu sînt capabil.

Profesorul: Din moment ce ai mai făcut-o odată...

Chițimia I: Nu insistați! Dacă vă spun că nu pot, înseamnă că nu pot! Nu mă ajutați nervii! Ia duceți și voi în spinare o obsesie timp de douăzeci de ani și să vedem dacă vă mai convine să riscați încă una! Sînt la capătul puterilor. N-am închis ochii toată noaptea. Mi-e frică!

Filozoful: Ți-e frică de el?

Chițimia I: Firește. Deși pare blînd și la locul lui, cine știe ce reacție poate avea la un moment dat. Dacă are și el aceeași intenție? (Profesorul și Filozoful se privesc iluminați.)

Profesorul: Ai dreptate. Vom proceda altfel."

"Der Professor: ... Du wirst den Typen bearbeiten. (Macht die Geste des Erwürgens nach.)

Chițimia I (Entschlossen): Nein!

Der Philosoph: Warum?

Chițimia I: Ich kann nicht.

Der Philosoph: Hast Du Angst??

Chițimia I: Ich bin dazu nicht imstande.

Der Professor: Wo Du es schon mal getan hast...

Chițimia I: Beharren Sie nicht mehr darauf. Wenn ich sage, ich kann nicht, dann kann ich nicht. Meine Nerven machen nicht mit! Habt ihr mal eine Zwangsvorstellung zwanzig Jahre lang, und dann sehen wir, ob es euch paßt, es noch einmal zu riskieren! Ich bin am Ende meiner Kräfte. Ich habe die ganze Nacht kein Auge geschlossen. Ich habe Angst!

Der Philosoph: Hast Du Angst vor ihm?

Chițimia I: Selbstverständlich. Obwohl er zahm und brav aussieht, wer weiß, wie er plötzlich handelt. Und wenn er dieselbe Absicht hat? (Der Professor und der Philosoph tauschen eingeweihte Blicke.)

Der Professor: Du hast recht. Wir werden anders handeln." (S. 62-63)

Der Pragmatismus des Professors ist diesmal mehr als eine Hilfe in einer Notsituation. "Wir", das heißt hier eine Einheit von Verkümmern und Verwaltung, welche zugleich den Kollektivismus und die formalen Einheitsbekenntnisse des Herrschenden im Realen (d.h.: Wir, die Kommunisten, oder: wir, das Volk, usw.) durch Umkehrung abstößt. Dadurch ist es nicht mehr paradox, daß der moralisch gerichtete Ansatz der Satire die Komik nicht durch eine verstärkte Karikierung der Gestalten als Einzeltypen realisiert, sondern vielmehr ihr Ineinanderfließen benötigt, um die gegenseitige Abhängigkeit aufzuweisen und gerade durch das Betonen des Individualitätsverlustes den Konflikt und Widerspruch in die Umgebung des 'Komödienhaften' zu bringen, situationsgemäß verfremdet. Dies ist für die Ebene des Realen im Stück ausschlaggebend: nur so kann die sublimale, als korrigierende Mahnung funktionierende Schein-Existenz des wahren Chițimia in der Intrige die metaphorische Vieldeutigkeit erzielen.

Vica, die Gestalt, welche am Ende des Stückes die Möglichkeit einer menschlichen Wiedergeburt verdeutlichen soll, ist für das Gespann der Banalität gefährlich geworden (S. 60 und 66). Die Absicherung gegen Unbekanntes und Nicht-Einordbares des besprochenen Duos Professor - Chițimia I führt durch die moralische Perspektive des Stückes hindurch. Solidarität und eine auf totales Vertrauen aufgebaute Liebe können allein durch Rückwendung in die Gründerzeit dieser Generation gefunden werden, was Vicas poetisch sublimierte Flucht an der Hand des Chițimia II am Ende des Stückes unmißverständlich ausdrückt. (Vica ist die Abkürzung von "Victoria", zu deutsch: der Sieg.) Deswegen sind Dasein und Wertesystem des sich im Stück wiederfindenden Liebespaares Vica - Chițimia II für das Bestehende ('Erfinder' und Manager) bedrohlich, da die Geliebten ihre Distanz kundtun und durch die poetische und fremdartige Metamorphose den Alltag und den wertmindernden Kompromiß verfremden: durch Vicas Flucht 'siegt' in ästhetischer Weise jene Utopie, welche durch die Banalität des Alltags getötet zu sein schien.

"Chițimia I: Nu mă lăsați singur.

Filosoful (îndepărtându-se spre ușă): Dar sînteți cu soția...

Chițimia I (misterios și îngrijorat): Soția?! (În șoaptă): Mă întreb dacă, într-adevăr, ea e străină de aceste vizite, dacă nu cumva...

Filosoful: Excluz. Am privit-o atent. Nu știa nimic. Suferea sincer.

Chițimia I: Totuși, nu plecați."

"Chițimia I: Lassen Sie mich nicht alleine.

Der Professor (Geht zur Tür): Aber Sie sind ja mit ihrer Ehefrau.

Chițimia I (Geheimnisvoll und besorgt): Meine Ehefrau?! (Flüsternd): Ich

frage mich, ob sie tatsächlich mit diesen Besuchen nichts zu tun hat, ob nicht irgendwie...

Der Philosoph: Ausgeschlossen. Ich habe sie aufmerksam beobachtet. Sie hat ehrlich gelitten.

Chițimia I: Gehen Sie trotzdem nicht fort."

(S. 63-64)

Der 'Private Philosoph' ist nicht einziges Mittel einer konsequenten dramatischen Verfremdung im Stück. Schon der Übergang von einer trivial anmutenden Satire des Philistertums, des kleinbürgerlichen Alltags t r o t z real existierender staatssozialistischer Gesellschaft (welche, wie im folgenden noch zu erläutern sein wird, inzwischen thematisch eine zugelassene, erprobte und bei Einhaltung bestimmter Vorsätze oft verwendete Form geworden ist), zu einem Parabelstück, entlastet den Philosophen diesbezüglich und erlaubt eine harmonische Eingliederung dieser Gestalt in den verzerrenden Handlungsablauf. Der Philosoph ist durch seine Konstruktion ein Widerspruch in sich; es wäre nämlich zu einfach, wenn er bloß Thesen einer formalisierten Psychiatrie oder die finanzielle Praxis und Abhängigkeit des Denkens (und indirekt der Wissenschaft in unserem Zeitalter) entlarven würde. Seine dramaturgische Funktion besteht über das trockene Unterstreichen der Werte in der schwarzen Situationskomik hinaus auch darin, die Utopie mit zu zerstören - so ist er zugleich der Struktur des Bestehenden eingegliedert, und zwar als Vermittler zu jener 'Wissenschaft', deren Denkform bereits institutionalisiert, regelrecht verwaltet ist. Der einzige Rat, den er - natürlich gegen gepfefferten Tarif - geben kann, ist der Hinweis auf totale Vernichtung der Vergangenheit. Seine auf 'Wissen' beruhende Macht kann ihn selbst aber auch nicht davor schützen, die Verwaltung und Instrumentalisierung dieses 'Wissens' als radikale Fremdbestimmung zu umgehen. Der identitätslose Chițimia I oder der pragmatische Professor sind nämlich nicht die einzigen, welche seine "wertvollen Ideen und Hinweise" kritiklos übernehmen und versuchen, sie praktisch anzuwenden, sie als akzeptierte Werte im Realen zu konsolidieren. Die tieferen Zusammenhänge, die so radikal aufgerissenen Widersprüche beruhen nicht allein auf der konsequenten Verfremdung seiner Zugehörigkeit zur kriminell werdenden Vergangenheitsbewältigung. Bezeichnend ist zugleich die Unmöglichkeit, mit dem scheinbar realen Chițimia II auch nur in irgendeine Beziehung zu treten: ein Zeugnis der nicht gelungenen Überbrückung zu den indirekt und unbewußt wirkenden Werten, welche formal als überwunden angegeben werden, zugleich aber in ihren humanistischen, ethischen und aufgeklärt-traditionellen Zügen die Unzulänglichkeit des Bestehenden kontinuierlich dokumentieren. Denn die Oberflächlichkeit der nach Verkauf und Marktlage orientierten Wissensvermittlung (im real existierenden Staatssozialismus!) ist andererseits im rational-arroganten Denksystem Zeuge utopiefeindlicher Verdinglichung des Individuums - im Finale des Stückes ist der Philosoph beim Mordversuch auf Chițimia II mit dabei, und ganz genau wie die anderen zwei, Chițimia I und der Professor, ist er auch durch das Erscheinen einer um 20 Jahre verjüngten ('siegenden') Vica kurz gelähmt. Das märchenhafte Paar kann sein versteinertes Wertsystem trotzdem nicht erschüttern; neue Kunden, neue Aufträge erwarten den 'Berufsphilosophen'. Dieselbe Gestalt, die in den spannungsvollsten Szenen so scharf die Wertunterschiede der Zeitauseinandersetzung durch seine Kommentare verfremdete, wird nun symbolisch als Teil des Bestehenden durch die Parabel selbst verfremdet. Ein homogen wirkender Dramentypus wird durch die vielschichtige Verfremdung zerstört - Parabel und Komik können in dem entstandenen Freiraum künstlerisch originell ineinanderfließen und die Individualität des Werkes mitprägen.

Die moralische Relevanz, sicherlich die bedeutendste außerästhetische Verknüpfung des Textes mit der Wirklichkeit, bewirkt aber in der Dramengestaltung eine Steigerung der Ehrlichkeit von Chițimia II. Die entstandene Komikform überbietet die übliche verzerrende Infragestellung - in der märchenhaften Flucht der verjüngten Vica mit dem wahren Chițimia löst sich diese auf, stärkt aber zugleich

die Kraft der poetischen Utopie und verschließt sich einer eindeutigen These zum Konflikt. Dadurch ist eine Versöhnung der Parabel mit der Wirklichkeit vermieden worden, und die Identitätskrise Chițimias I als Dauerproblem angeprangert. Dies wird durch die Zeitbezüge im Stück unterstrichen. Es entstand 1974, die Handlung spielt sich 1964 ab und das Kriegsende sowie der 'neue Anfang' Chițimias I mit Vica ist um 1944 datiert. Es ist nicht allein eine der ideologischen Tauwetterzeiten (11), die ein Erscheinen des sublimes Gespenstes beschwört, um es dann sofort zu verjagen. Die Mittel des Komödienhaften werden angewandt, um ein schwerwiegendes Problem dramatisch zu gestalten, das die Interaktion von Gestaltung und Wirklichkeitsrelevanz in der Moderne über ideologische Schranken hinweg dokumentiert. Die Erhabenheit einer Utopie läßt sich nicht allein in der Engstirnigkeit und Stumpfheit des Gespannes Chițimia I, der Professor, später der Philosoph, durch poetische Abhebung des Banalen künstlerisch gestalten, sondern vielmehr durch die angewandte und verfremdete Oberführung dieses Alltages in eine solide Parabelkonstruktion, welche den substantiellen und grundlegenden Widerspruch wiederum verfremden kann. Mit anderen Worten: Utopie entsteht als Raum nur nach einer konsequenten und radikalen Durchführung der Legitimations- und Identitätskrise im Bereich des gesellschaftlich Realen, und dieses beansprucht alle Mittel, die dem bearbeiteten Motiv des Verwechslungsstückes gerecht sind - die bisher aufgeführten Möglichkeiten stoßen schematische Komikdefinitionen wie auch festgefahrene Begrifflichkeiten ab, und allein das Werk ist für ihre Relevanz im Sinne einer kritischen Interpretation bestimmend. 'Lachen' ist mehr als nur eine psychologische Tatsache, die dramatische Entspannung hervorruft. Es ist aber auch nicht eine bestimmte Möglichkeit des Erziehens zu einem 'neuen Bewußtsein', wie die marxistische Literaturwissenschaft es theoretisiert und die Praxis der meisten Stücke - wie das von Alexandru Mirodan im folgenden -, aufzeigt. Sogar das Brechtsche Modell 'Spaß und Lust an Erkenntnis' ist diesbezüglich nur bedingt verwendbar; Komik ist zur gehaltsbestimmenden dramatischen Struktur verwandelt worden - im Verhältnis zu den anderen verwendeten Mitteln bekommt sie im Finale eine traurig (-optimistische) Note durch das Entfliehen Vicas an der Hand von Chițimia II.

c) Die Entstehungsgeschichte des besprochenen Stückes - exemplarischer gattungsübergreifender Gehalt eines zur Wirklichkeit unversöhnten Stoffes

Ion Băieșu genießt in der rumänischen Gegenwartsliteratur eine sonderbare Stellung (12). Dem ehemaligen 'Lernenden' an der von der KP eingerichteten Schule "Mihai Eminescu" (13) gelingt es, von einer ästhetischen und ethischen Position her den bürokratischen Literaturbetrieb von innen anzugreifen und die offiziell überlaut stimulierte und postulierte Wahrheitssuche des literarischen Schaffens ernst und als Tatsache zu nehmen. Er vermeidet die dick aufgetragene Demagogie seiner meisten Kollegen, schreibt unregelmäßig viel und die meisten seiner Texte, besonders nach 1966, finden Anklang auch beim breitesten Publikum in Rumänien, ohne an Qualität einzubüßen. Dem Prozeß der Entstalinisierung und der Bewältigung jüngster Vergangenheit als Teil der Gegenwart verhalf er als einer der ersten

11) Vgl. II-2, 1944-45; 1964-65; 1971-1974; und Anneli Ute Gabanyi, Partei und Literatur in Rumänien seit 1945, a.a.O., S. 78-121.

12) Vgl. II-1, Ion Băieșu.

13) Vgl. II-2, 1951-1954; und Anneli Ute Gabanyi, Partei und Literatur in Rumänien seit 1945, a.a.O., S. 32-33 und 198. Da nach V.I. Stalin die Schriftsteller "Ingenieure der Seele" waren, sollten hier junge Talente unter ideologischer Obhut das Handwerk des Schreibens erlernen.

und in einer ungewohnten Schärfe mit "Iertarea" ("Die Vergebung") (14). Der Autor greift sehr oft dieselben Themen in jeweils neuer Manier auf: "Iertarea" ("Die Vergebung") und "Chițimia" haben je eine epische Vorlage, welche in einem Prosa-Band bereits 1965 erschienen waren (15). Es handelt sich weniger um gattungspoe-tische und technische Entwicklungsphasen, die das schriftstellerische Werden be-stimmend markieren, sondern um die Fähigkeit, den erkannten Widersprüchen der Wirklichkeit künstlerisch gerecht zu werden. Dies ist von Ion Băieșu im Laufe seiner literarischen Tätigkeit mit Zähigkeit und Geduld zum Prinzip erhoben wor-den und hat auch seine persönliche Schreibweise hervorgerufen.

Die künstlerische Umarbeitung seiner bereits episch erfaßten Problematik erwies sich im Falle der Erzählung "Acceleratorul" ("Der Beschleuniger") (16) zum dramatischen Text "Iertarea" ("Die Vergebung") als ein fruchtbares Gebiet textnaher Interpretation - die 'Kälte' der jüngsten Geschichte Rumäniens geht in die einer aus Machthunger und Fanatismus entmenslichten Frau über und fin-det eine literarisch optimale Gestaltung: sie prägt das Dasein und die Unmöglich-keit der Rettung eines Opfers stalinistischer Willkür. Sowohl die erzeugte Span-nung als auch das gewählte Ende - das Opfer sozialer Abnormität wählt als ein-zige Rettung vor dem kalt-formalen und versöhnenden, ihn selbst gänzlich zur Auf-gabe zwingenden Wiedergutmachungswillen der zu spät und beschränkt eingetretenen Bewältigung als eine emphatische Geste die Gesellschaft hungriger Wölfe in einer eiskalten Winternacht - sind in der dramatischen Umarbeitung durch das Überge-wicht der theatralischen Konventionen nicht wieder erreicht worden (17).

Im Falle "Chițimias" ist dagegen der Gattungswechsel mit einer Verfeinerung und Verschärfung der Symbolkraft des Stoffes verbunden. Die gleichnamige Erzäh-lung (18) soll hier als Moment der Textentstehung kurz kommentiert und im Kon-text des vorher Besprochenen gedeutet werden. In der Prosafassung ist die Kon-flikt-Situation noch nicht so klar herausgearbeitet. Der Besucher heißt zwar Chi-țimia, aber der Alltagsbürger wird als ziemlich selbstsicherer Ministerialbeam-ter (die Weiterentwicklung zum Erfinder eines sinnlosen perpetuum mobile ist rele-vant!) geschildert, der die ungewöhnlichen Besuche auf seine schlecht funktionie-rende Ehe zurückführt und deswegen auch schleunigst einen Psychiater aufsucht. Chițimia wird dank der Bewegungsfreiheit epischer Gestaltungsmöglichkeiten der Mensch von der Straße, den man öfters trifft; dadurch kann das Fronterlebnis, wel-ches er zu verkörpern vermag, in seiner Allgemeingültigkeit auftauchen, obwohl die Radikalität der Identitätskrise nicht gestellt ist und der Psychiater letzt-lich den Fall löst. Demnach konnte eine Zeit- und Wertspannung im ersten Prozeß der Literarisierung als solche erstmals aufgezeigt und erst später in ihren tief-greifenderen Gehaltsmomenten konzentriert und umgeschrieben werden. In der Erzäh-lung gilt der Psychiater als positiver Wissenschaftler, und schreckt nicht davor zurück, sich mit dem 'irrealen' Chițimia zu treffen. Seine Weiterformung im Dra-ma zum 'Privaten Philosophen' und die doppelte Aufspaltung des Alltagsbürgers

- 14) Ion Băieșu, *Iertarea, piesă în 3 acte*, in: *Teatrul XIII/5, Mai 1968*; auch in: *Teatru, București, Editura Cartea românească 1970*. Für das Stück bekam der Autor 1968 der Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik. Lo-bend ist auch die Kritik von Lucian Raiou, *Teatrul lui Ion Băieșu, in: Cri-tica, formă de viață, (București), Editura Cartea Românească (1976), S. 148-152*.
- 15) Ion Băieșu, *Sufereau împreună, București, Editura pentru literatură 1965*; 2. Aufl. 1967; 3. Aufl., *București, Editura Cartea Românească 1971*.
- 16) Ion Băieșu, *Sufereau împreună, a.a.O., S. 206-278*.
- 17) Vgl. dagegen die Prosafassung aus demselben Band und das Theaterstück: *Mama s-a înărăgostit, piesă într-un act, in: Teatrul XVI/12, Dezember 1971, S. 43-49*. In diesem Falle wurde auch der Titel behalten. Das Ineinandergehen beider Gattungen kann hier noch besser verdeutlicht werden.
- 18) Ion Băieșu, *Sufereau împreună, a.a.O., S. 66-88*.

(Chițimia I gegenüber dem Professor und gegenüber Chițimia II) entzieht dem positiven Wissen die Macht über das Ungewöhnliche. Die Geradlinigkeit des Konfliktes und der Rückbezug auf kleinliche Nervenkitzerei hatte noch 1965 folgende Versöhnung der Zeitproblematik ermöglicht:

"Am discutat cu el azi-noapte, și-a dat seama că mă deranjează și mi-a promis că nu mai vine. Zicea că venea la mine pentru că nu avea pe altcineva și pentru că se plictisea."

"Ich habe heute Nacht mit ihm diskutiert, er hat gemerkt, daß er mich stört, und versprochen, nicht mehr zu kommen. Er sagte mir, daß er mich besuchte, weil er sonst niemanden hatte und weil er sich langweilte." (19)

Dieses auf Vernunft aufgebaute Finale läßt feststellen, daß Mitte der sechziger Jahre, als sich eine gewisse Liberalisierung des kulturpolitischen Lebens anbahnte (20), der Stoff noch nicht eine 'radikale' Kritik der Wirklichkeit leistete. Die Euphorie des erlaubten 'Fragestellens' verhindert es, das Bestehende total anzugreifen. Die Einsicht in die 1964 nicht stattgefundene Vergangenheitsbewältigung findet sich aber im dramatischen Text von 1973: neben der entstandenen Zeitstufe 1944 - 1964 - 1973, die eindeutig die Entwicklung Rumäniens nach dem Weltkrieg gerade bezüglich eines liberalen oder formalistischen Verhältnisses zur konkret-widersprüchlichen Wirklichkeit anspricht, wird das noch positive Bild der Hauptgestalten der Erzählung (Ministerialbeamte, Psychologe) zerstört und kann dem Ernst der stoffimmanenten Identitätskrise durch eine komödienhafte Gestaltung zum ästhetischen Wert verhelfen. Dies zeigt bereits die Radikalisierung des Konfliktes auf: die Ehekrise wird in der dramatischen Fassung durch das 'utopiebeladene und -siegende' Finale einer Versöhnung entzogen.

Da die Parabel des Stückes für Kenner der rumänischen Realität und Literatur transparent ist, ist auch die Reaktion der Theaterwissenschaftler und -kritiker auf die Uraufführung dieses Stückes (welche im Unterschied zu vielen anderen gelungenen Texten scheinbar reibungslos gelaufen sein soll) relevant.

d) Die allgemeinen Prinzipien der rumänischen zeitgenössischen Kritik zur Darstellung des Komischen - Berücksichtigung und Analyse der Rezeption von Ion Băieșus "Chițimia"

Wenn, wie Friedrich Dürrenmatt meint (21), allein Komik eine dramatische Gestaltung der neuesten Wirklichkeit ermöglicht, so muß anhand von Ion Băieșus Stück die Besonderheit dieser Komik (22) und ihre Anpassungsfähigkeit nachgewie-

19) Ion Băieșu, *Sufereau împreună*, a.a.O., S. 87.

20) Vgl. II-2, 1964-1968.

21) Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, Zürich 1955, S. 48.

22) Demgegenüber werden ein Komikbegriff und eine Komikdefinition als kritische Synthese der bereits angeführten Fachliteratur gestellt, welche der spezifischen rumänischen Problematik und dem erkenntnisleitenden Interesse gerecht sind und als relative Referenz für die ästhetische und gesellschaftliche Kritik gelten können: Komik, verstanden als die ästhetische Vermittlung der dialektischen Spannung von Kritik und Utopie" - vgl. W.Brändle, *Variationen über das bürgerliche Subjekt. Die dramatischen Stücke Martin Walsers 1961-1971*, Stuttgart 1978, (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 45), S.28 - verbindet m.E. die theoretische Diskussion mit der dramatischen Praxis insofern optimal, als dadurch im folgenden die jeweiligen Stellungnahmen dazu in ästhetisch-theoretischer und ideologiekritischer Beziehung gesetzt werden können.

sen werden. Der ernste Tenor, der zusätzlich dem Gehalt des Stückes konstitutiv ist, stellt in der dramatischen Praxis Rumäniens zweierlei in Frage: die Machbarkeit didaktischer Komödien, die einerseits ganz bestimmte sozialistische Prinzipien im so gut erprobten Boulevard-Theater-Stil popularisieren, und die Unverantwortlichkeit andererseits, mit der sogenannte 'ernste' Stücke wahre Widersprüche dieser Wirklichkeit verschleiern. Anhand der Besprechung des Textes von Ion Băieşu in der rumänischen Publizistik und Fachkritik können hierfür punktuell Informationen und eine allgemeine Standortbestimmung herausgearbeitet werden - dadurch soll auch bezüglich der Gegenwartsthematik dieser bestimmende Kontext für die Erläuterung dieses Phänomens herangezogen werden.

Wie schwer es ist, haltbare Leitlinien in der Analyse und Interpretation der rumänischen Dramatik nach 1945 zu erarbeiten, soll nun in bezug auf konkrete Analysen und Stellungnahmen wichtiger und oft einflußreicher Kritiker oder Kulturideologen zu diesem Stück abgeleitet werden. Gattungsspezifische oder begriffsimmanente Überlegungen leiten zur breiteren Kontextbestimmung über, Theaterchroniken reihen sich mehr theoretisch ansetzenden Zusammenfassungen ein. Wie auch aus den vorhergegangenen Interpretationen ersichtlich war, sind die meisten Kritiker bemüht, in traditionell oder ideologisch sicher umrahmten Kategorien die dramatische Gegenwartsproduktion einzuordnen: dies gelingt mit ausgezeichneten Ergebnissen bei denjenigen Texten, die inhaltliche und formale Normen mechanisch weiterführen und in einer Art Serienarbeit die Legitimationspoetik in der Praxis untermauern. Die Identität zwischen künstlerischer Gestaltung und dem kritischen Rezeptionsakt in einer 'eindimensionalen' Verbreitung ist symptomatisch für die beiden Vergleichsmomente und entlarvt die vorgetäuschte Wirklichkeitserkenntnis einer solchen kulturellen Synthese bereits bei Detailanalysen - es ist eine Dissonanz fabrizierter, in wiederholbarer Verwaltung eingesetzter Kritik, welche weiterhin für die Untersuchung dokumentarischen Wert besitzt, und deren Sprachautomatismen und Denkschemata die Widersinnigkeit solcher 'Dialektik' bekunden. Da solche Beispiele von der Quantität her beliebig anführbar sind, soll nun anhand der Besonderheit des oben vorgestellten Stückes von Ion Băieşu die Unsicherheit und Nicht-Homogenität der Kritik gegenüber einem künstlerisch gelungenen, vielschichtigen und gehaltvollen Werk dargelegt werden; die Situation im Falle einer offiziell einstimmig anerkannten Komödie wird nachher noch Belege zu dieser interessanten Diskussion liefern.

Eine Kritik Ion Cocoras an diesem Stück (23) geht von der Analyse des Helden (in Anführungszeichen!) aus, er sei nicht eine seltsame und besonders geartete Gestalt, sondern ein vom Krieg, der als Ausgangspunkt anerkannt wird, geprägtes Wesen.

Bedeutend ist die Anpassung des Stückes an traditionell so erfolgreich erprobte Verwechslungsschemata, welches in einigen Beiträgen nicht unerwartet ist - ihre Aufführungsweise versucht Hermetik und Absurdes des Geschehens für die bestehende Herrschaft zu integrieren. Die Zersetzung des 'sozialistischen' Individuums, die komplexen Abhängigkeitsmechanismen und die zeitliche Spannung, die dem Stück als Hauptstruktur zugrunde liegen, machen aber die Bestimmung eines Helden paradox. Der einflußreiche Kritiker und Kulturfunktionär Radu Popescu scheint aussichtslos den traditionellen Kategorien verhaftet zu sein - hier ein Auszug aus seiner Textanalyse:

-
- 23) Im kritischen Anhang des Textes, anhand dessen die Interpretation durchgeführt wurde, wird auf einen Beitrag in der Zeitschrift "Tribuna" (Cluj - Klausenburg) vom 14.4.1974 hingewiesen. Die Unverläßlichkeit theaterwissenschaftlicher Angaben ist dabei dokumentiert - der Interpret hat die Kollektion dieser wöchentlich erscheinenden Zeitschrift gemäß dieser Angaben untersucht und einen ähnlichen Text nicht gefunden; deswegen konnte nur ein Fragment zur Meinungsbildung herangezogen werden. Vgl. auch Ion Cocora, II-1.

"AtŃta miracol nu este, fãrdã îndoialã, de esenãã magicã sau divinã, și Bãieșu, al cãrui spirit nu poate fi nici mãcar bãnuŃt de ispita unor asemenea do-
menii, a lucrat cu aparenãã fantasmagoriei enorme, proprie visului, pentru a
frapa publicul, la un mod neapșteptat de teatral. Desigur cã toatã povestea
se petrece în conștiinãã vinovatã a lui Chișimia I, în visurile lui, treze
sau dormite, dar mereu tulburate de coșmare colcãditoare: nefericitul impostor
știe cã a ofensat legea adevãrului și a cinstei, și știe, de asemenea, care
va fi trebuit sã fie cursul drept al vieții. Dar nu e mai pușin adevãrat cã
spectatorul rãmãne pușin derutat de o rezolvare ale cãrei temeieri nu sãnt
clar înfãșișate.

Aceasta cu atŃt mai mult, cu cãt solul prin al acestei dramatice situații de
conștiinãã, cu simbolurile ei fantastice, este comicul."

"So viel Wunder ist ohne Zweifel nicht magischen oder göttlichen Ursprungs,
und Bãieșu, dessen Geist der Verführung durch solche Bereiche nicht einmal
verdãchtigt werden kann, hat mit dem Anschein einer enormen Phantasmagorie
gearbeitet, die dem Traum eigen ist, um das Publikum in einer theatralischen
Weise zu frapieren. Natãrlich spielt die ganze Geschichte im schuldbeladenen
Bewuștsein Chișimias I ab, in seinen Tag- und Nachtrãumen, die stãndig von
quãlenden Alptrãumen gestört werden: der unglückliche Betrãger weiș, daș er
das Gesetz der Ehre und der Wahrheit verletzt hat, und weiș auch, welcher
der gerade Weg gewesen wãre. Aber es ist nicht weniger wahr, daș der Zuschau-
er durch die Lösung, deren Grãnde nicht klar aufgezeigt werden, ein biș-
chen irrefãhrt wird.

Dies umso mehr, als der erste Bote dieser dramatischen Bewuștseinssituation,
mit ihren phantastischen Symbolen, die Komik ist." (24).

Fãr den Kritiker und Theaterdirektor Dinu Sãraru handelt es sich dagegen mit
Sicherheit um ein Drama. "Abil și nișel suprarealist" ("Geschickt und ein bișchen
surrealistisch") erscheint ihm die Parabel von und mit Chișimia, welche wahrheits-
fãrdernd bezãglich des Vorgetãuschten wirkt.

"Arta lui (Ion Bãieșu) se maturizeazã și, devenind gravã, reclandã un registru
literar superior, iar eforturile scriitorului în acest sens, chiar dacã
sãnt vizibile, au o motivație nobilã care salveazã de atŃtea ori neliniștea
lipsei de siguranãã în traducerea exactã a raportului dintre comedie și ipo-
staza ei tragicã."

"Seine (Ion Bãieșus) Kunst reift und, da sie ernst wird, verlangt sie ein
hãheres literarisches Register; die Bemãhungen des Dichters in dieser Bezie-
hung, auch wenn sie ersichtlich sind, haben eine noble Motivation, welche
so oft die Spannung der Unsicherheit in der exakten Übersetzung des Verhãlt-
nisses zwischen Komãdie und ihrer tragischen Hypostase rettet." (25).

Wahrscheinlich aus derselben Unsicherheit gegenãber der Autonomiekraft eines
gelungenen dramatischen Produktes kann auch Natalia Stancu ihre Kritik erst nach
der Zuordnung des Werkes zu Kategorialbestimmungen des Dramas ùben (26).

Es gehãrt zu der Qualitãt dieses vorgestellten Stãckes, daș die 'optimis-
mussuchenden Kritiker auch auf ihre Kosten kommen, auch wenn teilweise bezweifelt
werden muș, ob tatsãchlich auch derselbe Text fãr solche sprachlichen Schemata als

24) Radu Popescu, *Chișimia de Ion Bãieșu la Teatrul Bulandra. Cronica teatralã*,
in: *Romãnia liberã* XXXII/9158 vom 5.4.1977, S.2. Vgl. II-1, Radu Popescu.

25) Vgl. die besprochene Textangabe, Anhang, S. 74-75. Der vollstãndige Text soll
in der Wochenzeitschrift "Sãpãtmãna" vom 5.4.1974 erschienen sein; leider
konnte ich die Kollektion dieser Publikation nicht einsehen. Vgl. D.Sãraru, II-1.

26) Auch hier, wie bei der Anm. 23, handelt es sich um eine falsche Angabe: vgl. S.
78 im Anhang und *Scãnteia* vom 22.9.1974. Vgl. Natalia Stancu, II-1.

Vorlage diene: Virgil Brădăţeanu z.B. geht davon aus, daß die Jugend unsterblich ist. Dank ihrer kann Chiţimia der "möglichen Mittelmäßigkeit" entrissen werden und Chiţimia I findet sich in Chiţimia II wieder. Daran schließt sich die moralisierende Deutung des Kritikers, die Identitätskrise schlichtweg versöhnend:

"În fiecare dintre noi, în fiecare semen se află un Chiţimia I şi un Chiţimia II, coexistă sau se exclud şi e minunat când Chiţimia I îşi dovedeşte capacitatea de a vieţui. Atunci înfloreşte viaţa şi ea în basme oamenii nu-şi pierd sau îşi regăsesc frumuseţea."

"In jedem von uns, in jedem Menschen befindet sich ein Chiţimia I und ein Chiţimia II, die zusammenleben oder sich ausschließen, und es ist wunderbar, wenn Chiţimia I seine Fähigkeit zu leben beweist. Dann blüht das Leben und wie im Märchen verlieren die Menschen ihre Schönheit nicht oder finden sie wieder." (27)

Der Kritiker Eugen Simion, der sich eigentlich selten mit der Gegenwartsdramatik in seinen Studien befaßt, verzichtet dagegen auf theaterimmanente Bezugspunkte und kommt dem Gehalt des Stückes wesentlich näher:

"Fantasticul este tratat într-o manieră realistă, parabola se slujeşte de regia unei drame obişnuite, însă înţelesul parabolei nu mai este atât de simplu ... Rostul unei parabole (...) este să însemne mai multe lucruri şi Ion Băieşu are inteligenţa şi priceperea de a nu-şi explica simbolul..."

"Das Phantastische ist in einer realistischen Manier behandelt; die Parabel bedient sich der Regie eines üblichen Dramas, aber ihr Verständnis ist nicht mehr so einfach... Der Sinn der Parabel (...) ist es, polyvalent zu sein, und Ion Băieşu besitzt die Intelligenz und die Gewandheit, sein Symbol nicht zu erläutern..." (28)

Als Gegenstück zur phantastischen ist die realistisch-relevante Ebene des Stückes sicherlich nicht durch den Mordplan auf Chiţimia II oder etwa durch die Gestalt der tatkräftigen und energischen Vica, welche diesen vermeidet, vertreten. Traian Şelmaru stellt zu Recht den Übergang fest vom "şfichiul poantei glumeţe" ("der Stichelei der spaßhaften Pointe"), die nicht allein angewandt wurde, zu einem Wertsystem, das als breit greifende Referenz dieser Gestaltung dient (29). Auch der Schriftsteller (und hoher Parteifunktionär) Eugen Barbu vermied bei der Besprechung dieses Stückes feste und schematische Zuordnungen:

"Una dintre cele mai vechi ambiţii ale umoriştilor a rămas aceea de a fi luaţi în serios. Cel mai ilustru în acest sens în literatura dramatică rămâne Caragiale care, după strălucite comedii, reuşeşte să scrie "Năpasta", dramă la fel de zguduitoare ca şi celebra sa nuvelă "O făclie de paşte". Pe scurt, nu există o incompatibilitate între fiorul tragic şi horbota comică a frazei."

"Eines der ältesten Anliegen der Humoristen ist dasjenige, ernst genommen zu werden. Der Bedeutendste in der dramatischen Literatur bleibt diesbezüglich

- 27) Virgil Brădăţeanu, *Viziune şi univers în noua dramaturgie românească*, (Bucureşti), Editura Cartea românească (1977), S. 334. Vgl. II-1: V. Brădăţeanu.
- 28) Eugen Simion, *Teatrul lui Ion Băieşu*, in: *Luceafărul XVII/36* (645) vom 7.9. 1974, S. 3, 7.
- 29) Traian Şelmaru, *Premieră la Bulandra: Chiţimia de Ion Băieşu*, in: *Informaţia Bucureştiului XXI/6401* vom 3.4.1974, S. 2; auch in: *ders.*, *Premiera de aseară. Fals jurnal*, Bucureşti, Editura Eminescu 1975, S. 220-222. Vgl. auch II-1, Traian Şelmaru.

Caragiale, der, nach glänzenden Komödien dann auch ein erschütterndes Drama wie "Năpasta" ("Das Unheil") oder die berühmte Novelle "O făclie de paște" ("Eine Osterleuchte") schreiben kann. Kurz, es gibt keine Unvereinbarkeit zwischen dem tragischen Schauer und der komischen Verwebung der Phrase." (30)

Die ausgewählten Stellungnahmen zeigen nochmals, inwiefern, trotz zentralistischer Steuerung, nicht allein die Theaterkritik in der Publizistik anhand der Aufführung desselben Stückes auseinanderklaffte, sondern auch wie eine unsichere und unstim-mige Poetik und ein dogmatisches Wertsystem angesichts eines literarischen Textes, dessen künstlerischer Gehalt aufgezeigt wurde, zersetzbar sind. Eugen Barbus Stückbesprechung über das Zitierte hinweg auf eine "gebrechliche Melancholie", und einen "existentiellen Oblomovismus" hin.

Auch Nichita Stănescu erkannte im Rahmen des Programmheftes der Uraufführung die Tschechovschen Züge, die sogar in der Wahl des Namens konkretisiert seien. Ohne den gesellschaftlichen Bezug beim Namen zu nennen, kann dieser trotzdem mit Hilfe einer Rückenstärkung und Deckung durch die rumänische Klassik in ihrer sym-bolreichen Anspielung auf das Ethische bezogen und zugleich ästhetisch bewertet werden:

"De un deceniu și mai bine, scrierile lui Ion Băieșu au defectul că plac și imprudența de a fi iubite. La el, rîsul este o formă a dragostei. Flagrant, ne-a apărut această idee din cartea sa de proză "Sufereau împreună", capodo-peră, după gustul nostru de cititor de proză, a genului atât de rar în ulti-ma vreme, al nivelei.

Cînd se rîde în România, numele lui Caragiale este primul martor al rîsului. Martor cu dinți. Rîs colțos. Bătrînul patriarh al lupilor, care ne-a fost Ca-ragiale, a mușcat din sufletele noastre tot ceea ce era ridicol. Domnia sa ne-a rupt cu dinții starea de-a fi caraghioși. Deținător al bunului simț, Ca-ragiale ne-a lăsat numai simțul, mîncînd simțului nostru bunul.

Iată că avem în mijlocul nostru un nou suflet polemic, o nouă undă ironică, o nouă vedere asupra stării de a fi (...) Minciunile lui Băieșu ne merg la inimă și ne-o spală."

"Seit mehr als einem Jahrzehnt haben die Schriften Ion Băieșus den Nachteil, daß sie gefallen und beliebt sind. Bei ihm ist das Lachen eine Form der Lie-be. Diese Idee ist hervorstechend in seinem Prosawerk "Sufereau împreună" ("Sie litten gemeinsam") aufgetreten, nach unserem Geschmack als Prosaleser ein Meisterwerk einer in letzter Zeit so seltenen Gattung, nämlich der Novel-le. Wenn in Rumänien gelacht wird, ist der Name Caragiales erster Zeuge des Lachens. Ein Zeuge mit Zähnen. Ein bissiges Lachen. Der alte Patriarch der Wölfe, der Caragiale für uns gewesen ist, hat aus unseren Seelen alles was lächerlich war, herausgebissen. Seine Majestät hat uns mit seinen Bissen un-sere Lächerlichkeit bewußt gemacht. Als echter Besitzer des Feingefühls hat uns Caragiale nur noch das 'Gefühl' gelassen, indem er ihm das 'Fein'abriß. Und siehe da, in unserer Mitte haben wir eine neue polemische Seele, eine neue ironische Wallung, ein neue Ansicht über das Dasein. (...) Die Lügen Băieșus gehen uns ans Herz und reinigen es." (31).

Die Vielfalt der bewußt breit angeführten Stellungnahmen (32) soll als Über-

30) Vgl. die besprochene Textangabe, Anhang, S. 69. Der gesamte Beitrag soll in der Aprilnummer der Zeitschrift "Flacăra", 1974, erschienen sein; leider konnte ich die Kollektion dieser Publikation nicht einsehen. Vgl. II-1, E. Barbu.

31) Anhang der besprochenen Textangabe, S. 78-79.

32) Nach Abschluß der vorliegenden Untersuchung wurde noch folgende wichtige Stellungnahme veröffentlicht: Valeriu Răpeanu, in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Bd. 1, a. a. O., S. 779: "...piesa sintetizează la un nivel superior cele două filoane ale scrisului său: cel comic și cel grav. Comi-

brückung zu einer Skizze der theaterwissenschaftlichen Diskussion über Komik in Rumänien dienen. Es waren einerseits Dichter, die die Modernität des oben besprochenen Stückes priesen (33), und andererseits einflussreiche Kritiker, die Konventionelles erkannten und lobten - dies kann mit größter Allgemeinheit festgestellt werden. Von da aus ist die Verbindung zu den theoretischen Grundsätzen, die bei den allermeisten Kritikern in künstlerischer und ideologischer Hinsicht ihren Stellungnahmen zugrunde liegen, leicht zu machen. Auch diesbezüglich lassen sie sich für die Interpretation von Ion Băieşus Stück als breiterer Kontext regelbestimmender Einstellung und möglicher Ausnahmen beschreiben.

Dogmatisch und beherrschend ist die Gleichschaltung des Komischen mit der sozialen Satire, deren Ziel sowohl in Rumänien, als auch in der DDR (34) darin besteht, die Unzeitgemäßheit der als überwunden gesehene bürgerlichen Gesellschaft ins Bewußtsein zu heben.

"A intrat în tradiția comediei românești să-i înfățișeze pe retrograzii politici ca pe niște deficienți mintali, dar e de ajuns să citim stenogramele dezbatărilor parlamentare de la sfârșitul secolului trecut și din primele decenii ale secolului nostru, ca să ne dăm seama cât de mult se apropie aparența de esență, în viață și pe scenă. Cu cât raporturile capitaliste se manifestă mai agresiv, mai puțin disimulat, cu atât aberația începe să intre, ca să zicem așa, "în ordinea lucrurilor". Și intrând în obișnuință începe să fie acceptată și chiar socotită firească, se transformă în mit... Revoluția socialistă, determinând o reconsiderare structurală a valorilor, a scos cretinismul din "ordinea lucrurilor"."

"In der Tradition der rumänischen Komödie ist es geläufig geworden, die politischen Reaktionäre als Geistesschwache zu schildern, aber es genügt, wenn man die Stenogramme der Parlamentsdebatten vom Ende des 19. und vom Anfang des 20. Jh. liest, um zu erkennen, wie Schein und Sein sich nähern, im Leben wie auf der Bühne. Je mehr sich die kapitalistischen Verhältnisse aggressiver und offen auswirkten, umso mehr empfindet man die Aberration sozusagen 'normal'... Und indem sie zur Gewohnheit wird, akzeptiert man sie als natürlich,

cul nu mai izvorâște acum din aroganța și infatuarea mitocanului, din încurcături cotidiene, ci dintr-o situație ieșită din comun, care alimentează mai ales la început situații comice, iar gravitatea este alimentată de drama dedublării.. Deci ne întâlnim cu Băieșu cel adevărat, care poate să dezbată pe un ton aparent distins o problemă de mare gravitate morală. Cele două fi-loane se contopesc în mod fericit într-o piesă bine construită..." Vgl. dazu noch: Roxana Eminescu, *Viziune comică și structuri dramatice*, in: *Teatrul românesc contemporan, a.a.O.*, S. 114; Valentin Silvestru, *Clio și Melpomena, București, Editura Eminescu 1977, (=Col. Masca), S. 89-90.*

Zu den ersten Aufführungen des Stückes vgl. auch: Ileana Popovici, *"Chițimia" de Ion Băieșu - Teatrul de Stat din Sibiu (secția română), Teatrul Bulandra, in: Teatrul XIX/4, April 1974, S. 31-34; Valeria Ducea, "Chițimia" de Ion Băieșu, Teatrul de Stat "Valea Jiului" din Petroșani, in: Teatrul XIX/10, Oktober 1974, S. 41-42; über eine Aufführung in Timișoara 1975 siehe in: *Tribuna României IV/60 vom 1.5.1975, S. 5.* Vgl. zu der Rezeption des Stückes: Marian Popescu, *Comedia românească, Băieșu și Mazilu, in: Teatrul XXI/1, Januar 1976, S. 32-33 und Lucian Raicu, Ion Băieșu. Teatru, in: România literară IV/7 vom 11.2.1971, S. 9.**

33) Für das Stück bekam der Autor 1973 einen der zwei Preise des rumänischen Schriftstellerverbandes für Dramatik. Die Uraufführung fand in Craiova statt.

34) Vgl. Georgina Baum, *Der widerspruchsvolle Charakter und der historische und gesellschaftliche Inhalt des Komischen in der dramatischen Gestaltung, a.a.O.*

sie wird zum Mythos verwandelt... Die sozialistische Revolution hat durch die Determination einer strukturellen Wiederentdeckung der Werte den Kretinismus von der 'Normalität' abgetrennt." (35).

Diese Äußerung, die für die Zeit nach 1945 und bis Mitte der sechziger Jahre für Rumänien typisch ist, dokumentiert, daß auch für die Theatertheorie dieses Landes die Lukács'schen Prämissen von 1932 kaum weitergeführt wurden(36), wie Reinhold Grimm über die allgemeine Entwicklung des marxistischen Komikbegriffes bemerkte (37). Die wenigen unwesentlichen Verschiebungen sollen erst nach einer kurzen Skizze der Entwicklung der oficialisierten Gattungsform herangezogen werden, um den kritischen Diskurs in direkter Verbindung zur Realität zu führen.

Die Entwicklung nach 1945 hatten Dramatiker geleistet, die schon vor dem Zweiten Weltkrieg auf ihre Produktionen aufmerksam gemacht hatten. Victor Eftimiu, Tudor Muşatescu, Mihail Sebastian und Mircea Ştefănescu (38) aber hatten keine Schule gründen können, um dadurch der neuen politischen und literarischen Situation eine moderne und wirklichkeitsgerechte Entsprechung zu entwickeln. Noch vor dem Krieg war die Situation diesbezüglich äußerst heterogen. Camil Petrescu hatte zwar mit "*Mitică Popescu*" (39) den Versuch unternommen, Caragiales Erbe weiterzuentwickeln, genau wie es Valjan oder Gheorghe Ciprian auch ihrerseits taten(40). Auch die Theaterarbeit eines der berühmtesten rumänischen Regisseure, Ion Sava (41), die sogar in dramatischen Eigenproduktionen eine besondere Vielseitigkeit aufweist, kann nicht als bestimmender Übergangspunkt oder Neugründung einer 'modernen rumänischen Schule' in der Entwicklung der Dramatik angesehen werden.

Dadurch aber, daß die meisten großen und anerkannten Dramatiker eine eindeutige Abhängigkeit von der traditionellen Komödienform zeigten und allein in einer versüßten und verständnisvollen Karikierung oder einer Aufzeichnung des 'rumänischen Exotismus' sich gegenseitig überholten, waren Gestaltungsmittel, welche die Komödie seit den Anfängen der Moderne bereits mit Erfolg erprobt hatte(Destruktion einer rigiden Trennung von Bühne und Zuschauerraum, Aufnahme vergessener folkloristischer oder veralteter Motive im zeitbezogenen Gewand, Hinwendung zu sozialen Peripheriegruppen, ob Unter- oder Oberwelt, bei gleichzeitiger Infragestellung geltender Normen oder konkret propagandistische politische Satire), in der rumänischen Zwischenkriegsdramatik jedoch kaum eingedrungen oder aufgenommen worden war. Den Synkretismus leisteten einerseits triviale Boulevard-Produktionen, andererseits spitzfindige Kabaretts, die aber nach 1938 unter Diktaturverhältnissen auch an kritischem Potential einbüßen mußten.

Genau wie im Falle des Revolutionsdramas (I-1) gilt auch für die Komödie nach 1945 die Tatsache, daß sie im Moment der gesellschaftlich-politischen und ökonomischen Machtverschiebung weder einen eigenen Nährboden noch eine engagierte sozialkritische Tradition besaß, mit der sie Autonomieräume dem Kulturimport aus der Sowjetunion hätte gegenüberstellen können. Genausowenig wie die Geschichtsdramenformel Lucian Blagas konnten sich auch die individuellen Ansätze eines Bogdan Amaru oder Gheorghe Ciprian für eine kunstvolle Weiterentwicklung der Komödie

35) Andrei Băleanu, *Realism și metaforă în teatru*, București, Editura Meridiane 1965, S. 148.

36) Georg Lukács, Zur Frage der Satire, in: *Internationale Literatur* 2 (1932), Heft 3/4, S. 136 ff.

37) Reinhold Grimm, Wesen und Formen des Komischen im Drama, a.a.O., S. XXIII.

38) Vgl. II-1, Victor Eftimiu, Mihail Sebastian, T. Muşatescu, M. Ştefănescu.

39) Camil Petrescu, *Mitică Popescu*, in: *Teatru*, Bd.1, București, Editura de Stat pentru literatură și artă 1957.

40) Vgl. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Bd.3, a.a.O., S. 5-113; George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, a.a.O., S. 835-838.

41) Vgl. II-1; Ion Sava, *Măști*, (București), Editura Cartea românească (1973).

durchsetzen (42); ihr Wert und Gewicht waren gegenüber der straff verwalteten, genormten und durchgehend ideologisierten Komödienformel der sich stabilisierenden Herrschaft zu gering, um sowohl diese abzustößeln und zugleich in künstlerischer Weise der Wirklichkeit in ihrer Transformation korrigierend entgegenzutreten. Nicht einmal das Werk des als Juden teilweise gemiedenen Mihail Sebastian (43) konnte dies fördern. Die Rezeption und Eingliederung des bedeutendsten kritischen Dramatikers vom Ende des 19. Jh., Ion Luca Caragiale, soll noch besprochen werden; sein Werk erlaubte ohnehin auch eine soziologisierende Interpretation, welche großenteils die Individualität seiner Stücke erdrosselte - ein anderer künstlerischer Ansatz, der durch den Klassenschematismus auf die Nachkriegsentwicklung nicht wirken konnte.

Die skuril-groteske Ader des dramatischen Wortes bei I.L.Caragiale hatte während der Zwischenkriegszeit durch Urmuz und den jungen Ionesco (welcher eine Zeit lang am rumänischen literarischen Leben teilnahm), eine kurze Weiterentwicklung erfahren, die aber ihrerseits auch für die grundlegenden Leitlinien der rumänischen Dramatik nach 1945 keine Bedeutung haben konnte. Eugène Ionescos Durchbruch fand im Rahmen der französischen Dramatik statt, nachdem diese durch eine mythenbewältigende und existentialistische Epoche zu einer radikalen Verweigerung der Wirklichkeit kam, und hier konnten sich Ansätze, welche in der rumänischen Literatur kurz nach ihrem Aufkeimen erstickt worden waren, in voller Freiheit entfalten. Der 'absurde' und berühmte Ionesco bildete bereits in den sechziger Jahren den 'unausprechbaren' Komplex der rumänischen Gegenwartsdramatik - er gab ihr die Illusion einer möglichen weltweiten Modernität, obwohl die 'Absurdität' des ästhetisch umgestalteten Realen strukturell unterschiedlich war, wie auch die Entfaltungsfreiheit der dramatischen Sprache oder Idee. Auch gegenüber dem Brechtschen Komikverständnis schien Ionesco bevorzugt zu sein, bis 1972 die Kulturverwaltung den französischen Dramatiker stillschweigend aus dem rumänischen Theaterleben verbannte: Grund war nicht allein das Heranwachsen epigonaler 'absurder' Züge etwa bei Iosif Naghiu, Theodor Mazilu, Mihai Neagu Basarab usw., sondern auch das entschlossene Auftreten Ionescos für die Dissidenten Osteuropas im Rahmen der Zeitschrift "Kontinent" und allgemeiner für Autonomie der Kunst in unserer verwalteten Zeit. (Daß es sich weiterhin um einen 'Komplex' des rumänischen Kulturapparates ihm gegenüber handelt, bewiesen die Attacken in der Presse gegen die Pariser Emigranten im Sommer 1979: Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Paul Goma usw. wurden sichtlich heftiger angegriffen als Ionesco, nachdem diese zusammen als Gruppe zum Boykott des rumänischen 'Kulturexportes' aufgerufen hatten, um die Unterdrückung der Menschenrechte und der Kunst im heutigen Rumänien der Weltöffentlichkeit mit Nachdruck bewußt zu machen.) Dadurch konnte die künstlerische und publizistische Tätigkeit dieses Dramatikers (den man auf keinen Fall als einen 'Linken' bezeichnen kann und der Brechts enagierte Theaterpoetik kritisiert hat), gerade Beispiel für Engagement, für 'fait social' trotz Autonomie der Kunst, werden. Ihre Wirkung auf die rumänische Gegenwartsdramatik beschränkt sich weiterhin auf die Ausstrahlungskraft dieser berühmten Persönlichkeit, welche die europäische Moderne um das (in Rumänien nach Möglichkeit ideologisch unterdrückte) 'Universale' einer sich jeder Herrschaftsform entziehenden makaber-optimistischen Geschichts- und Lebensphilosophie bereicherte.

42) Vgl. II-1: *Lucian Blaga, Bogdan Amaru, Gheorghe Ciprian.*

43) Vgl. II-1: *Mihail Sebastian.* Viel später beschrieb Alexandru Mirodan die Arbeitsbedingungen im Theater während der Militärdiktatur anhand eines biographisch angegebenen Momentes aus dem Schaffen dieses bedeutendsten Dramatikers: die Uraufführung der nostalgisch-rührenden Komödie der Provinz "*Steaua fără nume*" ("Das Stern ohne Namen") unter falschen Namen: vgl. *Alexandru Mirodan, Camuflaj, in: Teatru, Bd.2, Bucureşti, Editura Eminescu 1972, S. 5-92.*

Die wenigen linksorientierten Schriftsteller der rumänischen Zwischenkriegszeit hatten bis auf N.D.Cocea und Felix Aderca (44) nur ganz entfernt Interesse an der Entwicklung des Theaters und der Dramatik. Die sowjetische Theaterentwicklung bis 1933 (man denke an W.Majakowski, Leonid Andreev, Alexander Bloch oder Mihail Bulgakov) war auch wegen eines fast einstimmigen Antisowjetismus in der rumänischen Öffentlichkeit bis zum Kriegsende fast völlig unbekannt, genau wie die literarisch-dramatische Produktion deutscher und französischer Marxisten oder Kommunisten, wie z.B. Bertolt Brecht. Dadurch war im Bereich der Komödie die mechanische Übernahme der sowjetischen Theorie und Praxis nach 1945 erdrückend und bewirkte Inhaltsleere, da Modell und Ausführung zur rumänischen Realität und bisherigen Entwicklung keineswegs paßten. Wie sollte man der Wirklichkeit einer Übergangsphase in der Komödienproduktion kreativ entgegentreten, wenn einerseits die enormen Spannungen des Stalinismus eine traditionelle Komikform vom Menschlichen her abgestoßen hatte, und wenn andererseits schon die Grundprinzipien des neuen, officialisierten und polizeilich durchgesetzten sozialistischen Lebensbildes nicht einmal theoretisch bekannt waren? Es darf demnach nicht allein das Fehlen von Zivilcourage angeprangert werden, wenn man auch die Brutalität der Sanktionen bedenkt. Tatsache ist, und für die Übergangszeit bestimmend, daß viele Schriftsteller der damaligen Generation durch ihre vergangene Aktivität bis 1945 leicht erpreßbar waren (45).

Die Problematik liegt im rumänischen Weg zum Sozialismus, in der von oben durchgesetzten Import-Ideologie, die im kulturpolitischen Bewußtsein Rumäniens nach einem Wechsel von drei Rechtsdiktaturen (seit 1938: die 'Königliche Diktatur', die Regierung der 'Eisernen Garde' und die Militärdiktatur unter Marschall Ion Antonescu) zu einer 'Diktatur des Proletariats' nur geringe Gegenkräfte auffand, die sie sowohl im politischen als auch ideologischen Sinne leicht ausschalten konnte, um einen gesellschaftlichen Organismus durchzusetzen, der der Kunst ihre Autonomieräume garantieren kann.

Dies dokumentieren die ersten Dramenproduktionen nach 1945: Alexandru Şahighian, Tudor Şoimaru und später Aurel Baranga schaffen eifrig 'neue' Komödien über die alte (bürgerlich-demokratische) Gesellschaftsform und ihre Widersprüche nach Vorschrift. Letzterer wirkt dann zwar 1953 bahnbrechend mit "*Mielul turbat*" (46) ("Das tollwütige Lamm") - die Komödie erobert als Darstellungsebene die gegenwärtige real existierende sozialistische Wirklichkeit, prangert aber nur 'bürgerliche' Lebenseinstellungen an, die für den verlangsamten Fortschritt des Sozialismus verantwortlich gemacht werden und hat eine Ventilfunktion für die andauernde Unzufriedenheit der Bevölkerung über das Ersticken jedes kritischen Ansatzes im Realen. Die Überführung einer traditionell erprobten dramatischen Gattung in eine von oben gezielt geplante Erziehungsform der Massen verbirgt mehr als die legitimatorische Funktion, die der 'verwalteten' Literatur zugedacht wurde: wo trotz des theoretischen Modells des 'sozialistischen Realismus' gerade in der 'komödienhaften' Dramengestaltung die meisten Verbindungen zu üblichen literarischen Produktionen der 'bürgerlichen' Moderne evident waren, sollte die einseitige Kritik des Apparates alle erworbenen existentialistischen, 'absurden', oder introspektiven Fragestellungen abstoßen, um eine Art durchaus konstruktive

44) Vgl. II-1, N.D.Cocea, Felix Aderca.

45) In dieser Hinsicht sickern erst in den letzten Jahren Informationen durch, da eine versöhnende Stalinismusbewältigung die Schuld allein in diese Zeitspanne verlagert, um eine Harmonie der Ceauşescu-Ära vorzutäuschen. Biographie und Fiktion verbinden sich z.B. bei Ion Lăncrăjan, *Caloianul*, 2 Bde, (Bucureşti), Editura Albatros (1975), zu einem literarisch minderwertigen Roman, welcher aber diesbezüglich von realem Wert ist, da er dokumentarische Fakten aufnimmt und sie der breiten Öffentlichkeit weitergibt.

46) Aurel Baranga, *Mielul turbat*, comedie în 3 acte, in: *Viaţa românească* VIII/11, November 1954, S. 5-53.

und formeneinfache, dem optimistischen Geschichtsphilosophie-Modell entsprechende Aufnahme der Wirklichkeit zu fördern. Ebenso wie auch die deutschsprachige marxistische Literatur (47) soll auch die sozialistisch gelenkte rumänische Komödie die formale und inhaltliche Abhängigkeit der Produkte von der These der nicht-antagonistischen Widersprüche in der neuen Gesellschaft bezeugen. Die Verbindung zur konkreten rumänischen Situation stellt folgende Stellungnahme eines äußerst produktiven Dramatikers her: Ziel der Dramaturgie ist die Schaffung einer leuchtenden, optimistischen Gestalt. Paul Everac, einer der treuesten Verfechter der jeweiligen opportunen kulturpolitischen Thesen bezüglich des Theaters, formuliert dies im Mai 1961 folgendermaßen:

"Ne despărțim de trecut răsând și ne apropiem răsând de viitor, numai că sînt două răsuri, unul incisiv, virulent, iar celălalt răs de voie bună, de optimism."

"Wir trennen uns mit einem Lachen von der Vergangenheit und nähern uns mit einem Lachen der Zukunft, nur sind es zwei verschiedene Arten zu lachen, die eine bissig und virulent, die andere aus guter Stimmung, aus Optimismus." (48)

Im folgenden führt der Dramatiker aus, daß ein radikales Lachen dem gelte, was gerade verschwinde; Komödien mit Gegenwartsthematik seien eher effektiver, wenn außer einer dramatisch durchdachten Konstruktion eine Sympathie dem Haupthelden gelte, wie z.B. für Spiridon Biserică in Aurel Baranga *"Mielul turbat"* ("Das tollwütige Lamm"). Von demselben Autor wird 1975 die Situation anders gesehen, da sie nicht mehr so eindeutig als Gegengattung zum 'ersten' Schauspiel gilt:

"Momentul comediei?"

Comediile stau mai bine la numărătoare, fie că e vorba de numărul lor, fie de acela al spectatorilor. Sînt aceste comedii "moderne", deschid ele o perspectivă inedită? "Mielul turbat" părea s-o certifice, avea virtute promotoare. Linia n-a fost urmărită decît de Baranga însuși, care a realizat câteva adiacente. Fără alți urmași a rămas "Șeful sectorului suflete". În momentul de față specia cunoaște o mai modestă strălucire."

"Der Moment der Komödie?"

Die Komödien stehen besser beim Aufzählen da, egal ob man ihre Zahl oder die Zuschauer in Betracht zieht. Sind dies 'moderne' Komödien, eröffnen sie eine unbekanntere Perspektive? *"Mielul turbat"* ("Das tollwütige Lamm") schien das zu bezeugen, sie wirkte bahnbrechend. Die Linie wurde nur von Baranga selbst verfolgt, der danach nur noch Ähnliches schaffte. Ohne Nachfolge blieb *"Șeful sectorului suflete"* ("Verantwortlicher für Seelenfragen") (49). Zur Zeit hat die Gattung einen geringeren Glanz." (50)

Der resignierende Ton ist insoweit nicht berechtigt, als man das seit 1945 kontinuierlich durchgesetzte und kaum angetastete Grundschema (51) verschweigt

47) Vgl. die Anmerkung 7, S. 82.

48) Paul Everac, *Despre conflictul dramatic și problemele actualității*, in: *Viața românească* XIV/7, Juli 1961, S. 99.

49) Alexandru Mirodan, *Șeful sectorului suflete*, in: *Teatru*, Bd. 1, București, Editura Eminescu 1972, S. 193-269.

50) Paul Everac, *Încotro merge teatrul românesc*, a.a.O., S. 128.

51) Vgl. Radu Beligan, Anmerkungen über das Lustspiel, in: *Rumänische Rundschau* XVIII/4, April 1964, S. 97-101; Roxana Eminescu, *Viziune comică și structuri dramatice*, a.a.O.; Alexandru Phillipide, *Despre comic*, in: *România literară* XI/1 vom 5.1.1978, S. 5; Valentin Silvestru, *Calitatea comediei actuale*, in: *România literară* X/50 vom 15.12.1977, S. 10; ders., *Comiçul și unele probleme ale comediei noastre contemporane. Judecări și prejudecări*, in: *Viața românească* XIV/3, März 1961, S. 107-115.

und seine kunsttötende Wirkung auf die Komödie nicht wahrhaben will. Folgendes war, ist und bleibt bestimmend: die Partei der Arbeiterklasse erkennt letztlich immer dank des 'demokratischen Zentralismus' aufgetretene Widersprüche und kann jederzeit diese dialektisch aufheben - dramatisch heißt das, daß die Realisation der Texte nur versöhnend sein kann: in Ablauf und Struktur der Komödie wird ein Verfahren institutionalisiert, welches bis dahin Trivial- und Boulevard-Dramaturgie angewandt haben. Theater wird zum inhaltslosen Spaß degradiert, die Modalitäten und das Primitive des "Vaudevilles" aus dem 19. Jh. (Vasile Alecsandri) blühen auf sozialistische Weise wieder auf. Regelbestimmend bewirkt dieses Modell, welches inzwischen durch den Nationalismuskurs den Importballast über Bord warf, ohne das Wesentliche dabei zu zerstören, eine Fülle von Komödien, welche zugleich dessen Eintönigkeit noch krasser aufzeigen und Komik paradox werden lassen. Die Krisensituation ist selbst der Kultur- und Theaterverwaltung Rumäniens bewußt: seit 1976 wird alljährlich ein Kolloquium für die Kunst der Komödie organisiert (Vgl. II-2: 15.-21.11.1976, Galați; 1977, Galați; Februar-November 1978: Wettbewerb zur Produktion von Komödien). Ausgehend von der auch in Zukunft dadurch abgesicherten quantitativen Produktion in dieser Gattung soll deshalb im folgenden Unterkapitel eine exemplarische 'offizielle Komödie', ein anerkanntes Stück, interpretiert werden; dadurch soll zugleich durch konkreten Textvergleich ein Zugang zur Serienproduktion eröffnet und die Individualität des Stückes von Ion Băieșu demgegenüber unterstrichen werden.

e) Die kulturpolitische Legitimationsfunktion des vorexerzierten Lachens:

"Ziaristi" ("Die Journalisten") von Alexandru Mirodan

Nicht nur Ion Băieșus "*Chițimia*", sondern auch die anderen Versuche, Elemente der Komödie und die Wirklichkeit ästhetisch gehaltvoll ins Verhältnis zu bringen, können in ihrem schwankenden Wert erst dann präzise beurteilt werden, wenn diejenige Komödienform als Modell beschrieben wird, die die Regel bildet und von der offiziellen Kritik mit wenigen Ausnahmen als das zu Erstrebende in Thema, Aussage und Gestaltung empfohlen wird. Alexandru Mirodans Stück ist zwischen 1953 und 1955 verfaßt worden und hat seinen Durchbruch in der spannungsgeladenen Zeit um 1956 erlebt und seither mehrere Neuauflagen (52) und Aufführungen (u.a. 1974, "Lucia Sturdza Bulandra" Theater Bukarest) erfahren, und gilt neben "*Mielul turbat*" ("Das tollwütige Lamm") als qualitativ neue Formel der Komödie und eines ihrer besten Anfangsprodukte. Eine ausführliche Interpretation ist hier zusätzlich durch die große Bedeutung in der Rezeption berechtigt - zugleich soll die Frage untersucht werden, inwieweit Starrheit eines solchen Textes

- 52) Die erste Veröffentlichung: Alexandru Mirodan, *Ziaristi, piesă în 3 acte, 4 tablouri*, in: *Viața românească IX/5, Mai 1956*, konnte durch das Fernleihverfahren der Universitätsbibliothek, wie viele andere Texte aus dieser Periode, nicht erreicht werden. Unter Hinweis auf diese objektive Schwierigkeit konnte leider der so notwendige Textvergleich zur Erstfassung nicht unternommen und für die Interpretation verwendet werden. Andere Veröffentlichungen: in: *Dramaturgia română contemporană, București, Editura pentru Literatură 1964, Bd.2, (=BPT 246), S. 421-505*; oder in: *Dramaturgie română contemporană, București, Editura tineretului 1967, (=Col.Lyceum 15), Bd.2, S. 83-162*; oder in: *Alexandru Mirodan, Teatru, București, Editura pentru Literatură 1965; ders., Piese de teatru, București, Editura Eminescu 1972, Bd.1, S. 7-85*. Alle Zitate im folgenden nach einer Ausgabe, die zusätzlich im Anhang die wichtigsten Stellungnahmen aufführt: *Alexandru Mirodan, Ziaristi, București, Editura Eminescu 1976, (=Col. Rampa 24)*.

trotz vorexerzierter formaler und scheinbar ideologischer Befreiung von der Tradition exemplarisch auf ihre kunstvernichtende Wirkung übergeleitet wird. Die Geschichtlichkeit einer 'sozialistisch-realistischen Komödie', wie sie bei ihrem Erscheinen gefeiert wurde, im Verhältnis zur dreißigjährigen Entwicklung einer sozialistischen Gesellschaft, gibt der kritischen Interpretation eine seltene Gelegenheit, Kunstverwaltung und verwaltete Wirklichkeit in einem scheinbar heiteren und dennoch problematischen und breiten Komplex zu erfassen.

Einer der dokumentarischen Verdienste des Textes besteht auch darin, einen detailgetreuen Einblick in den Journalismus Ende des ersten 'sozialistischen Jahrzehnts' in Rumänien zu vermitteln - das herrschende Realismus-Verständnis wird in der oberflächlichsten Ebene der Wirklichkeitwidrigkeit ernst genommen: Der Autor stellt seine konkrete Lebenserfahrung auf dem Gerüst einer poetischen Komödie dar - das Redaktionsleben im Pressewesen des real existierenden Sozialismus ist im Stück zwischen Alltag und Besonderem thematisiert; die Akribie und Konsequenz, mit der realistische Gestaltung geleistet wird, muß noch im Hinblick auf die literaturwissenschaftlich seit der Expressionismusdebatte (53) gerade durch die materialistischen Ästhetiker so breit diskutierte Möglichkeit von Abbildung der Wirklichkeit im Drama untersucht werden. Ein gesellschaftlich gezeichneter Widerspruch, welcher zum Schwerpunkt der dramatischen Struktur umfunktioniert wird, findet hier im Spannungsfeld von 'Realistischem' und 'Poetischem' eine exemplarische Nachlässigkeit im Befragen des Bestehenden. Im Vorwort der Ausgabe von 1976, die als Textvorlage gilt (S. 6-9), versucht der Autor die Kraft und das Gelingen des ersten 'realistischen' Bezuges zu unterstreichen, indem er von 14 Fällen zu wissen vorgibt, in denen Zeitgenossen gemeint haben sollen, sie "seien Cerchez", der Hauptheld der Komödie (S.7). Nachträgliches Identifizieren ist sicherlich nicht das geeignete literaturwissenschaftliche Wertkriterium, damit kann aber darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Konstruktion dieses positiven Haupthelden einer Komödie über die Zeitungsmacher im real existierenden Sozialismus schon in der oberflächlichsten Rezeption einem bestimmten Verständnis von 'Wirklichkeit' sehr stark Rechnung trägt. Dieses erklärt sich aus dem minuziös geleisteten Realismusanspruch, der dann besonders effektiv das 'Negative' als Erscheinung trotz neuer Gesellschaftsform rücksichtslos anprangert und im Alltag der Zeitung eine inhaltliche Rückendeckung genießt. Das damit verflochtene Poetische nährt sich aus dem Modellfall, der zwar alle spitzen und kritischen Konturen in der vorgenommenen Durchleuchtung des Wirklichen verdeckt, und erreicht im Finale des Stückes seinen Höhepunkt.

Im ersten Akt erfahren wir aus den einleitenden Gesprächen vieles über den berühmten (Haupthelden) Cerchez - in traditioneller Expositionsform werden der Alltag und der etwas sonderbare Chefredakteur der Zeitung vorgestellt: draußen lebt die Natur nach einem Winter wieder auf, und er, Cerchez, verteilt an alle Mitarbeiter Parfüm, oder bremst die Geldgier einiger mitarbeitender Schriftsteller (S.20) mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der er sich über den Frühling und das kommende Fußballspiel freut oder einem Genossen das Violinstudium trotz der bürokratischen Einwände des Personalchefs Gurău ermöglicht (S.21-27). Dadurch wird der expositionelle Anlauf gedehnt und die Realitätsebene im Stück auf die (kommende) Kraftprobe vorbereitet: wir lernen den dümmlichen Chef der Finanzabteilung Leu (genannt wie die rumänische Währungseinheit) kennen, den stürmischen Brînduş, Sekretär der kommunistischen Jugendorganisation, der zusammen mit dem lebensfrohen und schlagfertigen Romeo die junge Generation, die erste sozialistische 'Spezialistenproduktion' vertritt - beide sind kämpferisch

53) Vgl. Bertolt Brecht, Die Expressionismusdebatte, in: Gesammelte Werke, Bd.19, a.a.O., S.290-292 und Georg Lukács, 'Größe und Verfall' des Expressionismus, in: Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation, hrsg. von Fritz J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg 1969, Bd.2, S. 7-42, (=Rowohlt Paperback 81).

und energisch, werden von Cerchez gefühlvoll geleitet, wenn schwierige Probleme auftauchen, denen sie noch nicht gewachsen sind (wie z.B. die unglückliche Liebe Brînduş' zu Marcela, einer Kollegin). Mit von der Partie ist auch der 'Vize' Tomovici und der Leiter der Druckerei Mişu.

Nachdem dies alles einmal bekannt ist, kann der Genosse Toth, Leiter der Propagandaabteilung und Parteisekretär der Redaktion, den Fall Ion Gheorghes zur Diskussion bringen: dieser hatte als freiwilliger Korrespondent den Direktor der Textilfabrik, in der er arbeitete, in einem Leserbrief kritisiert; seine Zivilcourage sollte nach administrativen Maßnahmen nun auch im Rahmen der Jugendorganisation der KP (UTC) durch ein Ausschlußverfahren sanktioniert werden. Der so bestrafte Ion Gheorghes hatte vergebens auf die Hilfe seiner Zeitung gewartet: Genosse Tomovici, der 'Vize', hatte seinen Brief als Verleumdung abqualifiziert, nachdem er sich gerade von denjenigen ministeriellen Instanzen beraten ließ, die mitunter kritisiert wurden, und deren starker Mann ein gewisser Genosse Pamfil ist. Es läßt sich ahnen, daß Tomovici und Pamfil nicht nur Freunde, sondern voneinander abhängig sind, und daß Cerchez beim Kampf gegen die Ungerechtigkeit zugleich auch gegen den starken und mächtigen KP-Funktionär Pamfil und indirekt gegen seinen opportunistischen Kollegen Tomovici vorgeht. Noch ist die Motivation des Konfliktes sozial-politischer Art und vor der Verklärung des Poetischen bewahrt: um sicher zu gehen und unter Hinweis auf die Notwendigkeit der Wahrheitsfindung in diesem Falle schickt der Chef Cerchez seine Leute an Ort und Stelle - - dadurch wird eine modellartige Mobilität und Konsequenz der Presse gegenüber Ungereimtheiten des Alltages im real existierenden Sozialismus als gelöst vorgeführt. Institutionalisiert ist und wird die Wahrheit nicht nur durch das dynamisch-progressive Bild des Zeitungsteams (dessen Funktion und innere Verbindungsmechanismen noch ausführlich zu deuten sein werden), sondern auch durch die Wandzeitung jener Fabrik aus der Provinz, mit Hilfe derer die Angegriffenen selber angreifen, um das Ausschalten Ion Gheorghes zu beschleunigen.

Der vorgefundene textimmanente Konflikt besteht also zwischen der Macht der bürokratischen Administration und ihrer Hierarchie einerseits und der Meinungsbildung durch die Presse andererseits. Dementsprechend belehrt Cerchez seine Zöglinge:

"Brînduş (radiind): Mă gândesc, tovarăşe Cerchez, la dom' Pamfil... Mă omoară când o citi articolul.

Cerchez: Vezi-ţi de treabă. Cum o să te omoare? El e numai director general. Tu eşti ziarist!..."

"Brînduş (strahlend): Ich denke, Genosse Cerchez, an Herrn Pamfil...Der bringt mich um, wenn er den Artikel liest.

Cerchez: Führ dich nicht so auf. Warum soll er dich töten? Er ist ja nur ein Generaldirektor. Dagegen, du bist der Journalist!..." (S. 98)

Der 'sozialistische Realismus' erfährt bei Alexandru Mirodan eine virtuose Realisation: Verbindungsmoment beider Machtblöcke ist nicht etwa der zwischen sie geratene Arbeiter Ion Gheorghes (über dessen einfachen, banal-alltäglichen Namen Brînduş sagt: *"Ion şi Gheorghes... cel mai simplu nume posibil... de parcă ar fi un simbol"* ("Ion und Gheorghes... der einfachst mögliche Name...als wäre er ein Symbol"), S. 41), sondern die Partei der Arbeiterklasse im real existierenden Staatssozialismus. Selten sind im rumänischen Gegenwartsdrama Spannungen nicht-antagonistischer Art so klar dramatisiert worden - dies beruht teils auf dem schnellen Rhythmus, mit dem der rettende Beitrag der Journalisten unter Zeitdruck in den sich abspielenden Machtkampf (besonders im III. Akt) eingreift, mit Sicherheit aber auch auf den traditionell erprobten Mitteln des 'kritischen Realismus', mit denen die Feinde der Wahrheit erfaßt werden.

Trotz verschiedenartigster Themenkreise dürfte eine Parallele zu Aurel Barangas *"Arcul de triumf"* ("Der Triumphbogen") (vgl. I-1, c-f) gewinnbringend sein:

Pamfil ist die bürokratische Alternative des Feindes, der sich in die KP eingeschlichen hat, und dieses Bild ist durch seine Realitätsnähe und den satirischen Ansatz gegenüber der Gestaltung Mirceas mit Sicherheit ein Fortschritt: er ist intelligent, brutal und rücksichtslos, ohne schematisch zu wirken; einem Geschwür ähnlich haben er und seinesgleichen wichtige Schaltstellen der Macht erobert (54). Eine Dämonie der Macht bezeugt er gegenüber Tomovici:

"Eu am mușchi, mă, nu grăsime. Mușchi de piatră... Pe urmă, nu-s găgduță care să se împiedice de probleme de... cum îți zice?... conștiință...(Ride) Conștiință! Numai prostii au conștiință, pușorule... Numai prostii... Ei îți târăsc conștiința de picioare, ca niște lanțuri... Eu însă... m-am operat de conștiință, așa cum m-am operat de apendicită. Hăret! Și mă simt foarte bine. (Arată stomacul) Dă aici, la apendice. Nu mă doare. N-am. (Caută inima) Dă aici... în conștiință... Nu mă doare. N-am. Pe când tu, puicuțo, ori-ești de diplomat ai fi... și nu zic că nu ești... dar nu te văd bine la anchetă. Mai ales că tu, având un rest de conștiință, ești cam slăbănog. Dacă explodează mâine articolul, să știi, să nu spui că nu ți-am spus, o schiță va nimeri și în țeasta ta... Să nu spui că nu ți-am spus! Dacă articolul apare, Tomovici dispăre!"

"Du, ich habe Muskeln, und kein Fett. Muskeln wie Stein. Und zusätzlich bin ich kein Dummkopf, der über Probleme des... wie heißt das? ...des Gewissens stolpert... (Lacht) Gewissen! Nur die Dummen haben ein Gewissen, mein Lieber... Nur die Dummen! Die tragen ihr Gewissen wie mit Ketten an die Füße gefesselt. Ich aber... habe mein Gewissen herausoperiert, wie man einen Blinddarm herausoperiert. Zzzsch! Und ich fühle mich ausgezeichnet. (Zeigt auf seinen Magen) Schlag hier, in die Blinddarmgegend. Es tut nicht weh, ich habe keinen. (Sucht das Herz) Schlag hier drauf, ins Gewissen... Es tut nicht weh. Ich habe keins. Während du, Liebchen, egal wie diplomatisch du sein magst... und ich bezweifle das nicht... aber ich glaube nicht, daß du nach der Untersuchung noch mit einer weißen Weste dastehst. Besonders, da du ein Schwächling bist, da du ein Rest Gewissen besitzt. Wenn morgen der Artikel explodiert, trifft ein Splitter auch dich... Du sollst nicht sagen, ich hätte dich nicht gewarnt! Wenn der Artikel erscheint, verschindet Tomovici!"(S.51)

Die Selbstentlarvung Pamfils erlaubt eine lustige Zersetzung dieser Dämonie durch Romeo, den lebenslustigen Vertreter der jungen, im Sozialismus reifenden Generation. Der negative Held ist also von Anfang an ersetzbar; selbst verwaltet bekommt er reale Züge, obwohl wahrscheinlich Romeos folgende Ausführung als Zeichen der eintretenden Alternative zu solchen Typen gedacht ist:

"Romeo: M-am preumblat o țîră pe la minister... Să știi, șefule, că Pamfil e dat dracului. Te încondeiază pe la toate colțurile.

Cerchez: Dar ce spune?

Romeo: Ce să spună? Zice că te-ai înhăitat cu nu știu cine să-l distrugi pe el, că "Viața tineretului" - ce cu onoare conduceți - pornește o campanie împotriva lui, pentru că ... e specialist capabil. Și că aici la "Viața tineretului" oamenii ar voi să-i arunce la pușcărie să să-i sftșie pe intelectuali subțiri... (Face cunoscutul semn cu două degete pe obraz: fitness!) Că în condițiile astea de teroare nu mai poate lucra, că demisionează și se duce la partid să protesteze și așa mai departe... Da-i de-

54) Gerade die Prosa hat diesen Typus des machthungrigen Funktionärs nach der Hinwendung zur Bewältigung neuester Vergangenheit übernommen und konstruktiv bearbeitet - siehe die Romane von Alexandru Ivasiuc, Dumitru Radu Popescu, Augustin Buzura oder Marin Sorescu (II-1, III-e).

ștept! E dat dracului, îți spun eu! Când m-a văzut preambulându-mă pe-acolo, m-a străfulgerat dintr-o privire. "Am auzit că mă înjurați la gazetă. E adevărat?" Eu însă zic: "Coane Pamfil, ești un dulce copil, dar eu habar n-am de ce se petrece în sferele înalte, căci sînd doar un umil reporter. Dacă doriți însă, puteți să vă adresați tovarășului Cerchez, că el e mai marele peste noi toți la gazetă..." Ha-ha!....

Cerchez (acru): Poți să-i spui că...

Romeo (rîzînd): Ei nu, vezi! Asta nu, îți mulțumesc, ești foarte amabil, dar știi ce... spune-i matale mai bine, că de-aia te-au pus redactor-șef, cu limuzină la scard. Eu am familie... Adică nu... O să am... Ha-ha!.."

"Romeo: Ich bin ein bißchen im Ministerium herumgeschlichen... Du solltest wissen, Chef, daß Pamfil ein Teufelskerl ist. Der schwärzt dich an allen Ecken an.

Cerchez: Aber was sagt er?

Romeo: Was soll er sagen? Er sagt, daß du dich mit weiß nicht wem zusammengetan hast, um ihn zu zerstören, daß die Zeitung "Junges Leben" - welche Sie in Ehren leiten -, einen Feldzug gegen ihn startet, weil... er ein so fähiger Spezialist ist. Und daß man hier bei "Junges Leben" versuche, feine Intellektuelle ins Gefängnis zu werfen und zu zerfleischen... (Macht das bekannte Zeichen mit zwei Finger an die Wange: Finesse!) Daß er unter Terrorbedingungen nicht mehr arbeiten kann, daß er kündigt und zur Partei geht, um zu protestieren, und so weiter... Aber er ist klug! Ein Teufelskerl, sag ich! Als er mich dort herumschleichen sah, durchbohrte er mich mit einem Blick: 'Ich habe gehört, daß ihr mich in der Zeitung beschimpft. Ist das wahr?' Ich aber sage: 'Onkel Pamfil, du bist ein süßes Kind, aber ich habe keine Ahnung, was in den hohen Sphären geschieht, weil ich nur ein bescheidener Reporter bin. Wenn Sie aber etwas wünschen, wenden Sie sich an den Genossen Cerchez, denn er ist der Erste bei uns in der Redaktion!... Ha-ha!...

Cerchez (sauer): Kannst ihm sagen, daß...

Romeo (lachend): Ah nein, siehst du! Das nicht, danke, du bist sehr liebenswürdig, aber weißt du was... sag's ihm lieber selbst, darum hat man dich zum Chefredakteur ernannt, mit Limousine vor dem Haus... Ich habe Familie... Eigentlich nicht... Werd ich haben... Ha-ha!..." (S. 64-65)

Pamfils Methode, sein Machtimperium trotz der Parteiaufsicht zu erweitern, hat nur äußerlich gewisse Ähnlichkeiten mit der 'Mafia', da ihre Brutalität subtiler und die Sanktionen von der Bürokratie selbst durchgeführt werden - sie beruht auf Fehlern und der Geschichte der Partei selbst. Die starre und hierarchisch gestufte Struktur der KP erlaubt keine offenen politischen oder machtbedingten Konfrontationen; diese werden latent vorbereitet und erst dann eingeschaltet, wenn neue Abhängigkeitsverhältnisse geschaffen sind, die eine neue Machtkonstellation tragen könnten. Die Sanktionen sind nur selten spektakulär und spiegeln in ihrer subtilen Brutalität und Rücksichtslosigkeit den Funktionsmechanismus eines auf Angst, Entpersonalisierung und blinde Disziplin sich stützenden sozialen Gefüges wider.

Bis zu dem "Fall Ion Gheorghe" (eigentlich dessen 'Fallen'), hat Pamfil in den bisherigen Flügelkämpfen der KP als guter Stratege ständig gesiegt - umso berechtigter ist dadurch sein literarisch vorgezeichneter Untergang und der seiner Methode und Kampfarm - diese gesellschaftsrelevante Problematik wird noch näher erläutert werden als Wirkungsmöglichkeit des in Literatur Artikulierten. Seine Verbindungen zu dem rückgratlosen Tomovici sollen sein System brandmarken und dokumentieren eine für Diktaturen (hier, des 'Proletariats') konsequente Methode. Pamfil ist im Besitz einer Denunziation, und Tomovici weiß dies, obwohl er es herunterspielen möchte, indem er die Schuld von sich abweist (S.50). Nachdem der

damalige Betroffene trotz allem zu mehr Macht gelangte, konnte Pamfil noch rechtzeitig das fragliche Dokument dem Dossier entziehen und behält es als wirkungsvolles Druckmittel. Sein Motto:

"De la cinci ani colecționez autografele oamenilor de geniu...De la șapte ani sînt adeptul principiului lui Lavoisier: nimic nu se pierde, totul se transformă."

"Seit meinem fünften Lebensjahr habe ich Autogramme von genialen Menschen gesammelt... Seit meinem siebten Lebensjahr bin ich Anhänger des Prinzips von Lavoisier: nichts geht verloren, alles wird verwandelt." (S. 50)

Obwohl durch die Konstruktion des Stückes eine Systemimmanenz solcher Machtmittel durch den poetisch versöhnenden Ausgang verneint wird, haben diese propagandistisch als überwindbar angesehenen kleinbürgerlichen Individualismen und der Besitzdrang Ähnlichkeiten mit dem Modell des Milovan Djilas: 'die proletarische Aristokratie' hat zum Schutz ihrer Privilegien demokratisches Verständnis und Mündigkeit in eine Farce verwandelt, und gerade das Gegenteil soll 'Cerchez' Kampf vermitteln. Deswegen darf auch die Realismusebene der Satire so weit gehen und beißender werden: Tomovici hat sich zwar der Macht und dem Charisma Pamfils untergeordnet, den Lohn dafür kann ihm sein 'Pate' aufzählen:

"Pamfil(...): Stai jos. Spune... De ce n-ai făcut nimica?

Tomovici (sacadat): Pentru că n-am putut...

Pamfil (sacadat, imitîndu-l pe Tomovici): N-ai putut? Aa! N-ai putut... Dar cum am putut, pușcorule, în '952, cînd tremurai că zbori de la redacție... cum am putut eu să te salvez?"

"Pamfil (...): Setz dich. Sag, warum hast du nichts getan?"

Tomovici (abgehackt): Weil ich nicht konnte...

Pamfil (abgehackt, Tomovici nachahmend): Du konntest nicht? Aha! Konntest nicht... Aber wieso konnte ich, Liebster, 1952, als du zittertest, aus der Redaktion zu fliegen... wieso konnte ich meine Beziehungen spielen lassen und dich retten?" (S. 49)

Verglichen mit den zuvor erläuterten theoretischen Untersuchungen des real existierenden Staatssozialismus, wirkt die im Stück gewagte Kritik schematisch und unzureichend - ein Beweis mehr für die scheinbare Dialektik Kunst - Wirklichkeit in einem System ohne Freiheit und Autonomie.

"Pamfil: (...) Dar cînd ți-am făcut rost să pleci în delegație la Geneva pe o lună de zile, cu valută forte, nu te-ai revoltat? Cînd te-ai întors în țară cu cinci geamantane burduf, de te priveau vameșii zbanghiu, nu te-ai revoltat? Cînd ți-ai pus în garderob patru costume occidentale, balon, douăspre cîmăși natur, ceas Switz, palton cămilă pentru nevastă, că nu mîncai decît lapte și orez, din economie, nu te-ai revoltat?... Erai ocupat pe-atunci, puicușo, cu altele..."

"Pamfil: (...) Als ich es dir aber ermöglichte, mit der Delegation nach Genf zu fahren, für einen Monat, mit harter Währung in der Tasche, hast du dich nicht dagegen gewehrt. Als du mit vollgepfropften Koffern zurückkehrtest, daß die Zöllner nur staunten, hast du dich nicht empört? Als du deinen Schrank mit West-Anzügen, Herbstmantel, einem Dutzend Baumwollhemden, Uhr Marke 'Schweiz', Kamelhaarmantel für die Frau vollgestopft hast, so daß du aus Spargründen nur Milchreis essen konntest, hast du dich nicht empört?... Du warst damals mit anderen Sachen beschäftigt, Liebster, mit anderen..." (S. 50-51)

Die Palette des Negativen ist breit. Nicht allein Pamfil und Tomovici werden im ersten Bild des II. Aktes stark karikiert. Gurău, der Personalchef der Redaktion,

ist z.B. ein anderes Extrem, das gegeißelt werden muß: immer, wenn in irgend einem Macht- oder Prinzipienkampf entschieden werden soll, drückt er sich mit den fadenscheinigsten Vorwänden. Das 'Ätzende' der Satire trifft ihn hart, wenn Cerchez - der anscheinend mit einem Schlag allem Bösen auf den Grund gehen will -, ihn sich vornimmt und er seinem Chef Rede und Antwort stehen muß (S. 79-81). Derselben Kategorie gehören außer dem bürokratiehörigen Leu sicherlich die Opportunisten in jener Textilfabrik an, in der der Arbeiter Ion Gheorghe die Wahrheit entdeckte und deswegen mit allen Mitteln vernichtet werden soll. Hier in voller Breite der Sachbericht des Propagandaleiters der Zeitung, Genosse Toth:

"După cum se ştie, Ion Gheorghe a publicat în gazeta noastră o corespondenţă critică la adresa stărilor de lucru din fabrică. Cîteva zile mai tîrziu, a apărut în gazeta de perete a fabricii un articol semnat de director, în care Ion Gheorghe era denumit calomniator şi intrigant...

Brînduş: ... Şi se cerea muncitorilor să ia poziţie împotriva lui.

Toth: Cu excepţia însă a doi-trei cetăţeni, lipsiţi de autoritate, între care unul funcţionar obscur, nimeni nu s-a năpustit asupra lui Ion Gheorghe, deoarece toate, sau aproape toate criticile lui erau întemeiate. Împotriva, au sosit la gazetă cîteva scrisori în apărarea lui.

Cerchez: Cîte au fost publicate?

Brînduş: Nici una.

Tomovici: Interesant, nu? Colectivul gazetei de perete şi-a dat seama de caracterul real al acţiunii lui Ion Gheorghe şi...

Toth: Colectivul gazetei de perete nu şi-a dat seama de caracterul real al acestei acţiuni din mai multe motive: în primul rînd, pentru că un asemenea colectiv nu există; în al doilea rînd, pentru că responsabilul gazetei de perete este nepotul directorului; şi în al treilea rînd, pentru că... hm, cuvîntul caracter nu are ce căuta aici..."

"Wie man weiß, hat Ion Gheorghe in unserer Zeitung einen kritischen Beitrag über Begebenheiten aus der Fabrik veröffentlicht. Einige Tage später erschien in der Wandzeitung der Fabrik ein vom Direktor unterschriebener Artikel, in dem Ion Gheorghe ein Verleumder und Intrigant genannt wurde...

Brînduş: Und die Arbeiter aufgefordert wurden, gegen ihn Stellung zu nehmen.

Toth: Mit Ausnahme von zwei, drei Bürgern, denen es an Kompetenz mangelte, unter denen auch ein obskurer Beamter war, ist niemand über Ion Gheorghe hergefallen, da alle, oder fast alle Kritiken begründet waren. Im Gegenteil, es kamen zur Wandzeitung Briefe zu seiner Verteidigung.

Cerchez: Wie viele wurden veröffentlicht?

Brînduş: Keiner.

Tomovici: Interessant, nicht? Das Wandzeitungskollektiv hat den realen Charakter der Aktionen von Ion Gheorghe erkannt, und...

Toth: Das Wandzeitungskollektiv hat den realen Charakter der Aktionen Ion Gheorghes aus mehreren Gründen nicht erkennen können: erstens gibt es ein solches Kollektiv nicht; zweitens, weil der Verantwortliche für die Wandzeitung ein Neffe des Direktors ist; und drittens, weil...hm, das Wort Charakter hat hier nichts zu suchen..." (S. 57).

Daß der Konflikt in der Suche nach der Wahrheit in der textimmanenten Ebene nicht allein durch die traditionellen Fähigkeiten eines bestimmten Komödientyps sich ausbreitet, sondern durch die sozialistisch neu aufgedrängte Qualität geprägt sein muß, wird natürlich nicht allein durch die Gestalt des 'positiven Helden' realisiert. Die Negativen sind durch Satire und Karikierung keine reale Gegenmacht: trotzdem bekommt Cerchez zu seiner Verstärkung und kompositionellen Weiterführung zwei in ihrer persönlichen Art scheinbar verschiedene Gestalten; Brînduş und Romeo wirken einerseits in der bisher beschriebenen Realitätsnähe der Satire unreal - sie sind die dramatischen 'Keime' einer Poetisierung des Kon-

fliktes, welcher andererseits durch die Öffnung des Stückes zum gerade abgelaufenen Jahrzehnts des sozialistischen Aufbaus (nostalgisch eingeführte Lebensabschnitte eines enthusiastischen und revolutionären Kampfes) die Besonderheit und Fragwürdigkeit der vorgenommenen dramatischen Lösung begründet. Für beide junge Redakteure ist ideologische und, im Stück, funktionale Gleichsetzung bis hin zur totalen und absolut kritiklosen Bewunderung ihres Chefs selbstverständlich; das verwandelt sie zu Projektionen von Cerchez: Harmonie und Einheit verschiedener Generationen täuscht eine sonderbare dramatische Wiederholung vor; Individualität gewinnen sie erst durch eine oberflächliche Zuordnung zu literarischen Modellen, deren sozialistische Weiterführung durch die Nähe und Anziehungskraft der Führergestalt sie dokumentieren. Romeo, der rumänische Pikaro des sozialistischen Aufbaus, aufs beste der Tradition Mitică Popescus (55), Pîrgus (56) oder Stăniță Rățiu (57) folgend, hat sogar sein Leben aufs Spiel gesetzt, als er für die Kollektivierung der Landwirtschaft kämpfte - sein bizarres munteres und vulkanisches Temperament gefällt Cerchez (als ob er seine Jugend erkennen würde), und dieser toleriert das oberflächlich ausgefallene Sprechen nur um des Charakters willen und verstärkt dadurch zugleich die reine, frische und jugendliche Attitüde (ein vielsagender Verbindungspunkt zu Chițimia II) seiner Wahrheitssuche und deren poetische Umschreibung. Brînduș ist etwas langsamer, bedachter, bei ihm stauen sich die Energien noch bäuerlich. Seine hoffnungslose Liebe zur Kollegin Marcela, im Stück oft eingeflochten, ist die intime Projektion auf die Jugend, welche die Stärke von Cerchez gegenüber Pamfil steigern soll. Nur besteht diese 'Romanze' abseits von jedem annehmbaren Gestaltungsmodus, auch wenn dadurch eine Öffnung zum (unorthodoxen) Existenziellen zögernd und beschämend versucht wird, als man sich der partiellen Lüge, des Kompromisses oder der inhaltlichen Versöhnung bewußt sei und trotzdem dieses heiße Eisen anpacken müsse.

In dem akuten Konflikt der konkreten Wahrheitsfindung ist die Irrealität der Gestalt von Brînduș durch das rührende Melodrama und die von Cerchez angebrachte Parabel vom Schiff mit zwei Masten - die Arbeit und die Liebe -, die beide für ein richtiges Segeln notwendig sind, jedenfalls so trivial und schematisch gelöst (S. 82-84 und 96), daß der Auftritt der beiden Zöglinge im Rahmen des Happyend immanent sicherlich konsequent ist und den kritischen Ansatz der vorgenommenen Interpretation verstärkt und bestätigt. Cerchez ist die literarische Vorfür eines "Verantwortlichen für Seelenfragen", wie einer der Helden in einem späteren Stück von Alexandru Mirodan genannt werden wird (58). Dies kann er als dramatische Gestalt selbst literarisieren: enthusiastisch werden in der Zeitung das Gedicht "*Partidul și adevărul*" ("Die Partei und die Wahrheit") (vergleiche im Kapitel I-4 das Stück von Titus Popovici) und eine Liebesgeschichte aufgenommen (S. 96).

Um die Satire in der Komödienform des sozialistischen Realismus zu 'erneuern', ist eigentlich die Festigung der 'richtigen Position' mit Hilfe ihrer eigenen Literaturform (der Cerchez-Clan) sicherlich effektiver als eine Aufteilung des Positiven auf mehrere, voneinander unterschiedener Gestalten, und bezweckt dasselbe - Permanenz des Enthusiasmus, vulkanische Frische und ständiger Frühling werden märchenhaft gegen das Böse beschworen: der süße Nostalgieton ist dadurch bitter geworden, wenn über dramatische Pragmatik und poetologische Dogmen hinaus

- 55) Vgl. I.L. Caragiale, *Mitică*, in: *Opere*, Bd. 2: *Momente, schițe, notițe critice*, București, Editura de stat pentru literatură și artă 1960, S. 82-87; Camil Petrescu, *Mitică Popescu*, a.a.O.; und S. 83 in dieser Untersuchung.
- 56) Vgl. Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, in: *Opere*, ed. definitivă, hrădită von Perpessicius, București, Fundația pentru literatură și artă Carol II, 1936.
- 57) Vgl. George Călinescu, *Enigma Otiliei*, 5. Aufl., 2 Bde, București, Editura pentru literatură 1961, (= BPT 53-54).
- 58) Alexandru Mirodan, *Șeful sectorului suflete*, a.a.O.

die Kampfgeschichten des sozialistischen Aufbaus im engeren und weiteren Kontext hinterfragt werden. Tomovici hatte von Pamfil die Order bekommen, entweder Cerchez zu überreden oder ihn zu besiegen (S. 53). Die Dispute zweier Mentalitäten finden deswegen sicherlich programmatisch statt: "Entuziasmul nu mai e la modă în țara românească de vreo șapte ani de zile" ("Der Enthusiasmus ist in rumänischen Ländern seit ungefähr sieben Jahren unmodern", S. 71), postuliert der 'negative' Tomovici und versucht einen kleinlichen und biedereren Skeptizismus auszudrücken, der seine Position bestimmen würde:

"Copilării... și la ce va folosi, în fond, acest act de absurdă înărdzneaală de a publica articolul lui Brînduș despre Ion Gheorghe? La ce va duce? Că va fi schimbat un director? Ei, și? Vine altul la loc. Va fi criticat Pamfil? Ei, și? Iși va face autocritica, e vulpe destul de bătrîndă ca să scape cu fața curată. Va să fie reabilitat Ion Gheorghe? Ei, și? Mîine, cînd va critica din nou, o să zboare iarăși, de astă dată fără drept de apel. Să nu ne ascundem după degete. Am mai văzut noi critică, Cerchez..."

"Kindereien... Wozu wird eigentlich diese Geste absurden Wagnisses dienen, nämlich die Veröffentlichung des Artikels von Brînduș über Ion Gheorghe? Was wird erreicht? Wird ein Direktor ausgewechselt? Na und, es kommt ein anderer an seine Stelle. Wird Pamfil kritisiert werden? Na und? Er wird Selbstkritik üben; er ist ein zu alter Hase, um mit einer weißen Weste davonzukommen. Wird Ion Gheorghe rehabilitiert werden? Na und? Morgen, wenn er wieder kritisiert, wird er wieder fliegen, diesmal ohne Widerspruchsrecht. Wir sollen uns nicht hinter dem Zeigefinger verstecken. Wir haben schon Kritik noch erlebt, Cerchez..." (S. 75).

Es wird hart gespielt; Tomovici greift ab und zu zum Telephon, um den Geheimdienst einzuschalten. Da aber der gute Cerchez konsequent nachbohrt und wissen will, weshalb sein Kollege durch Verzögerungstaktik der Wahrheit im Wege stand, stellt dieser sich selbst bloß:

"Cerchez (...): De ce refuzi să-ți pui semnătura pe articolul lui Brînduș? ...Nu mai din motive de ordin ideologic?... Sau, poate...pentru că ți-e frică..."

Tomovici (izbucnind): Da, Cerchez, mi-e frică! Și ce te-arăți așa mirat? Frica-i la putere în ziua de azi. Am treizeci și patru de ani, o nevastă, doi copii, și nu-mi pot îngădui romantisme la vîrsta mea... Am văzut destule și-am auzit destule ca să mă lecuiesc de aventuri pînă-n vecii vecilor. Și mi-e frică. Poți să te superi, poți să strigi, să-mi vii cu citate din Marx-Engels-Lenin și oricine, dar eu n-am să-mi pun semnătura pe articolul lui Brînduș, pentru simplul și nevinovatul motiv că mi-e frică...

Cerchez: De ce?

Tomovici: De toate.

Cerchez: De cine?

Tomovici (dezlănțuit): De toți!... Mi-e frică de Pamfil, că-i în stare să mă distrugă și pe mine, și pe tine. Mi-e frică de fratele lui Pamfil, de la care nu știu la ce ne putem aștepta... Mi-e frică de rubedeniile lui Pamfil, care, iarăși, sînt în stare să-ți facă viața destul de puțin plăcută. Mi-e frică să nu mă trezesc deviator... Mi-e frică să nu mă trezesc aruncat în stradă... Nu te supăra, dragul meu entuziast, dar mi-e frică... Am învîțat să tac, să nu risc, să nu mă aventurez în necunoscut. Cu înărdznelile ajungi...

Cerchez: ... sau în rai, sau în iad.

Tomovici: Posibil... În cazul meu, dat fiind că sînt un tragic mic-burghez, intrarea mea în rai este destul de problematică..."

"Cerchez (...): Warum weigerst du dich, deine Unterschrift unter den Artikel von Brînduş zu setzen?...Nur aus ideologischen Gründen?...oder vielleicht... weil du Angst hast?

Tomovici (ausbrechend): Ja, Cerchez, ich habe Angst! Und warum bist du erstaunt? Die Angst ist heutzutage an der Macht. Ich bin vierunddreißig, habe eine Frau, zwei Kinder und kann mir in meinem Alter keine romantischen Launen mehr erlauben... Ich habe genug gehört und gesehen, um von Abenteuern für alle Zeiten geheilt zu sein. Und ich habe Angst. Du kannst böse werden, oder schreien, oder mir aus Marx-Engels-Lenin und wer immer zitieren, aber ich werde meine Unterschrift unter den Artikel von Brînduş nicht setzen, aus dem einfachen und unschuldigen Grund, weil ich Angst habe!

Cerchez: Wovor?

Tomovici: Vor allem.

Cerchez: Vor wem?

Tomovici (tobend): Vor allen! Ich habe Angst vor Pamfil, der imstande ist, mich, aber auch dich, zu vernichten. Ich habe Angst vor Pamfils Bruder, denn ich weiß nicht, woran wir mit ihm sind... Ich habe Angst vor Pamfils Verwandtschaft, welche auch imstande ist, dir das Leben so wenig angenehm wie möglich zu machen. Ich habe Angst, eines Tages als Abtrünniger dazustehen... Ich habe Angst, auf der Straße zu landen... Sei nicht böse, mein lieber Enthusiast, aber ich habe Angst. In den letzten Jahren habe ich vieles gelernt, und allem voran, zu schweigen, nichts zu riskieren, mich nicht in das Unbekannte zu wagen. Mit Wagnissen kommst du...

Cerchez: ...entweder ins Paradies oder in die Hölle.

Tomovici: Möglich..In meinem Falle, da ich ein tragischer Kleinbürger bin, ist der Eintritt ins Paradies ziemlich problematisch..." (S. 77)

Diesem verzweifelten Schrei - Tomovici leidet als Untertan der nicht-bewältigten Machtstruktur (Pamfil und Co) und geltenden Moral (die 'Hölle') -, dessen Ehrlichkeit kaum für die Struktur des Stückes, wohl aber das Verhältnis zur Entstehungswirklichkeit von großer Bedeutung ist, begegnet Cerchez mit einer Serie von 'Geschichten aus dem Klassenkampf', Zeichen der literarischen Sublimierung als erste Stufe der Verdrängung derjenigen Strukturen, die durch den gesamt-dramatischen Aufbau des Stückes schwer versöhnbar sind: Cerchez läßt seine Kampfgenossen erzählen; durch den Mitarbeiter Vişorul erfahren wir, unter welch schweren Bedingungen kurz nach dem Krieg eine Arbeiterpresse in Rumänien entstand: "*Un reporter care nu prea ştia să scrie, altul care nu prea ştia să citească...*" ("Ein Reporter, der nicht richtig schreiben konnte und ein anderer, der nicht lesen konnte...", S. 73) - und trotzdem konnte durch Enthusiasmus und Eigenopfer der Anfang gemacht werden, als materielle Schwierigkeiten sich mit technischen und beruflichen verbanden. Die Übersteigerung eines solchen Idealismus zersetzt unter anderem die These von der internen Vorbereitung des rumänischen Volkes, der Arbeiterklasse und des gesamten Landes auf die kommunistische Revolution: Der Untergrundkampf hat durch die Quantität an Literarisierung, die allgemeinbekannte Tatsachen der Vergangenheit verschleiern soll, eine nostalgische Umkehrung in diesem Stück erfahren, welche am Grundtenor der Mythisierung nicht rüttelt - obwohl angegeben wird, daß eine materialistisch nüchterne, konkret-bezogene gesellschaftliche Wahrheit für das Jahr 1955 aus 'Fakten' aus der Übergangsperiode 1945-1949 erarbeitet werden soll. Vişorul "*respingea şapte corespondenţe vagi şi cerea, băţînd cu pumnul pe masă, şapte corespondenţe 'concrete'*" ("wies sieben verschwommene Nachrichten ab und verlangt, mit der Faust auf den Tisch schlagend, sieben 'konkrete Berichte'."), lobt Cerchez (S. 73). Ein anderer Kollege, Pietrosu, versucht Tomovici auch auf Befehl von Cerchez umzuerziehen: er zählt die neuesten Siege der Industrie auf, und diesbezüglich die Rolle der Presse im Aufdecken der Unregelmäßigkeiten (S. 75-76). Dann erzählt Romeo, auf seine witzige und schein-

bar unernste Art, wie er während der ersten Kollektivierungskampagne in einem Dorf angeschossen wurde (S. 78-79).

All dies kann Cerchez (als Mann auf der Suche nach der Wahrheit) für eine Lösung des Konfliktes in seinem Sinne einsetzen, dadurch ist die Rückendeckung von Tomovici durch Pamfil in einem formalen Gleichgewicht aufgehoben, und darin liegt sowohl die Besonderheit dieser Wahrheit als auch das Scheinbare der beschriebenen dramatischen Spannung. Genau so wie die anfangs realistisch gespiegelten Konflikte ist auch die Wahrheit nur eine ganz bestimmte partielle Wahrheit - genauer: als Teil des Bestehenden kann und darf sie nur innerhalb des Akzeptierten wirken, sie ist keineswegs zersetzend und bedient sich einer neuen 'Kampfgeschichte', - die Biographie Ion Gheorghes erhellt poetologisch die Wirklichkeitsfremdheit des Stückes. Der Chefredakteur erzählt selbst diese Geschichte, Meisterwerk einer nicht abgestorbenen Literaturformel. Punktuell läßt sie sich wie folgt zusammenfassen: 1946 war Ion Gheorge einer der tüchtigsten Jungkommunisten in derselben Fabrik, in der auch Cerchez arbeitete. Heldentaten und Opferbereitschaft sind maßgebend: Schlägerkommandos der politischen Reaktion

"I-au sfârmat oasele... l-au umplut de sînge... l-au călcat în picioare. Cu mîinile mele l-am dus la spital; a doua zi mi-a spus că-şi face autocritica. A treia zi s-a dus din nou la Clémenceau. Apoi, mai tîrziu, în 1948, l-am întâlnit la Bumbeşti-Livezeni, pe şantier."

"haben ihm die Knochen gebrochen... er blutete... sie haben ihn getreten... Ich habe ihn mit eigenen Händen ins Krankenhaus gebracht; am zweiten Tag sagte er mir, er werde Selbstkritik üben... Am dritten Tag war er wieder in Clémenceau (59)... Und dann, 1948, habe ich ihn in Bumbeşti-Livezeni, auf der Baustelle, getroffen." (S. 42)

In der Brigade auf einer sozialistischen Baustelle hat Ion Gheorge 45 Stunden ununterbrochen gearbeitet, um das Erreichte in einer gefährlichen Situation doch noch zu retten. Dadurch ist nicht nur die Wahrheit, der Cerchez nacheifert, sondern auch die durch Zugehörigkeit zur kämpfenden Arbeiterklasse entstandene Wertung für den dramatischen Konflikt bedeutend: der soziale und politische Status des (zeitweiligen) Opfers und seines 'Retters' ermöglichen durch die Verflechtung verschiedener (mitten aus dem Leben genommener) Geschichten den Generalangriff auf diejenigen KP-Mitglieder, welche (ähnlich wie in Aurel Barangas Revolutionsstück, I-1) in den "Kommunismus mit Vorzugskarte eintreten wollen" (S.71). Aber noch wichtiger als all dies ist die Tatsache, daß Ion Gheorge trotz einer derart revolutionären Vergangenheit den Kampf weiter an der Basis führt - er war und ist weiterhin Arbeiter, ist dadurch modellartiges Beispiel für das kämpferische Bewußtsein dieser zur Macht gekommenen Klasse - so die offizielle Lesart.

Dieser soziale und ideologische Purismus wird in der Gestalt des positiven Cerchez nochmals dramaturgisch auf Menschlichkeit hin erweitert. Dem Helden wurde in der Kritik gerade der gespielte Nonkonformismus vorgeworfen. Dabei entspricht er genau jenem literaturgeschichtlichen Prinzip, das weder theoretisch noch konkret literarisch gänzlich überwunden wurde und dessen Konstante das gesamte Kulturleben des sozialistischen Rumänien prägen: Tomovici versucht von Cerchez herauszubekommen, wieso er sich so mutig für Ion Gheorge und gegen den starken Pamfil einsetzt:

"Tomovici:(...) Are relații tari Pamfil. Dar unde pleci?"

Cerchez: La niște relații... Am și eu niște relații.

Tomovici: Cu cine?"

Cerchez: Cu cineva tare.

Tomovici: Mai tare decât Pamfil?"

59) Die Stelle, wo er zuvor verprügelt worden ist.

Cerchez: *Mai.*
 Tomovici: *Și dect fratele lui Pamfil?*
 Cerchez: *Și!*
 Tomovici (*exasperat*): *Cine anume?*
 Cerchez: *Secret.*
 Tomovici: *Te poți bizui pe discreția mea.*
 Cerchez: *Nu spui la nimeni?*
 Tomovici: *Ți-o jur!*
 Cerchez: *Vino mai aproape, să nu ne audă cineva.*
 Tomovici: *Cine e? Spune!*
 Cerchez: *Clasa muncitoare.*
 Tomovici (*dînd speriat îndărăt*): *Te duci la Bunea...*
 Cerchez (*vînd să iasă*): *Da.*
 Tomovici (*nemaiputîndu-se stăpîni*): *Nu, nu, Cerchez!*
 Cerchez (*mirat, întoarcînd capul*): *Nu?*
 Tomovici: *Nu, Cerchez, nu te du...*
 Cerchez: *Lasă-mă...*
 Tomovici: *Nu...nu te las... nu te du, Cerchez..."*

"Tomovici: (...) Pamfil hat gute Beziehungen. Aber wohin willst du?
 Cerchez: Zu einigen 'Beziehungen'... Ich habe auch einige Beziehungen.
 Tomovici: Zu wem?
 Cerchez: Zu jemand Starkem.
 Tomovici: Stärker als Pamfil?
 Cerchez: Stärker.
 Tomovici: Auch als Pamfils Bruder?
 Cerchez: Auch.
 Tomovici (*außer sich*): Wer ist es?
 Cerchez: Geheimnis.
 Tomovici: Du kannst mit meiner Diskretion rechnen.
 Cerchez: Sagst du es niemandem?
 Tomovici: Ich schwöre es!
 Cerchez: Komm näher, nicht daß uns jemand hört.
 Tomovici: Wer ist es? Sag's!
 Cerchez: Die Arbeiterklasse.
 Tomovici (*geht erschrocken zurück*): Du gehst zu Bunea...
 Cerchez (*will hinaus*): Ja.
 Tomovici (*kann sich nicht mehr beherrschen*): Nein, nein, Cerchez!
 Cerchez (*erstaunt, dreht den Kopf um*): Nein?
 Tomovici: Nein, Cerchez, geh nicht...
 Cerchez: Laß mich.
 Tomovici: Nein...Ich laß dich nicht... Geh nicht, Cerchez..." (S. 86-87)

Die Brutalität des Katz und Maus - Spieles ist erklärbar: neben der im Text näher nicht erläuterten Verbindung von Arbeiterklasse und dem von Cerchez genannten Bunea, die Tomovici dermaßen erschreckt, hat Cerchez die absolute Sicherheit, auf der richtigen Seite zu kämpfen. Einerseits entpuppt er sich a u c h als erfahrener Stratege, der genau wie die 'Negativen' den Machtverschiebungen gewachsen ist, obwohl dadurch das Duo Pamfil/Tomovici nicht mehr als 'historische Panne' gelten kann. Seine Normalität und die Legitimation des Bestehenden gründet sich andererseits auf einer unterstrichenen ideologischen Unfehlbarkeit: Marxismus und der stabilisierte real existierende Staatssozialismus bedeuten hier letztlich 'Arbeiterklasse', und gerade daher bezieht er seinen sicheren literarischen Halt. Demnach sind seine komischen Besonderheiten so dosiert, um ihn, und dadurch indirekt die Arbeiterklasse, als Garant des 'Guten' mit einem sympathischen Heiligenschein zu umgeben. Draußen ist es Frühling - Cerchez verteilt unter seinen

Leuten Parfümfläschchen (S. 16). Alle lieben und respektieren ihn, im Alltag, zwischen den Sitzungen, Konferenzen und Fußball findet er für jeden ein gutes Wort, und dieses führt zu einer Atmosphäre, vor der der kleinbürgerliche Individualist erschrickt (S. 53). Die vorexerzierte Solidarität ist so mächtig, daß sie sogar Ion Gheorghe erreichen wird.

Als Chef weiß Cerchez seine Autorität wie alle 'Pamfils' zu benutzen, des öfteren beendet er schwer durchführbare Anweisungen mit "*Lasă mă, că tu ești băiat deștept*" ("Laß, du bist ja ein gescheiter Junge", S. 31, 38, 95, 98), und manchmal greift er hart zu, wenn der Personalchef Gurău oder der Finanzchef Leu seine Nerven überstrapazieren, oder wenn sein 'Famulus' Brînduş schlechte Leistungen aufweist. Die Sitzung, in der die Nachforschungen über Ion Gheorghe bewertet werden, leitet er mit sicherer Hand (S. 58-61).

Nicht nur Atmosphäre und Solidarität sind sein Werk; der Sieg der Sache um Ion Gheorghe wird zu einer Feier, in der im schnellen Rhythmus die Unbeirrbarkeit und die Poesie des Chefredakteurs ihren Höhenpunkt erreichen. Die Zöglinge Romeo und Brînduş verkünden jubelnd Kampfpapieren, Parteiliryk (das bereits genannte Gedicht über 'Partei' und 'Wahrheit') und Liebesprosa schaffen einen literarischen Rahmen, um von der tatsächlichen Literarisierung und ihrer Widersprüchlichkeit abzulenken: man siegt im Kampf mit der Zeit, Maschinen und Menschen sind zu einem Ganzen verschmolzen (S. 96-102).

Eine gelungene Gestaltung in der Literatur ist ein Garant künstlerischer Wirklichkeitsnähe. Die in diesem Fall sich entfaltende Apotheose des Poetischen anhand der Gestalt dieses Helden soll dennoch hier nicht überschneit und vorzeitig als letzteres Wertkriterium gelten. Cerchez ist nicht nur poetische Hypostasierung eines Ideologems, sondern selbst dessen gewandtes Sprachrohr. Er ruft auf zum Kampf für die Senkung der Produktionskosten der Wahrheit (S. 59), und Brînduş bestätigt den dabei schon erreichten Sieg (S. 103). Der Chef gibt paradoxerweise zu: die letzten zehn Jahre hat er nur gedacht und abgewogen; jetzt muß er handeln (S. 44) - eine Replik, die die übliche Geschichte des ständigen Klassenkampfes merkwürdig relativiert. Es bedrückt ihn, wenn er an die Ungerechtigkeit um Ion Gheorghe denkt (S. 43). Den Eintritt in den Sozialismus dürfe man nicht, auf der Sänfte getragen, erleben (S. 29), gerade da es Leute gebe, die ihre Ideale "in Klammern" vertreten haben (S. 71);

"Ce fericiți sînt oamenii cînd mai au destulă bărbăție și îndrăzneală pentru a săvîrși asemenea copilării..."

"Wie glücklich sind die Menschen, wenn sie noch so viel Männlichkeit und Mut aufweisen, um Kindereien zu machen..." (S. 74).

entgegnet er Tomovici auf dessen Skepsis.

"Tomovici: Te ambalezi, Cerchez, iarăși. Cînd ai să ai și tu sînge rece?"

Cerchez: La cimitir. Atunci o să am sînge rece, cînd m-or duce cu căruța la cimitir. Pînd atunci, sînge cald.

Tomovici: Cîtă imprudență... Sîngele cald este bun numai pentru poeți...

Cerchez: Poate că sînt.

Tomovici: ...dar nu pentru un om politic."

"Tomovici: Du regst dich wieder auf, Cerchez. Wann wirst du endlich kaltblütig sein?"

Cerchez: Auf dem Friedhof. Dann wird mein Blut kalt sein, wenn sie mich mit dem Wagen zum Friedhof bringen. Bis dahin ist mein Blut warm.

Tomovici: Wieviel Unvorsichtigkeit... Warmes Blut ist nur für die Dichter gut...

Cerchez: Vielleicht bin ich einer...

Tomovici: ...nicht aber für politisch bewußte Menschen." (S. 81)

Das künstlerische Gestalten des 'Dichters' Cerchez bezieht sich nicht allein auf die Parabel vom Schiff (S. 82-84), mit welcher väterlich dem Jungkommunisten Brînduş aus der Krise in der Liebe zur Arbeit verholpen wird, sondern vielmehr auf die Partei selbst, letzte Instanz seiner Existenz:

"Partidul nostru este partidul oamenilor care au plîns o viaţă întreagă. Partidul s-a născut dintr-o lacrimă."

"Unsere Partei ist die Partei jener Menschen, die ein Leben lang geweint haben. Unsere Partei ist aus einer Träne geboren." (S. 81)

Da in der mit Siegestönen begleiteten endgültigen und nunmehr richtigen redaktionellen Form der Zeitung auch das Gedicht *"Partidul şi adevărul"* ("Die Partei und die Wahrheit") abgedruckt wird, muß noch auf das für das Stück schwerwiegende Gespräch des Chefredakteurs mit dem Parteisekretär hingewiesen werden:

Toth: (...) Când mă gândesc la cîte am gîndit, fără să înţeleg... Pe lângă cîte am trecut, fără să văd... Cîte am auzit, fără să ascult... Credeam că ştiu filosofie şi că sînt un om politic format, dar, după cele petrecute la Bacău, am impresia că nu mai ştiu nimic din marxism-leninism.

Cerchez (binevoitor): Dragul meu, e foarte firesc, tu eşti ideolog. De unde vrei să cunoşti marxismul?

Toth (rîde galben): Da, şi toate din pricină că nu mă-nţelegem bine cu adevărul. Parcă-l suspectam, îl bănuiam de intenţii rele, îl ocoleam. Parcă se uita urît la mine, mă tulbura, mă neliniştea. Nu era plăcut să stai de vorbă cu el.

Cerchez: Un tip incomod.

Toth: Se pare că tu-l cunoşti mai bine.

Cerchez: Am avut curiozitatea să-l cercetez mai îndeaproape.

Toth: Şi rezultatul?

Cerchez: Excelent. Adevărul are caracter: el nu minte niciodată. Te poţi încrede în el, ascultă-mă pe mine."

Toth: (...) Wenn ich daran denke, was ich alles gedacht habe, ohne es zu verstehen... An wievielen Dingen ich vorbeiging, ohne sie zu sehen.. Was ich alles vernahm, ohne es zu hören... Ich dachte, die Philosophie zu kennen und ein gebildeter politischer Mensch zu sein, aber, nach all dem, was in Bacău passierte, habe ich den Eindruck, daß ich vom Marxismus-Leninismus nichts verstehe.

Cerchez (wohlwollend): Mein Lieber, es ist ganz natürlich, du bist Ideologe. Woher willst du den Marxismus kennen?

Toth (lacht verstört): Ja. Und alles aus dem Grund, weil ich keine richtige Beziehung zur Wahrheit hatte. Ich mißtraute ihren bösen Absichten, ich mied sie, als ob sie mich böswillig angeschaut hätte, sie versetzte mich in Unruhe, ängstigte mich. Es war nicht angenehm, mit ihr zu sprechen.

Cerchez: Eine unbequeme Partnerin.

Toth: Es scheint, daß du sie besser kennst.

Cerchez: Ich hatte die Neugierde, sie zu untersuchen.

Toth: Und welches ist das Ergebnis.

Cerchez: Ausgezeichnet. Die Wahrheit hat Charakter: sie lügt nie. Du kannst auf sie bauen, glaube mir." (S. 63)

An dieser Stelle stoßen zwei Wahrheitsbegriffe aufeinander. Für das gesamte bisher beschriebene System galt nur die marxistisch-leninistische Variante. Ihr stellt sich eine radikale Weiterführung entgegen, und die Poetisierung des Haupthelden Cerchez, sein Hintergrund bestehend aus verschlissenen Lebens- und Kampfgeschichten der Epoche 1945-1955 entlarvt sich von selbst. Hätte die 'Wahrheit' tatsächlich Charakter, hätte man nicht nur Ion Gheorghe, sondern jedermann zu Hil-

fe eilen müssen - die 'Tränen' damaliger und nachfolgender Zeiten oder die Situation Andersdenkender kann eine derartige Wahrheit nicht erfassen. Als Schreiber hätte der Journalist wenigstens Kampagnen gegen Berufsgenossen widerstehen müssen, um Charakter auch ohne das große Wort 'Wahrheit' aufzuweisen: man nehme den so wenig erforschten Fall um Alexandru Jar, der in der Entstehungszeit des Stückes die persönliche Stellungnahme eines Kulturideologen aus nächster Nähe zu Parteichef Gheorghe Gheorghiu-Dej, aber auch die sofortige harte Sanktion dokumentiert (60) oder die Hermannstädter (61) und Temesvarer Prozesse (62), welche den kulturpolitischen Kontext dieser Untersuchung distinkt markieren und den 'Fortschritt' vom 'sozialistischen Realismus' zum 'sozialistischen Humanismus' aufzeigen.

Denn das Stück wird heute noch gespielt (z.B. November 1974, Theater 'Lucia Sturdza Bulandra' in Bukarest) und ständig wieder aufgelegt - dabei entwertet die fortdauernde Wiederholung der cerchezianischen Poesie und Wahrheitssuche die kleinsten Wagnisse gerade derjenigen Schreibenden, die den wahren Charakter der offiziellen Wahrheit hinterfragen - die literarische Gestalt des sozialistischen Zeitungsmachers Cerchez ist paradoxerweise selber rezeptionsmäßig eingegliedert und notwendig: ihn gibt es, er bestimmt die Regel. Konkrete schriftstellerische Alternativen wie Ilie Păunescu, Dumitru Țepeneag, Paul Goma oder teilweise Nicolae Breban (63) können dadurch in das 'nur Politische' gedrückt werden, obwohl es sich um Spitzen des literarischen Schaffens in Rumänien handelt, und schablonenartig als Handlanger des Imperialismus ungestört verteufelt werden - eine die Ethik bestimmende Folge des kulturpolitisch unterstützten Komödien- und Heldentyps.

Nicht allein daran läßt sich geschichtlich und kritisch aufzeigen, wie die Entleerung des Gehaltes mit der Stabilisierung von Herrschaft zusammengeht. Folgendes Ende des I. Aktes, welches stark an das Finale von Aurel Barangas Revolutionsdrama erinnert (I-1) und dabei die allerletzte Replik von Cerchez im Stück (S. 105) vorbereitet:

"Alo!... Da! Nu... nu-i nici o greșeală. Aici e "Viața". "Viața tinerețului".
 "Hallo!... Ja! Nein... nein, es ist kein Fehler. Hier ist 'Das Leben'. 'Das Leben der Jugend'."
 (S. 45)

wirft die Frage auf, inwieweit eine derartige Verkünstelung eines satirisch-realistischen Ansatzes die vorausgeschickte Widersprüchlichkeit in Frage stellen kann oder sie als geltend untermauert und sie verdrängt. Ein Protelarier ist das Opfer kleinbürgerlichen Denkens und Handelns, aber die Diktatur des Proletariats garantiert sein Recht, an dem demokratischen Zentralismus teilzuhaben und an erkannten Mißständen Kritik zu üben. Das Alte und Oberholte, rücksichtslos gezeißelt und entlarvt (siehe die letzten Worte von Tomovici, S. 99) bedient sich formal zwar derselben Mittel, nur mit destruktiver Intention:

"Pamfil:...Am nevoie de ziua de mîine, ca să se țină în liniște ședința de excludere a lui Ion Gheorghe. Pe urmă discutăm noi - vin cu democrația internă pe tavă: votul poporului, towardșe! Vorbesc cu frate-meu, pun pîla la oamenii mei, fi tai craca lui Cerchez, într-o zi se pot face multe, puicuțo!"

- 60) Vgl. Anneli Ute Gabanyi, Partei und Literatur in Rumänien seit 1945, a.a.O., S. 50-52; und: *Impotriva abaterilor de la spiritul de partid. Ședința organizației de bază PMR a scriitorilor din București*, in: *Contemporanul* 22 (504) vom 1.7.1956; Vgl. II-1, *Alexandru Jar, Gheorghiu-Dej*; II-2: 1956.
- 61) Vgl. Anneli Ute Gabanyi, Partei und Literatur in Rumänien seit 1945, a.a.O., S. 75.
- 62) Vgl. Hannes Elischer, Warten auf Totok, in: *Südostdeutsche Vierteljahrsblätter* 3/1976, S. 185-187.
- 63) Vgl. II-1: *Ilie Păunescu, Dumitru Țepeneag, Paul Goma, Nicolae Breban*.

"Pamfil: ...Ich brauche den morgigen Tag, damit die Sitzung, in der über Ion Gheorghes Ausschluß entschieden wird, in aller Stille stattfindet. Nachher können wir miteinander reden, ich komme mit der inneren Demokratie auf dem Tablett: die Wahlstimme des Volkes, Genosse! ...Ich rede mit meinem Bruder, ich setze alle meine Beziehungen in Gang; schneide dem Cerchez den Ast ab; in einem Tag kann man vieles machen, Liebes!" (S. 53-54)

und kann letztlich besiegt werden. Getreu der Gesamtstruktur soll Cerchez auch hier das **l e t z t e** Wort haben: die auf so einseitige Wahrheits- und Wirklichkeitsformeln sich stützende Utopie ist durch ihre Vorwegnahme im Erreichten als Bild desavouiert und sinnentleert das erpreßte Lachen, mit dem sie in der formalen Konfliktführung abgeleitet wurde, macht zusätzlich ihre eigene Destruktion bewußt und kann auch heutzutage nicht übersehen oder abgetan werden:

"Cerchez (obosit): Lasă, Leule... Dă-mi pace!

Leu: Tovarăge Cerchez... eu n-am nimic contra ea să vă dau pace... Da' Dumnezeu vă ajute... tovarăgii de la administrativ au spus că nu trăim în comunism... Dacă am fi în comunism...

Cerchez (între rupându-l): Leule! Ssst! Tacii! Acum, aici, sîntem în comunism! (Leu încremeneşte) (Între timp, strada s-a trezit. Au ieşit oamenii la lucru. Se aude zgomotul tramvaielor şi glasul vînzătorilor de ziare: A apărut "Viaţa tineretului"! Dă-mi "Viaţa tineretului"!...)

Cortina.

"Cerchez: Laß mal, Leu...Laß mich in Ruhe!

Leu: Genosse Cerchez... Ich habe nichts dagegen, Sie in Ruhe zu lassen... Aber Sie wissen... die Genossen von der Verwaltung haben gesagt, daß wir nicht im Kommunismus leben...Wenn wir schon im Kommunismus wären...

Cerchez (unterbricht ihn): Leu! Ssst! Schweig! Jetzt, hier, sind wir im Kommunismus (Leu erstarrt) (Inzwischen ist es in der Straße laut geworden. Die Leute gehen zur Arbeit. Man hört den Lärm der Straßenbahnen und die Stimme der Zeitungsverkäufer: 'Das Leben der Jugend' ist erschienen! Gib mir 'Das Leben der Jugend'!...)

Vorhang."

(S. 104-105)

Der Eifer, mit der Versöhnung auf der Bühne durchgesetzt wurde, hat durch Alexandru Mirodans "Ziaristi" ("Die Journalisten") ein Wertesystem geschaffen, das bei dem bereits angedeuteten Obermaß ähnlicher Produkte der Dramatik schwer zu erreichen ist: die ganze Entwicklung Aurel Barangas als repräsentativen und überaus produktiven sozialistischen Komödienschreiber wiederholt eigentlich diese vorgezeigte Grundstruktur und Tendenz in ähnlichen Situationen; demgegenüber muß man diesem Stück von Alexandru Mirodan zugestehen, daß sich Modalität und Stoff auf eine einmalige, für jene Zeit optimale Produktion konzentriert haben (64). Dadurch ist auch, neben dem dokumentarischen Wert, der Modellcharakter für die konkrete rumänische Entwicklung dieser Art Dramatik wesentlich bedeutender.

64) George Ivaşcu, *Noua dramaturgie*, in: *Dezvoltarea literaturii*, in: *Momente ale revoluţiei culturale din România*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică (1964), S. 178; Dimitru Micu, *Dezvoltarea dramaturgiei noastre în ultimele două decenii*, in: *Viaţa românească* XVII/7, Juli 1964, S. 117; Dinu Săvaru, "Ziaristi" de Alexandru Mirodan la Teatrul "Lucia Sturdza Bulandra", in: *al treilea gong*, Bucureşti, Editura Eminescu 1973, (=Col. Masca), S. 138-141; Lascăr Sebastian, *Debutul unui tânăr dramaturg*, "Ziaristi" comedie de Alexandru Mirodan, in: *Viaţa Românească* IX/11, November 1956, S. 191-196; Florin Tornea, *Probleme ale dramaturgiei actuale*, in: *Viaţa românească* XIV/11, November 1961, S. 129-142 und Florian Potra, "Ziaristi" de Alexandru Mirodan, in: *Teatrul* VI/6, Juni 1961, S. 78-80.

Die damalige Kritikerin Ecaterina Oproiu (65) hatte in dem jubelnden Chor, welcher das Stück seit dem Erscheinen konstant begleitet hatte, eine eigene Stimme im Hervorheben der Qualität des Textes. Die Vitalität und Energie des Haupthelden werteten die trockenen Gebilde der bisherigen Dramaturgie von Traian Șelmaru, Alexandru Șahighian, Victor Eftimiu oder Mircea Ștefănescu (66) ab, und die Vorführung einer derart raffiniert verkünstelerten Ideologie wird als positives Symptom bewertet: "*In sfârșit, eroul ței permite să aibă personalitate*" ("Endlich erlaubt sich der Held, eine Persönlichkeit zu sein")(67). Inwieweit für die damalige Zeit um 1956 in Rumänien 'Utopie' schwer als maßgebende Instanz der Kritik vorstellbar war, bezeugen folgende Äußerungen derselben Kritikerin:

"Intreaga piesă este străbătută de un adevărat suflu polemic. Peste ani, fără îndoială, multe din săgețile care se aruncă printre replici vor quiera în gol."

"Das ganze Stück ist von einem wahren polemischen Aufschwung durchdrungen. Sicherlich werden über Jahre hinweg viele der Pfeile, die zwischen den Repliken geschossen werden, ins Leere treffen." (68)

Gerade hier ließe sich die Stellungnahme von Valentin Silvestru als Pendant neuester Gegenwart einbeziehen. Dieser stellt "oberflächlichen Enthusiasmus" fest, einen "völlig programmierten" "Geist in der Bearbeitung des dramatischen Zusammenstoßes", oder "zerbrechliche sentimentale Intrige". Die Methode des Chefredakteurs, Selbstbiographien mit Kampfhintergrund vorerzählen zu lassen, sei indes in der rumänischen Dramatik überwunden, obwohl folgende Fragestellung unumgebar sei: "*Prin ce rămân tinerii Cercez și ai lui? Prin actualitatea ardentă*" ("Wodurch bleiben Cercez und die Seinigen jung? Durch die brennende Aktualität") (69). Der Kritiker führt dies auf die 'Reinheit des kommunistischen Ideals' zurück. Der poetische Lobgesang in Mirodans Stück bekommt eine zweite Stimme von Seiten der Kritik. Die Form der Poesie ist es, die anscheinend den Herrschaften im Staats-, Partei- und Kulturwesen als gültig und förderungswert erscheint; die Komödie gedeiht nach dem Motto 'As you like it', und in diesem Kontext sind die Erneuerungsversuche von Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon oder Mihai Neagu Basarab (70) zu orten. Die gegenwärtige kulturpolitische Lage wird es aber kaum zulassen, daß diese oder neue und unbekannte Dramatiker mit dieser Form Komödie konkurrieren, auch wenn der Name Mirodan nach dessen Emigration nach Israel seit 1978 in der rumänischen literarischen Presse gemieden wird. Als Publizist spricht Traian Șelmaru ein Verdikt, welches ein kritisches und geschichtliches Verständnis der Komödientheorie und der Publizistik ermöglicht: es handelt sich dabei um eine Wiederaufführung im Jahre 1974:

"După noua premieră a "Ziaristilor" la Teatrul "Bulandra", se poate spune fără ezitare: "Parcă ar fi scrisă acum!"

"Nach der neuen Uraufführung der 'Journalisten' beim 'Bulandra'-Theater kann man ohne Zögern sagen: 'Als ob es jetzt geschrieben wär!'" (71)

65) Vgl. II-1, Ecaterina Oproiu, heute bekannte Dramatikerin und Filmkrikerin.

66) Vgl. II-1, Traian Șelmaru, Alexandru Șahighian, Victor Eftimiu, M. Ștefănescu.

67) Anhang des besprochenen Textes, S. 110; die dort angegebene Dezember-Ausgabe 1956 von "*Tânărul scriitor*" war trotz Fernleihsystem nicht zu besorgen.

68) Ecaterina Oproiu, in: Anhang des besprochenen Textes, S. 110.

69) Valentin Silvestru, *Caligrafii pe cortină*, București, Editura Eminescu 1974; zitiert nach dem Anhang des besprochenen Textes, S. 112-113.

70) Vgl. II-1, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Mihai Neagu Basarab.

71) Anhang des besprochenen Textes, S. 113-114; die bibliographische Angabe dort: "*Informația Bucureștiului*", November 1974. Die Kollektion dieser Zeitung konnte bis auf die Nummern vom 23. und 27.11.1974 untersucht werden, ohne den gesamten Text des Beitrages zu finden.

f) Das Verhältnis der gegenwärtigen offiziellen Komödientheorie und -produktion zu dem literarischen Werk von Ion Luca Caragiale (1852-1912)

Ion Luca Caragiale konnte bald nach der totalen kommunistischen Machtübernahme in das neue Wertsystem der gelenkten Kulturpolitik integriert werden - der Begründer des modernen rumänischen Dramas und einer der schärfsten Kritiker und Kenner der Gesellschaft seines Landes Ende des 19. Jh. galt als rumänische Variante der weltweit vollzogenen ästhetischen Überwindung des 'Bürgerlichen'. Seine Modernität wurde Anfang des vierten Jahrzehnts Inhalt bedeutender Untersuchungen namhafter Kritiker und Forscher (72). Der kritische Realist wurde dann nach 1945 als Keimzelle der erwarteten sozialistisch-realistischen Komödie gesehen, nachdem man irrational Gestaltetes (z.B. das Drama "Năpasta" ("Das Unheil")) anfangs aus der Diskussion verdrängt und den soziologischen Aspekt stark in den Vordergrund gerückt hatte. Schon am 17. September 1948 wurde unter der Regie von Sică Alexandrescu (73) "O scrisoare pierdută" ("Ein verlorener Brief") mit den besten Schauspielern des Bukarester Nationaltheaters wiederaufgeführt. 1949 kam eine neue Aufführung auf derselben Bühne: "O noapte la Union" ("Eine Nacht im 'Union'") wurde eine dramatische Adaptation der Prosastücke Caragiales genannt. Dazu gab es noch eine Neuaufführung des Stückes "O scrisoare pierdută" ("Ein verlorener Brief") in Petroșani. Dasselbe Stück wurde bei der Neugründung des Staatstheaters in Constanța 1951 aufgeführt, ein Jahr, in dem Sică Alexandrescu nun auch "D-ale carnavalului" ("Faschingszeit") auf der ersten Bühne des Landes bearbeitete. Die festliche Ausgabe des dramatischen Werkes 1952 (74) bezeugt die totale Integration des Schriftstellers in die sozialistische Kulturpolitik (75). Es folgten Massenaufgaben des dramatischen Werkes (76), welche das feierliche Jubiläum 1962 vorbereiteten (77).

Die Situation ist theatergeschichtlich paradox: die Radikalität, mit der Caragiale die Gesellschaft seiner Zeit in sprachkünstlerischer Weise auf der Bühne zum Leben erweckte, sperrt sich eigentlich einer dogmatisch-soziologischen Normenbestimmung - da er bis 1945 gerade deswegen seltener gespielt wurde, führten nun seine sich zu oft wiederholten Aufführungen in den letzten dreißig Jahren zu einem wesentlichen Verschleiß dieser Stücke, zumal sie nicht geschichtlich im Sinne einer möglichen Kontinuität in der rumänischen Wirklichkeit - trotz verschiedener Gesellschaftsstrukturen - gedacht wurden, sondern historisch nur

72) Vgl. besonders Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale*, (București), *Fundația pentru literatură și artă "Regele Carol II"* 1940. Vgl. auch: Șcarlat Struțeanu, *Incercare asupra comicalului dramatic la I.L. Caragiale*, București, *Impremăriia Fundației culturale "Principele Carol"* 1924.

73) Vgl. II-1, S. Alexandrescu.

74) I.L. Caragiale, *Teatru, ediție festivă*, București, *Editura de stat pentru literatură și artă* 1952.

75) Vgl. die Jubiläumsnummern der Zeitschrift "Viața românească" 1 und 2/1952. Darin: Nicolae Moraru, *Lupta lui I.L. Caragiale pentru o artă consecvent realistă*, nr. 1, S. 236-257; Mihail Novicov, *Caragiale, maestru al realismului critic*, nr. 2, S. 27-43; Cezar Petrescu, *Opera lui Caragiale și dramaturgia rusă*, nr. 2, S. 44-52; und Mihai Petroveanu, *I.L. Caragiale, critic al spiritului mic-burghez*, nr. 1, S. 276-287.

76) I.L. Caragiale, *Teatru*, București, *Editura de stat pentru literatură și artă* 1956 (enthält auch "Năpasta"); und I.L. Caragiale, *Opere, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, L. Călin, Introducere de Silviu Iosifescu*, (București), *Editura de stat pentru literatură și artă* 1959.

77) Vgl. *Teatrul* VII/6, Juni 1962: *Semicelebratul Caragiale*.

eine ganz bestimmte Zeit angeprangert werden sollte. Der Mythos Caragiale brachte das Risiko mit sich, alle Texte zu Übungsvorlagen schauspielerischer Brillanz zu degradieren, welche zunehmend inhaltsleer wurden und dadurch für die Entwicklung einer modernen und der sozialistischen Wirklichkeit gerechten Dramatik nicht behilflich sein konnten. Im Gegenteil, I.L.Caragiale wurde als Wertbezug für eine sauber elaborierte Komödienform verwendet; dies, obwohl in der literaturgeschichtlichen Diskussion und besonders in der Regiearbeit (78) durch das Schwächen der dogmatischen Ansätze besonders nach 1964 eine Verschiebung bemerkbar ist. Symptomatisch blieb immer die Affinität seines Werkes zu einer Eigenart der Rumänen, welche es von der Dogmatik des sozialistischen Realismus gerettet hatte, ohne aber dem Anspruch einer geschichtlichen Aufwertung gerade der Komödie nachzugehen, indem man den gesamten gesellschaftlichen Wandel und die Kontinuität in ihrer Komplexität in der Kritik integriert hätte. Die immanent gebliebene Diskussion dieser Problematik wirkte sich auch auf die Komödien der Gegenwart aus - Caragiale wurde zur erwünschten Referenz, da weltweite Anerkennung Kultursynkretismus und Modernität des rumänischen Geistes dokumentierten.

Theoretisch kann die theaterwissenschaftliche Forschung um I.L.Caragiale schwer Verbindungspunkte zur Gegenwart herstellen, die auch der Gegenwartsproduktion der Dramatik zugute kämen. Nicht allein aus dem Grund, daß V.I.Popa, Tudor Muşatescu, Victor Eftimiu, Gheorghe Ciprian oder Camil Petrescu (79) dieses Niveau nicht erreicht hätten, um der Gegenwart eine Oberbrückung zu geben. Zugleich wäre eine zumindest theoretische Neubewertung nicht schwierig, würde man geschichtlich wichtige Parameter des Schaffens I.L.Caragiales auch in der Gegenwart als notwendig anerkennen und hervorheben: Autonomie einer den Widersprüchen kritisch gegenüberstehenden Komödie, deren Gehalt sich nicht ausschließlich satirisch erschöpft. Der Exzeß an vulgarisierender Soziologisierung darf dann nicht mit einer strikt werkimmanenten Perspektive vertauscht werden, sondern die Synthese all dieser Erkenntnisse müßte daraufhin untersucht werden, inwieweit Lachen und Weinen bereits in seinem Werk subtil vereint waren und schon Ende des vorigen Jahrhunderts eine literarische Wirklichkeit erreichten, welche mit dem traditionellen Begriffsapparat nur oberflächlich für eine kritische Literaturwissenschaft zu erschließen ist. Anstatt I.L.Caragiale als 'Norm' abzutun, müßte man ihn durch eine pluralistische Durchleuchtung als 'dramatischen Mechanismus' für die Gegenwart zerlegen und den geschichtlich verstandenen künstlerischen Wert wiederherstellen.

Von der vereinfachenden Popularisierung im strengen geschichtsphilosophischen Rahmen des Marxismus (80) zu den sorgsam erarbeiteten, meist immanenten Studien

78) So entstanden wertvolle Wiederaufführungen durch die Regisseure: Lucian Pintilie inszenierte 1967 am Bukarester 'Lucia Sturdza Bulandra'-Theater "*D-ale carnavalului*" ("Faschingszeit"); Liviu Ciulei am selben Theater "*O scrisoare pierdută*" ("Ein verlorener Brief") im Jahre 1971. Beide Aufführungen 'rehabilitierten' den kritischen Gehalt der dramatischen Texte, indem sie die Theaterkunst darauf konzentrierten, ihre Geschichtlichkeit auf eine Kontinuität im Realen zu fixieren, die durch die sozialistische Gesellschaftsordnung eher pervertiert wurde. Das Publikum honorierte dieses Bemühen vorbehaltlos.

79) Vgl. II-1, V.I.Popa, T.Muşatescu, V.Eftimiu, Gh.Ciprian, Camil Petrescu.

80) I.L.Caragiale, *Omul și opera în imagini*, (București), Editura de stat pentru literatură și artă (1953); I.L.Caragiale, *Caiet de regie pentru "O scrisoare pierdută"*, hrsg. von Sică Alexandrescu und Radu Beligan, (București), Editura de stat pentru literatură și artă (1953); I.L.Caragiale, *Despre teatru*, hrsg. von Simion Alterescu, (București), Editura de stat pentru literatură și artă 1957; die vollständige Liste der Veröffentlichungen zwischen 1948-1960 siehe Tudor Vianu, (Hrsg.), *Bibliografia literaturii române*, București, Editura Aca-

der neuesten Zeit (81) ist die Entwicklung beachtlich - trotzdem erinnert die Feier zum 125-jährigen Geburtstag 1977 durch Intensität und gelenkte Eintönigkeit an die von 1952 (82). Die Weiterführung dieser Diskussion wird sicherlich aufgrund der Offenheit und der Vielschichtigkeit des Werkes von I.L.Caragiale Verbindungen zu Ion Băieșus "Chîțimia" oder ähnlich wertvollen dramatischen Produkten ziehen. Es muß nicht allein am epigonalen Charakter der meisten gegenwärtigen Komödienschreiber kritisch angesetzt, sondern vielmehr die theaterästhetische Entwicklungslinie beschrieben werden, die keinesfalls ansteigend sein muß, um deshalb für die Gegenwart und Zukunft der rumänischen Dramatik kunstfördernde Freiheit zu fordern (83).

Einen Versuch in dieser gattungshistorischen Perspektive unternahm 1970 der Kritiker Virgil Brădățeanu (84): die Komödie wird nur bis zu den Dramatikern der Zwischenkriegszeit verfolgt: Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Victor Ion Popa, Alexandru Kirițescu, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian und Gheorghe Ciprian (85) sind die letzt-untersuchten Verfasser von rumänischen Komödien. Selbst die Besprechung dieses Buches in Rumänien wies mit Recht auf die Mängel des Buches hin (86): im "Schatten Călinescus" handle es sich nur um eine Aneinanderreihung von Fakten ohne wesentliche Kommentare, und am schwächsten sei gerade das Kapitel über I.L.Caragiale.

Eine vordergründige Ursache der nicht erreichten kritischen Bestandsaufnahme der modernen Komik in Verbindung zur Kunst I.L.Caragiales beruht poetologisch auf dem Diktat der herrschenden Kunstideologie nach fest eingrenzbareren Begriffen, welche leichter 'verwaltbar' sind, und dem sie zersetzenden aggressiven Impetus der Moderne, gerade im real existierenden Staatssozialismus. Ziel der vorangegangenen Interpretationen zweier so unterschiedlicher Stücke mit Thematik aus der rumänischen Gegenwart und der kurz skizzierten Bestandsaufnahme der Entwicklung seit I.L.Caragiale war es, anhand des als künstlerisch vermittelten Werkcharakters von Ion Băieșus "Chîțimia" die Infragestellung solcher literaturwissenschaftlich verschlissener Normen zu dokumentieren: andere offiziell anerkannte Komödien, die im Vergleich weiterhin die Besonderheit dieses Stückes hervorheben würden, könnten bei intensiver Analyse andere Anhaltspunkte für das Ineingreifen des dramatischen Gestaltens verschiedenster Tradition geben.

demiei RPR 1965, S. 230-252. Vgl. auch: Petrică Marin, Ion Luca Caragiale, Bibliografie de recomandare, București, Comitetul de stat pentru cultură și artă 1964, (=Biblioteca activistului cultural); Ion Roman, Caragiale, București, Editura Tineretului (1964), (=Oameni de seamă).

- 81) Ștefan Cazimir, Aspecte ale comicului caragialesc, Diss. (bei G.C.Nicolescu), București 1966; ders., Caragiale, Universul comic, București, Editura pentru literatură 1967; Liviu Călin, Hrg., I.L.Caragiale, București, Editura Eminescu 1974, (=Biblioteca critică); B.Elvin, Modernitatea clasicului I.L.Caragiale, (București), Editura pentru literatură 1967.
- 82) Die Ausgabe zur Feier: I.L.Caragiale, Teatru, București, Editura Minerva 1976, (=Col. Patrimoni); Vgl. dazu die Festnummern Tribuna României VI/102 vom 1.2. 1977 und Teatrul XXII/2, Februar 1977; V.Silvestru, Interogații caragiologice, in: Teatrul XXII/ 2 und 3, Febr., März 1977, S. 5-10 und 21-24.
- 83) Vgl. dazu der distinkte Ton demgegenüber in den Beiträgen des Exils: Monica Lovinescu, Caragiale în RPR, in: Revista scriitorilor români (München) 1/1962, S. 120-124; oder der sehr persönliche Beitrag von Nicolae Niculescu, Secretul scrisorii pierdute, in: Ethos (Paris) 2/1975, S. 108-151.
- 84) Vgl. II-1 und Virgil Brădățeanu, Comedia în dramaturgia românească, (București), Editura Minerva 1970.
- 85) Vgl. II-1, Camil Petrescu, V.Eftimiu, V.I.Popa, A.Kirițescu, T.Mușatescu, usw.
- 86) Vgl. die Rezension von Medeea Ionescu, in: Teatrul XV/8, August 1970, S. 91: "...tema comediei și comicul își așteaptă de-abia exegetul."

g) Werkcharakter oder Zuordnung zu traditionellen Kategorien der Dramenpoetik?

Die vom erkenntnisleitenden Interesse abgeleitete methodische Fragestellung, welche bereits in den bisherigen Ausführungen dieser Untersuchung in dem Verhältnis gehaltvoller Kunstwerke zu dem traditionellen Instrumentarium der Literaturwissenschaft und der Ästhetik mitreflektiert wurde, bekommt ihre dominante Relevanz und ein faßbares kritisches Ergebnis beim Vergleich der letzten beiden interpretierten Dramentexte im Kontext der gegenwärtigen Diskussion. Es muß aber noch ein Problemfeld erläutert werden, bevor der Unterschied zwischen einer 'komödienhaften Dramengestaltung' und der 'sozialistischen Komödie' in seiner Bedeutung für das künstlerische Schaffen eines der Wirklichkeit gegenüber kritischen und geschichtlich notwendigen Wahrheitsgehaltes im dramatischen Text bestimmt werden kann: die widerspruchsvolle Trennung von 'Komik' und 'Tragik' gerade nach der Überwindung der idealistischen Ästhetik und die konkrete Situation in der rumänischen Literatur- und Theaterwissenschaft.

"Spuneam că, indiferent dacă sfârşitul eroului este tragic, dacă pentru moment el se află într-un moment de grea încercare, perspectiva piesei este optimistă. Dar optimismul acesta nu se exprimă printr-o propoziţiune enunţată ad hoc, ci este un sentiment care se naşte firesc din însuşi raportul eroului cu istoria."

"Ich sagte, daß, egal ob das Ende des Helden tragisch ist, oder ob er sich in einer schweren Bewährungsprobe befindet, die Perspektive des Stückes optimistisch bleibt. Aber dieser Optimismus wird nicht durch einen ad hoc ausgesprochenen Satz ausgedrückt, sondern ist ein Gefühl, welches natürlich gerade aus dem Verhältnis des Helden zur Geschichte entsteht." (87)

Dieser oktroyierte Optimismus, als ideologische Abgrenzung zur bürgerlichen Gegenwartsliteratur, verwischt geltende inhaltliche Grenzen der beiden Begriffe in ihrem klassischen Verständnis und eröffnet ein Tätigkeitsfeld, in dem ausschließlich Kategorien und Kriterien erarbeitet werden, welche diese Trennung wenigstens im Formalen behaupten können. Aufgetretene unterschiedliche Wertungen hatten von der literarischen Praxis her schon die Stellungnahmen zu "*Chişimia*" und der Text selbst dargelegt - dennoch wirkt dieses systematisierende Vorurteil weiterhin und zementiert ein poetologisches Korsett gerade der Komödie, welcher gegenüber derartiger 'Tragik' ein 'Optimismus' abverlangt wird, der übersteigert und überpotenziert noch zusätzlich inhaltliche Konsistenz als solcher erlangen muß.

Im 1976 veröffentlichten "Wörterbuch der literarischen Fachausdrücke" des Instituts für Literaturgeschichte und -theorie "*George Călinescu*" der rumänischen Akademie (88) werden 'Komik' und 'Tragik' zusammen in einem Artikel besprochen (89), wobei die Komik als extremer Gegensatz zur Tragik in der spezifischen menschlichen Beziehung zur Wirklichkeit gesehen wird (90). Obwohl auf die Auflösung der strengen Gattungsgrenzen seit der französischen Romantik bei der kurzen Entwicklungsskizze der Komödie hingewiesen wird, kann dies der rumänischen Gegenwartsentwicklung nicht gerecht werden (91): die vorgeführten formalen Untersu-

87) Valeriu Răpeanu, *Prefaţă*, in: *Dramaturgia română contemporană, culgere*, Bucureşti, Editura pentru literatură 1964, Bd.1, S. XVII, (=BPT 245).

88) *Dicţionar de termeni literari*, Bucureşti, Academia RSR 1976.

89) *Dicţionar de termeni literari*, a.a.O., S.82-85; dies und das Zusammenkoppeln von Tragik und Tragödie kritisiert Nicolae Manolescu, *Cronica literară: Dicţionar de termeni literari*, in: *România literară IX/53 vom 30.12.1976*, S.11.

90) *Dicţionar de termeni literari*, a.a.O., S. 82: "Opus tragicului, comicul este cealaltă extremă a reacţiei specifice umane în faţa realităţii..."

91) Vgl. dazu auch: Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Bd.1, (Bucureşti), Editura Eminescu 1973, S. 400-442.

chung der Komödie haben auch keinen Bezug zur einfachen Aufzählung von Tudor Muşatescu, Mihail Sebastian, Aurel Baranga oder Teodor Mazilu (92) in der Tradition I.L.Caragiales. Die Untersuchung der Tragödie stellt im Verhältnis zur Weltliteratur fest, daß in der rumänischen Literatur nur Dramen mit tragischen Akzenten (93) entstanden sind. Zwar werden die Unterschiede zur idealistischen Begriffsbestimmung nach Hebbel erwähnt und die Groteske als Verschmelzung von tragischer Vision mit Techniken der Komödie bei Eugène Ionesco und Samuel Beckett angeführt, ohne aber auf die spezifische Entwicklung und das zugrundeliegende Dogma in der ideologisch gelenkten sozialistischen Dramatik hinzuweisen.

Nach Hegels Theorie beruht die Tragik auf einem Wertkonflikt; "die Kollision" in dem Widerstreit gleichberechtigter Werte durch den einseitigen Eingriff des tragischen Charakters säkularisiert und entidealisiert dies(94). Da gerade der unter außenpolitischem Druck stattgefundene Übergang zu einer sozialistischen Gesellschaftsordnung die Krise der alten, mit Gewalt abgeschafften, aber auch der neuen, ohne jeden gründlichen Bezug zur spezifischen rumänischen Entwicklung bis 1945 und der bis zu diesem Zeitpunkt selbst konstituierten oder importierten Werte darstellt, eröffnet sich ein dramenpoetologisches Diskussionsfeld, das die Unzulänglichkeit der traditionell definierten Kategorien dokumentiert und auf die Notwendigkeit einer an der dramatischen Produktion ausgerichteten Neubestimmung hinweist. Das Einschalten eines optimistischen Grundtons durch Einbezug der 'richtigen' geschichtsphilosophischen Einstellung in der Tragik ist in seiner gegenwärtigen Annahme genauso wirklichkeitsfremd wie das Aufdecken veralteter bürgerlicher Mentalität. Dagegen ist die "ästhetische Vermittlung der dialektischen Spannung von Kritik und Utopie" als Komikbestimmung (95) der widerspruchsvollen Wirklichkeit und seiner instrumentalisierten Hoffnung auf Veränderung im real existierenden Staatssozialismus, dem zugrundeliegenden Totalitarismus oder der Heteronomie der Kunst, wesentlich näher: der 'wissenschaftliche Sozialismus' als gegenwartsbezogenes Grundteil der marxistischen Philosophie hat die 'Utopie' ersetzt(96) - und genau dasselbe hatten hier in aller Deutlichkeit das Finale zweier besprochenen Texte dargestellt. Doch gerade die konkrete Realisation einer 'eindimensionalen' Utopie hebt ihre Verwaltung und ihren ideologischen Einsatz zur Verwaltung hervor und unterstreicht die Richtigkeit der Weigerung, die der einleitende Satz Theodor W.Adornos zu dieser Untersuchung beinhaltet.

Genau wie die im zweiten Teil (II-2) zusammengetragene diachronische Skizze die ästhetische und gesellschaftliche Relevanz der rumänischen Gegenwartsdramatik nur bedingt zeitlich ordnen konnte, ohne eine literaturwissenschaftlich-absolute Objektivität zu intendieren oder zu ergründen, hätte eine gattungsbestimmte Be-

92) Vgl. II-1, Tudor Muşatescu, Mihail Sebastian, Aurel Baranga, Teodor Mazilu.

93) *Dicţionar de termeni literari, a.a.O., S. 449. Die genannten Autoren sind: I.L.Caragiale, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Mihail Sorbul, Victor Eftimiu, George Mihail Zamfirescu, Marin Sorescu - vgl. II-1.*

94) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Bd.II, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, o.J., S. 546-551.

95) Vgl. die Anmerkung 22, S. 92.

96) *Dicţionar de termeni literari, a.a.O., S. 426; Philosophisches Wörterbuch*, hrsg. von Georg Klaus und Manfred Buhr, Leipzig, Enzyklopädieverlag 1974, 11. Aufl.: Westberlin, deb (1975), S. 1250: "Erst von Marx und Engels wurde mit der Erarbeitung des wissenschaftlichen Sozialismus der konkret historische Gehalt der 'Utopie' und ihr Stellenwert in der ideengeschichtlichen Entwicklung bewußt gemacht, womit von ihnen zugleich klargestellt wurde, daß der Sozialismus keine Utopie und die Theorie des Sozialismus eine Wissenschaft ist"; S. 1254: "Da der wissenschaftliche Sozialismus das Ende der Utopie bedeutet und diese im Sozialismus daher ihre eigentliche Dimension verloren hat..."

schreibung dieser Problematik durch die gegenwärtige Lage in der kritischen Erarbeitung der Grundkategorien dem Anspruch einer wissenschaftlichen Untersuchung nicht standgehalten: die inadäquate Basis würde in beiden Fällen eine falsche Beschreibung einer interessanten Dramatik 'trotz' (und 'dank') kulturpolitischer Lenkung bestimmen, zumal die vorgefundene Forschungsarbeit nur partiell und in seltenen Fällen zu dieser künstlerischen und kulturpolitischen Entwicklung Stellung nimmt, ohne ideologisch-dogmatische Verfälschung oder Verherrlichung zu beabsichtigen.

Insofern scheint der kritische Ansatz in der Fragestellung und im erkenntnisleitenden Interesse richtig gewesen zu sein - meine Annahme wurde methodisch dem Anspruch und Ziel der Forschungsarbeit insofern gerecht, als die Realität des dramatischen Textes in seinem Verhältnis zur widerspruchsvollen Wirklichkeit des totalitären, real existierenden Staatssozialismus den geleisteten oder verfehlten Werkcharakter durch Einbezug aller auffindbaren relevanten Kontextualbestimmungen aufzeigen konnte und Diskussionsansätze einer Diachronie oder einer Gattungsbesprechung konkret belegte. Die 'komödienhafte Dramengestaltung' beschrieb die 'kritische' und 'utopische' Gegenwartsbewältigung in der rumänischen Dramatik und entspricht dem Stand, der Beherrschung und der Autonomiekraft dieser Begriffe in der literarischen Praxis und Wirklichkeit seit 1945.

Dadurch aber ist nicht nur die gezwungene und problematische Ausgangsposition erwiesen, die in der vorliegenden Untersuchung trotz des programmatischen Ansatzes bei den Texten selbst als eines primären Kriteriums durch die Bearbeitung der gesellschaftlichen und theatertheoretischen Kontextualität mit Eindrungen ist und sich auch in der vorgenommenen Trennung zum nächsten Kapitel (I-4) äußert, sondern auch die sich durchsetzende Erkenntnis, daß das dialektische Vermitteln von Kunst die Begriffsbestimmung an den Text analytisch heranzutragen hat. Insofern sind die vorgenommenen Zuordnungen zu den jeweiligen Kapiteln in dieser Untersuchung selbst kunstfeindlich, als dadurch bestimmte Gehalte oder mechanisch angewandte Dramentechniken aus Zugehörigkeitsprinzipien verfälschend analysiert werden können. Ästhetisches und kulturgeschichtliches Ziel dieser Arbeit ist aber zugleich die Beschreibung einer Entwicklung, und die dramatisch wertvolle haben durch ihren Werkcharakter und den erkämpften Autonomieraum bewiesen, wie ästhetische Qualität die auffallenden Stoff-, Themen- oder Formbestimmungen zersetzen, indem sie sie überwinden. Der erkannte Prozess ist zu kompliziert und vielschichtig, als daß ein positivistisches Zusammentragen von Stellungnahmen gegenwärtiger Dramatiker oder Kritiker eine Systematisierung ermöglichen würde; dazu kämen diachronische, biographische oder gesellschaftliche Gesichtspunkte, welche oft bereits erarbeitete Positionen widerlegen könnten.

Eine kurze inhaltliche Aufzählung und Übersicht der Vielzahl von Stücken (vgl. die Bibliographie III-1-a) wäre schon aus raumökonomischen Gründen nicht möglich gewesen - stellvertretend sollte die eingehende Besprechung je einer exemplarischen Produktion die Diskussion auf die Gegenwartsproblematik der rumänischen Dramatik in ästhetischer und gesellschaftlicher Hinsicht führen; der Standortbestimmung soll im weiteren ein neues Glied zugefügt werden, diesmal ein nicht-komödienhaftes dramatisches Produkt, eine durchaus 'ernst'-gemeinte und problematische Bezugnahme zur real existierenden sozialistischen Gegenwart in Rumänien.

- 4) Der Versuch einer nicht-komödienhaften Bezugnahme auf die widersprüchliche Wirklichkeit: "Puterea și adevărul" ("Die Macht und die Wahrheit") von Titus Popovici - Bewältigung oder Versöhnung des totalitären Sozialismus in Rumänien?

Da sich die vorliegende Untersuchung nicht nach gattungsspezifischen Schwerpunkten richtet, sondern eine ideologiekritische Diskussion einer ästhetischen und gesellschaftlichen Entwicklung fördern will, stellt sich die Frage, wie die Dramatik, selbst Teil des kulturpolitisch verwalteten, diese Verwaltung darstellen kann und inwieweit dies den ästhetischen Normen der Moderne entspricht.

'Macht' und 'Wahrheit' als Titelkomponente eines Stückes (1) sind für ein kritisches Hinterfragen dieser Problematik besonders geeignet. 'Wahrheit' nimmt als Begriff die Diskussion um den 'sozialistischen Realismus' oder 'sozialistischen Humanismus' von Beginn an auf, sofern es seine ästhetische und philosophische Bedeutung der 'Macht' gegenüberstellt, ein Begriff, der die realpolitische Situation im rumänischen real-existierenden Staatssozialismus charakterisiert und in der angeführten programmatischen Verbindung die Brisanz des exemplarisch zu interpretierenden Textes ausmacht. Dadurch ist die ästhetische Diskussion (um die 'Wahrheit') mit der Institution (der 'Macht') konfrontiert, die sie offen oder versteckt verdrängt. Das Vorhaben des letzten Kapitels dieser literatur- und theaterwissenschaftlichen Untersuchung konzentriert sich anhand einer textnahen Interpretation auf den Antagonismus 'Macht' - 'Wahrheit', welcher zusammenfassend die bisher geleistete Beschreibung und Kritik der dreißigjährigen heteronomen Dramenproduktion auf die Standortbestimmung und ästhetischen Wertung in der spezifisch rumänischen Entwicklung bestimmt. Da dieser Antagonismus von grundlegender Bedeutung ist, soll durch den kritisch-interpretativen Kommentar des Stückes von Titus Popovici Stärke und Schwäche von 'Macht' und 'Wahrheit' in einem sozialistischen Drama vermittelt werden.

Die literaturwissenschaftliche Erforschung der sozialistischen Dramatik kann nur schwer ein fundiertes Bild der Entwicklungslinie von den theoretischen Prämissen und den zum Modell gewordenen Produktionen von Trejtkov, Brecht und anderen bis zu den gegenwärtigen Produktionen beschreiben, die nunmehr eine machtpolitisch und ideologisch erprobte gesellschaftliche Realität zu gestalten haben (2). Gerade für Rumänien ist die Situation besonders prekär - das Modell des sozialistischen Dramas wurde zwar übernommen, die theoretische Kontextualität und die damit verbundenen Widersprüchlichkeiten oder sogar verschiedenartigen Auslegungen eines gesellschaftlichen Wirkens jedoch wurden rigoros vermieden, was sich natürlich nicht allein in der Qualität dieser Dramatik niederschlug, sondern auch die Möglichkeiten einer theaterwissenschaftlichen und kritischen Diskussion von

- 1) Titus Popovici, *Puterea și adevărul, piesă în 4 acte*, in: *Teatrul XVIII/1*, Januar 1973, S. 7-30; ders. *Die Macht und die Wahrheit*, Bühnenwerk in 4 Akten, in: *Rumänische Rundschau XVIII/3*, März 1974, S. 21-61; ders., *Puterea și adevărul*, in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Bd. 1, a.a.O., S. 623-678; auch: *București*, Editura Eminescu 1973, (=Col. Rampa 47). Alle Zitate im folgenden nach der letzten Ausgabe.
- 2) Vgl. dazu, Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution*, Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktionen, Marxismus und literarische Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts, a.a.O.; Reinhold Grimm (Hrsg.), *Das epische Theater*, Köln und Berlin, Kiepenheuer und Witsch (1966); Werner Mittenzwei, *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama*, a.a.O.; Jürgen Rühle, *Das gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum sozialistischen Realismus*, a.a.O.; Wolfgang Schivelbusch, *Sozialistisches Drama nach Brecht*, a.a.O.

Anfang an eingrenzte. Diese Tatsache unterstützt umso mehr die eingeschlagene Untersuchungsmethode: bei dem qualitativen und quantitativen Mangel einer theoretischen Zusammenfassung sind die Dramentexte noch mehr das primäre Untersuchungsmaterial, anhand dessen die unerforschten Entwicklungstendenzen sich zumindest punktuell lokalisieren lassen.

In der Vorstellung eines wissenschaftlich atheistischen Kommunismus ist der Institution des Theaters die Aufgabe der Verbindung des materialistisch-dialektischen Weltbildes mit dem neugeschaffenen, vom Privatdenken befreiten Menschen zugedacht. Der glaubensfordernde Charakter der Kirche soll durch einen materialistischen und gesellschaftskritischen Ansatz zur Realität mit Hilfe des Theaters ersetzt werden. Die Ernsthaftigkeit der französischen Moralisten sollte in einer weitergeführten Aufklärung übernommen werden, und gerade die Brechtsche Produktion vor den Parabelstücken sowie die Tretjakovs gibt einen Einblick in die konkrete Realisation eines solchen Dramas. Diese hier nur oberflächlich angedeutete Frühphase des sozialistischen Dramas begann man erst Mitte der sechziger Jahre in Rumänien auch theoretisch zur Kenntnis zu nehmen und zu werten, immer noch unpersönlich und ideologisch diszipliniert. Weder Korschs noch Tretjakovs besondere Positionen wurden in diesem Bezug in einer breiten Diskussion erörtert, aber die Ernsthaftigkeit einer bestimmten, für Rumänien bis 1944 völlig unbekanntem Theaterform begann allmählich ihren geschichtlichen Traditionszusammenhang zu entfalten. Es ist die Zeit, in der die durchwegs wenigen kritischen Beiträge zur Dramatik immerhin das monotone Aufzählen derjenigen Produktionen, die dogmatisch als Höhepunkte oder Wegweiser eingeschätzt werden mußten, langsam ablösen und thematische Schablonen in ihrer Kunst- und Wirklichkeitsfeindlichkeit behutsam, aber zielstrebig aufzeigten (3).

Natürlich wurde dadurch am Optimismus der ideologischen Grundstruktur kaum gerüttelt; bereits die im vorigen Kapitel beschriebene Satire als damalige Komödienform konnte in den seltensten Fällen in eine Symbiose mit jener fundamentalen Ernsthaftigkeit eintreten und zugleich die Wirklichkeit kunstvoll in Frage stellen. Sogar die wenigen geglückten Produktionen, die teilweise durch das Aufzeigen ihres Werkcharakters bereits Pfeiler der bisher hier vorgenommenen Untersuchung waren, dokumentieren in der jeweiligen Realisation, wie kräftig Norm und Opportunität sowohl in dramatisch-technischer als auch in ideologischer Hinsicht hinderlich wirkten. Gerade durch das Aufzeigen sozialistischer Wirklichkeit wird die vorgenommene Ernsthaftigkeit dieser Dramatik paradox - sie eröffnet einerseits ein fast fanatisches Ethosbewußtsein und kann durch die wenigen gelungenen Stücke eine tiefgreifende Infragestellung der Schwer- und Stützpunkte des Bestehenden - und

- 3) Dies begann durch das Eingliedern der Brechtschen Theaterpoetik und -produktion: die erste Brechtaufführung findet zwar 1956 anlässlich der Eröffnung des deutschsprachigen Staatstheaters in Sibiu (Hermannstadt) mit 'Mutter Courage' statt - Vgl. Radu Stanca, *Prima piesă de Brecht pe scena noastră*, in: *Contemporanul* 39 (521) vom 28.9.1956, S. 2. Der wahre Durchbruch ist nach einer Aufführung 1959 erst ab 1962 anzusehen; bedeutendster Förderer ist der Regisseur Lucian Giurchescu - vgl. II-2. Dies löst erstmals den ausschließlichen Import von sowjetischer Dramatik ab. Die Studie Romil Munteanu, *Bert Brecht, București*, Editura pentru literatură universală 1966, wird weder dem Autor noch dem Werk und der bis zu dem Zeitpunkt erreichten Rezeption und Kritik gerecht. Ab 1964 erweitert sich sowieso die Rezeption Brechts parallel zu der Eugène Ionescos (vgl. S. 99), was aber eine Entwicklung des sozialistischen Dramas in Rumänien kaum noch zu fördern vermochte. Zur neuesten Lage der Brecht-Rezeption vgl. Margareta Bărbuță, *Brecht-Dialog 1978*, in: *Teatrul XXII/4, April 1978*, S. 21-24, und Valentin Silvestru, *Dramaturgia originală la ordinea de zi*, in: *România literară XI/19 vom 11.5. 1978*, S. 16.

somit eine Wurzel der Krise - radikaler aufzeigen und wirkt andererseits durch den ständigen Verschleiß, dem ganz bestimmte Thesen- und Themenkreise unterworfen waren, lächerlich, wenn nicht grotesk. Ernsthaftigkeit als Grundeinstellung erreicht letzten Endes ihren widerspruchsvollsten Aspekt in der dramatisch-literarischen Bewältigung der Stalin-Ära - deren Dauer und die mit ihr verbundenen Opfer haben in Rumänien eine besondere Situation hervorgerufen und dokumentieren umso genauer die Grenzen eines engagierten, wahrheitssuchenden Dramentyps, wenn der Ernst der Problematik durch den versöhnenden ideologischen Vorsatz verwässert und lediglich zugeordnet wird.

"*Puterea și adevărul*" ("Die Macht und die Wahrheit") von Titus Popovici wurde für eine exemplarische Interpretation ausgewählt, da neben dramatisch-technisch üblicher Bezugnahme zur sozialistischen Wirklichkeit Rumäniens auch eine als solche repräsentative ideologische Problemstellung die Diskussion begleiten kann. Im Jahre 1973, lange Zeit nach der politischen Rehabilitation der Opfer der brutalsten Willkürjahre (4) stellt ein Drama Früh- und Gegenwartsphase des real existierenden Staatssozialismus in Rumänien in der Kräftepolarität von Macht und Wahrheit dar, so daß Heftigkeit oder behutsame Verdrängung im dramatischen Konzept bereits die aufgenommenen sozialphilosophischen Schwerpunkte sind.

Pavel Stoian, eine der Hauptgestalten im angeführten Drama, ist ein altgedienter Stalinist, lange Zeit Bezirkssekretär der Partei in einer entlegenen, armen Bezirkshauptstadt, die durch den Wandel in der Gesellschaftsstruktur ein moderner revolutionärer Modellbezirk werden sollte. Seine Gegenspieler sind weniger jene besonnenen Kommunisten, wie der Verlauf des Dramas auf den ersten Blick nahelegt und den scheinbaren Konflikt auszulösen scheint, sondern die zwei exemplarisch ausgewählten Stationen des sozialistischen Umbaus in Rumänien. Themenkreise, die in der Serienproduktion ideologisch und dramentechnisch verschlissen sind, tauchen wiederum auf, nur ist die Ernsthaftigkeit des dramatischen Vorwurfs durch die zeitliche Distanz potenziert und der legitimierende Apell kann durch die Überbrückungsfunktion in der Zeitformel des Konfliktes deutlicher und eindeutiger wahrgenommen werden: sich berufend auf das, was früher geleistet wurde, versucht man, Verständnis für die personalisierte Macht und ihr bislang politisch-ethisch und sogar menschlich kaum verarbeitetes radikales Eingreifen zu werben. Schauprozesse, Arbeitslager und unvernünftige Industrie- und Bauprojekte, sowie eine von oben mit Gewalt durchgeführte Kollektivierung der Landwirtschaft nach sowjetischem Modell sind die eigentlichen Konfliktursachen Pavel Stoians, wobei er zeitweise die Absolutheit seiner Macht in diesem Bereich gesellschaftlichen Wirkens die Wahrheit derart bestimmte, daß die kleinste, sogar gut gesinnte Abweichung mit äußerster Härte sanktioniert wurde.

Eine Art Überbrückungsformel stellt dadurch zwei Wahrheits- und zwei Machtbegriffe gegenüber (fünfziger und siebziger Jahre) und ermöglicht es gleichzeitig, eine breite Entwicklungsphase im Drama aufzunehmen. Das Drama beruht wahr-

- 4) Erst drei Jahre nach Stalins Tod eröffnete Chruschtschows Geheimrede vor dem ZK der KPdSU vom 25. Februar eine - teilweise - öffentliche Auseinandersetzung, die als 'Entstalinisierung' für den osteuropäischen Raum in ihrer Relativität zu sehen ist: vgl. Entstalinisierung. Der XX. Parteikongreß der KPdSU und seine Folgen, hrsg. von Reinhard Crusius und Manfred Wilke, Frankfurt am Main 1977, (=edition suhrkamp 609); die Geheimrede: S. 487-537. Ein ähnlicher Prozeß konnte in Rumänien aber erst nach dem Tod von KP-Chef Gheorghe Gheorghiu-Dej (vgl. II-1,2) und in einer stabilisierten Machtsituation Nicolae Ceaușescu stattfinden - diese Anfang der siebziger Jahre sich anbahnende Entwicklung wird durch die gesellschaftspolitische Situation im gegenwärtigen Rumänien und besonders durch den die asiatischen Modelle übertreffenden Personenkult um KP-Chef und Präsident auf Lebenszeit (weiteres vgl. II-1) Nicolae Ceaușescu in Frage gestellt und ist hier bedeutender Kontext.

scheinlich auf Prosaversuchen (5) und mit absoluter Sicherheit auf einem Drehbuch, welches nach langem Warten 1972 als Film in den rumänischen Kinos anlief und somit einen Publikumstext als auch eine Stellungnahme der offiziellen Kritik vorwegnahm (6). Die Konstruktion ist besonders einfach und verzichtet ostentativ auf einen übertriebenen Realismusanspruch im Detail, um eine konsequente Darstellung der Konfliktsituation zu ermöglichen. In flash-back-Manier wird sich der Altkommunist Petre Stoica in der jeweiligen Situation wiederfinden (7), in der er an der Spitze eines politischen Machtapparates Wahrheit und Wirklichkeit entscheidend beeinflusste. Eine Bestandsaufnahme soll eigentlich geleistet werden, vom Kriegsende, wie es uns der Dramentypus um Aurel Barangas "*Simfonia patetică*" - "*Arcul de triumf*" ("Die pathetische Symphonie" - "Der Triumphbogen") als rumänisches Revolutionsdrama darstellte, bis zu der heutigen Zeit, in der bestimmte Fehler des Anfangs angeprangert und zugleich versöhnt werden. Wenn in der politischen Realität außer formaler Verurteilung des Personenkultes und Machtmißbrauches keine wesentliche Neuerung spürbar ist, ist die dramatische Aufarbeitung dieses Problems umso dringender und notwendiger. Die im politischen Alltag durch Machtmißbrauch zu Grabe getragene Utopie ist in der Realität des Literarischen durch ein radikales Hinterfragen und Heranziehen der Konsequenzen möglich - Versöhnung dieser Widersprüchlichkeit verwandelt aber Utopie in nostalgische Trivialität, besonders dann, wenn die scheinbar angeprangerte Frühphase des Verhältnisses 'Macht' - 'Wahrheit' in eine die Gegenwart legitimierende einmündet. Die Frage ist, ob Macht dann als solche in ihrer kommunistischen Projektion erstmals im Text und dann in dessen Kritik befragt werden kann. Damit könnte zwischen zwei verschiedenartigen, in ihrer Essenz aber identisch scheinenden Gewaltmomenten vermittelt werden, da jeweils ein Wahrheitsanspruch als die Wirklichkeit mitbestimmend aufgesetzt ist. Die durch das Wahrheitsmonopol ausgeübte Herrschaft im Stück ist, ohne hinterfragt zu sein, von vornherein legitim: Pavel Stoian feiert, alt und unheilbar krank, seinen Geburtstag, und das Stadtkomitee der KP schenkt ihm, dem ersten kommunistischen Führer dieser Gegend, ein Modell jenes Energieprojektes, an dem Stalinist und Stalinismus optimal dargestellt werden können. Alles deutet auf ein sinnloses Bauwerk hin - ähnlich sollte ein Kanal die Donau quer durch die Dobrut-

- 5) Vgl. dazu die Rede des Autors vor dem ZK der RKP vom 28.-29. Juni 1977, in: *Contemporanul nr. 26 (1599) vom 1. Juli 1977*, S. 5: er bestätigt, schon seit sehr langer Zeit an einem Epos über die Kollektivierung der Landwirtschaft zu arbeiten - dies ist zugleich ein Teil des Dramas. Dazu vgl. das Prosafragment *Puterea*, in: *Gazeta literară 31 vom 29. Juli 1965* und das Interview in: *Scen-teia XLVI/10812 vom 25.5.1977*, S. 4.
- 6) Vgl. dazu: *Cinematograful românesc contemporan 1949-1975*, hrsg. von dr. Ioan Cantacuzino und dr. Manuela Gheorghiu, Bucureşti, Editura Minerva 1976, S. 207; D.I. Suchianu, *O reuşită a filmului românesc, "Puterea şi adevărul"*, in: *România literară V/18 vom 17.2.1972*, S. 19.
- 7) Vgl. dazu einige der Kritiken: Andrei Strihan, *Contururi scenice*, Bucureşti, Editura Eminescu 1976, (=Col. Masca), S. 29-31; Adriana Hass, *Modalităţile teatrului politic şi unele probleme ale reflectării istoriei naţionale*, in: *Studii şi cercetări de istoria artei, seria teatru, muzică, cinematografie, Tomul 23/1976*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, S. 10-13; Nicolae Ciobanul, *O piesă despre putere şi adevăr*, in: *Luceafărul XVII/36 (645) vom 7.9.1974*, S. 3; Valentin Silvestru, *Teatrul politic contemporan: Puterea şi adevărul de Titus Popovici*, in: *România literară VI/26 vom 21.6.1973*, S. 8; oder I. Horea, *Puterea şi adevărul la teatrul cel nou*, in: *România literară VI/49 vom 6.12.1973*, S. 20. Wichtige Stellungnahmen sind noch im Anhang der hier besprochenen Textvorlage gedruckt; zusammen mit den Kritiken, die am Ende dieser Interpretation (Anm. 21-22, S. 149-150) angeführt werden, bilden sie die bisherige aufnehmbare und verwertbare Rezeption dieses Stückes.

scha mit dem Schwarzen Meer verbinden (8). Dieses fast an ägyptische Großbauten erinnernde monströse Projekt kostete nach 1949 den meisten politischen Gefangenen Rumäniens das Leben. Aus technischen Gründen wurde es später aufgegeben, obgleich dies historisch bis heute nicht eindeutig geklärt worden ist, nachdem Befürworter oder Kritiker der angestrebten Kanalverbindung schon allein wegen ihrer wissenschaftlich-technischen Stellungnahme damals zum Tode verurteilt wurden, es wurde dann doch in der Ära Ceaușescu als Bewässerungsanlage nach einem neuen Konzept ausgebaut. Genau wie die Pole Macht - Wahrheit ohne eine tiefgreifende dogmenüberholende Analyse als scheinbarer Konflikt sich erweisen, ist auch der Konflikt Pavel Stoians zu seiner Zeit ein scheinbarer. Wesentlich trivialer ist er wie ein 'faustischer' sichtlich von vornherein gelöst: der Mechanismus der Rückblende zeichnet lediglich Momente, die zu Stoians Entlastung dienen, vor allem aber das Verständnis für jenen Höhepunkt brutalster Gewalt verstümmeln.

Dies ist das Paradoxon eines ernsthaft-belehrenden sozialistischen Politdramas: man soll lernen, diktatorische Willkür, Mord und Erniedrigung des einzelnen zu akzeptieren, da all dieses in dem Reich der Notwendigkeit letztlich der 'Freiheit' gedient hat. Im Namen derselben Freiheit wird weiterhin, in letzter Zeit zwar mit wesentlich verfeinerten Methoden, jede Regung des einzelnen gegen die ihrerseits verfeinerte Form des Totalitarismus im Keime erstickt. Dafür sind die Mittel der Kunst, hier der Dramatik (als Konzentration und textliche Kristallisation epischer und kinematographischer Experimente), optimal: Ambiguität und poetische Mittel verdrängen den Hauptkonflikt, bevor er als solcher der Wirklichkeit entgegentreten könnte. Die dramatische Form zeichnet sich demnach durch gedämpfte Zurückhaltung aus, in der wenige affektive Ausschreitungen zu jener verständnisvollen Entlastung führen sollen. Zwar ist die Zeit durch Vermengung von Rückblenden und Gegenwärtigem als solche problematisiert, von einer bewußten Distanzierung und Thematisierung kann aber bei der vorgenommenen Perspektive nicht die Rede sein. Umso größer ist der dokumentarische Wert des Textes für eine kritisch-interpretative Einführung in die vorgenommene Problematik. Schon zu Beginn des ersten Aktes wird deutlich, daß der Blickwinkel von der allgemeinen historischen Spannung auf die Gestalt Pavel Stoians eingengt wird, was letztlich der einen, im Drama getragenen Wahrheit dient und entspricht.

Die erkenntnistheoretische Forschung nicht allein marxistischer Philosophen neuerer Zeit kann durch den erst literaturwissenschaftlichen und sekundär kunstphilosophischen Ansatz der Interpretation nur als breitester Kontextualbereich angeführt werden. Aber bereits die vorliegende Realisation als Dramentext wirft die Frage auf, inwieweit bei der derzeitigen realpolitischen Gemeinschaftsformel des osteuropäischen Sozialismus philosophische Wahrheitsfindung oder Ethik nur noch vertrocknet und formalisiert aufgenommen wird. Dem Verwalteten wird selbst der primäre Zugang zur Realität - die Aufarbeitung seines Werdens - vorexerziert.

Den Greuelthaten der fünfziger Jahre werden sublimierende Offenbarungen der 'geheilten' Gegenwart gegenübergestellt: dadurch wirkt das Poetische dieser als Folge schwerer Machtprobleme bestehenden Sozialismusformel der Ära Ceaușescu zugleich auch auf die Machtprobleme als solche selbst: eine Art Stilisierung des Stalinismus kann als Dogmatik der 'anti-dogmatischen' Literatur auch in anderen Fällen erkannt werden (9).

-
- 8) Vgl. Der Donau-Schwarzmeer-Kanal, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa III (1954) 2, S. 29-34. Der Kanalbau entspricht den unzähligen Arbeits- und Straflagern des "Archipel Gulag" - Alexander Solschenizyn, 3 Bde., Bern 1974-76.
- 9) Den Maßstab an Radikalität in der literarischen Behandlung dieses Themas setzten solide Romankonstruktionen eines Alexandru Ivăsiuc, *Iluminări, București, Editura Eminescu* 1975; Augustin Buzura, *Fețele tăcerii, București, Editura Cartea Românească* 1974; ders., *Orgolii, Cluj-Napoca, Editura Dacia* 1977 und Constantin Țoiu, *Galeria cu vișă sălbatică, a.a.O.* Im Drama kam das Problem

Man muß dem Blickwinkel des Dramas folgen, um die Trivialität und Linearität der Fabel kurz aufzuzeigen, nachdem versucht wurde, die historische Verbindungsformel dieses Stückes in ihrer Scheinbarkeit erkennbar zu machen.

Es ist nicht uninteressant, daß gerade ein Stück über stalinistische Industrialisierung und Kollektivierung der Landwirtschaft am deutlichsten und am besten die Auslöschung eines vielseitigen Individuums im real existierenden Staatssozialismus dokumentiert. Wie in den meisten Werken, die in dieser exemplarischen Interpretation kontextuell angeführt werden konnten, sind auch Popovicis Helden Marionetten eines Lehrbuches, in dessen 'Curriculum' das Primat der Notwendigkeit unangreifbar ist.

Es geht darum, ob nach politisch und wirtschaftlich totaler Machtübernahme nun der Bau eines riesigen Energiewerkes notwendig ist oder nicht. Pavel Stoian und das Exekutivkomitee der KP jenes Bezirkes sind dafür. Allein Petre Petrescu, der als junger kommunistischer Ingenieur dieses Werk im Gefängnis plante, erkennt die Schwierigkeiten, die damit verbunden sind, und rät entschieden ab. Aufgrund seines fachlichen Wissens fühlt er sich in seiner Ehrlichkeit und seinem Bewußtsein verpflichtet, sich gegen die erdrückende Mehrheit des Parteibüros zu stellen. Sein widerspruchsvolles Porträt soll noch in seiner dramatischen Realisation und Funktion eingehend analysiert werden: wichtig sind als erstes die Konsequenzen, die er und besonders seine Parteigenossen ziehen. Diese können nämlich keine Abweichung von einem Wachstumsfetischismus mit kommunistischem Grundboden sehen und der Intellektuelle Petre Petrescu wird aus der Partei ausgeschlossen, später vom kommunistischen Geheimdienst verhaftet, gefoltert und schließlich von seinem alten Genossen aus der Zeit der Illegalität, dem Obersten und Chef der 'Securitate' (10) Vasile Olariu, zu einer belastenden Unterschrift eines Geständnisses überredet. Stoian hatte die Untersuchung angeregt - zu politischem 'Ansehen' und Macht gekommen, konnte und wollte er seinen Freund und Genossen Petre Petrescu nicht aus der eingleisigen Maschinerie der Verratsverdächtigungen retten. Die durch die Machtergreifung dank sowjetischer Hilfe eingeschlagene Richtung kannte außerdem keinen anderen Ausweg. Nur wird diese revolutionär-ökonomische Abhängigkeit und Notwendigkeit im Stück nicht thematisiert. Im Gegenteil, sie wird ohne weiteres übersehen oder als eine immanent revolutionäre abgetan. Die Praxis, auf welcher Seite die Wahrheit zu finden ist, die opfervolle Arbeit an der Baustelle erwies sich als unnütz, da ständig neue Schwierigkeiten auftauchten, die bewußt ignoriert wurden, weil sie anfangs nicht vorhersehbar waren. Teilweise rehabilitiert soll Petre Petrescu als Ingenieur bei einer Neuorganisation der Baustelle Abhilfe schaffen. Schließlich werden die Arbeiten vorerst eingestellt, die Vernunft scheint gesiegt zu haben, aber der Oberst Vasile Olariu an der Spitze seiner grauen Institution sieht weiterhin nur Spionage und Sabotage, Zeichen der Ausweg- und Alternativlosigkeit der Exekutive in Konflikte des real existierenden Staatssozialismus. Aber erst jetzt hat die ganze Problematik ihre pikant-spezifische Auslegung erreicht: es ist im besonderen Mihai Duma zu verdanken, der dritten Hauptgestalt im Stück und jüngstes Mitglied im Parteibüro, einem ehrlichen und kämpferischen Kommunisten, daß das Gute siegen wird: er versucht ständig, Pavel Stoian von seiner Verbissenheit und Verblendung gegenüber der Wahrheit abzubrin-

erst durch Popovicis Stück (nach dem Film) erstmals auf, es folgten dann noch schwächere Texte wie z.B. *Aurel Barangas*, *Viața unei femei*, a.a.O., und *Ovidiu Genarus*, *La margine de paradis*, in: *Teatrul XXI/5*, Mai 1978. Die radikalste Infragestellung leistet Paul Goma, *Ostinato*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1971; leider nagt bereits die schlechte Übersetzung an der literarischen Qualität dieses Romans, der nur im Ausland erscheinen konnte und bei der Frankfurter Buchmesse 1971 die rumänische Delegation zum Verlassen der Messe veranlaßte.

10) Bezeichnung des Sicherheitsdienstes und der Geheimpolizei nach der kommunistischen Machtübernahme - dt. Sicherheit, Sekurität, Schutz.

gen, ohne aber einen totalen Konflikt, wie etwa Petre Petrescu es tat, zu riskieren. Scheinbar schuldlos, rumänische 'Alternative' zu den "Schmutzigen Händen"(11), kann er nach der forcierten Kollektivierung Partei für die Gerechtigkeit ergreifen, diesmal gegen Pavel Stoians Willen, was im folgenden einem Generationskonflikt nahekommt: ein ehemaliger Lagerinsasse wird, nach dem demokratischen Willen der Mitglieder einer 'LPG', Vorsitzender:

"Stoian: Cred că n-ai chef să te întorci cu mine în oraş. Rămâi cu preşedintele-ţi chiabur, sărbătoriţi-vă victoria împotriva partidului..."

Duma (cu mare greutate): Pavele... viaţa te-a depăşit.

Stoian: Ia te iută! Ce vorbeşti?

Duma: Ştii că ai fost pentru un mine un idol... Cuvânt timpit, dar ai fost. De când te-am cunoscut, din ilegalitate, am vrut să fiu ca tine, să vorbesc ca tine, să rîd ca tine... Pavele... unde...cum s-a întâmplat ruptura dintre tine şi oameni?

Stoian: Vezi-ţi de treabă... Poate mă luminezi tu... Ştii?

Duma: Cred că da... În clipa când ai uitat că fiecare om e o lume întreagă şi nu un şurub... Un destin şi nu o fişă..."

"Stoian: Ich glaube, du hast keine Lust, mit mir in die Stadt zurückzukehren. Bleib bei deinem großbäuerlichen Vorsitzenden, feiert euren Sieg über die Partei..."

Duma (zögernd): Pavel... das Leben ist an dir vorübergegangen.

Stoian: Sieh mal einer an! Was redest du da?

Duma: Du weißt, daß du für mich ein Idol warst... Ein idiotisches Wort, aber das warst du. Seitdem ich dich kenne, seit der Zeit in der Illegalität, wollte ich sein, wie du bist, so sprechen, wie du sprichst, so lachen... Pavel...wo... wie ist es zum Bruch zwischen dir und den Menschen gekommen?

Stoian: Das ist nicht deine Sache... Vielleicht klärst du mich auf...weißst du's?

Duma: Ich glaube ja... In dem Augenblick, in dem du vergessen hast, daß jeder Mensch eine ganze Welt ist und kein Schraubchen... Ein Schicksal und kein Karteiblatt..."

(S. 86)

Demokratisches Verständnis und Menschennähe sind Attribute, die Dumas Wahrheit gegenüber der machtverschlissenen von Pavel Stoian auszeichnet. Beim ersten Blick ist sein politisches Programm und der grundlegende Unterschied zu dem Altkommunisten Stoian bemerkenswert:

"Petrescu:...De ce să zgîndărim trecutul. De ce să scormonim lucruri dureroase"

Duma (cu intensitate): Pentru ca asemenea lucruri să nu se mai întâmple în acest partid şi în această ţară..."

"Petrescu:... Warum sollen wir die Vergangenheit aufwühlen? Warum sollen wir Schmerzliches an die Oberfläche holen?"

Duma (eindringlich): Damit solche Dinge in dieser Partei und in diesem Land nicht mehr vorkommen..."

(S. 78)

Nur muß gerade diesbezüglich eine Exegese vorgenommen werden - für den Wirklichkeitsgehalt des Stückes ist es von Bedeutung, ob es sich um radikal verschieden herrschende Wahrheiten handelt, ob Dumas Worte nur Lippenbekenntnisse sind oder tatsächlich eine Reaktion auf einen in der konkret-politischen Realität stattgefundenen Prozeß. Wenn dies der Fall wäre,entstünde eine neue Konfliktebene im Drama. Als solche angedeutet, ist sie durch das sporadische Erscheinen des Jungkommunisten Duma in der manipulierenden Wahrheitsfindung während der Untersuchung

11) Jean Paul Sartre, Die schmutzigen Hände, in: Dramen, Stuttgart, Hamburg, Baden-Baden, Rowohlt (1949) - vgl. im Stück von T.Popovici, S. 71.

um Petrescu eingegrenzt: der Jungkommunist konnte zuerst Petre Petrescus Einwände rein fachlich nicht verstehen. Er glaubte nicht an die Beschuldigung und war von seinem Chef Pavel Stoian gerade nach Bukarest gesandt worden, als Petre Petrescus Ausschluß aus der Partei beschlossen wurde. Sein nachfolgendes Studium und die daraus resultierende Abwesenheit sollen eine Generationsstufe unterscheiden und als politisches Alibi gelten. Er besucht zwar den 'Verräter' im Arbeitslager, aber Petrescu verweigert jede Auskunft über sich selbst oder zur Sache. Sofort nachher redet Duma mit dem Bauern Ion, der nur wegen einer Kleinigkeit ins Lager gekommen war (S. 70-71). Mit demselben Vertreter der traditionsreichsten Bevölkerungsschicht spricht Duma dann auch, als die Baustellenarbeiten eingestellt wurden (S. 77). Dadurch soll seine Volksnähe quasi bewiesen werden. Er erkennt in diesem Bauer das Gesunde des Volkes jenseits der Ideologie und hilft ihm bei der Wahl zum Vorsitzenden der LPG, nachdem Pavel Stoian, sein Lehrer und Vorbild, den Eintritt Ions in der LPG gegen dessen Willen regelrecht erzwungen hatte. Die poetische Stilisierung Dumas, wesentlicher Teil des dogmenkritischen und doch verschleiernnden Ansatzes des Stückes, erfolgt aber besonders in seiner vollzogenen Parteinahme zu Petre Petrescu, dem vernünftigen Intellektuellen. Mit Fachwissen nach Abschluß eines Studiums gerüstet, unterstützt Duma nunmehr die neue Baukonzeption, so daß bei Stoians Feier das fertige Projekt eingeweiht werden kann. Dies ist in der Struktur des Dramas jene Wirklichkeitsebene, welche Mihai Dumas Charisma und Wahrheitsnähe gegenüber der Pavel Stoians ausmachen. Dieses Geleistete, aufgebaut auf Wahrheitsuche trotz fürchterlicher Terrorisierung der Mehrheit (die nun in seinen Machtbereich übergegangen ist) oder auf Verbesserungen trotz angeordneten Fehlverhaltens in der 'sozialistischen Umgestaltung der Landwirtschaft', versperrt dem Stück jegliche Öffnung zur Zukunft. Indem Utopie so unmöglich wird und der Stalinismus rührend-nostalgisch eingeführt ist, ist die Nichtbewältigung des Totalitarismus und die kontinuierliche Gefahr der alleinherrschenden Wahrheit im Drama strukturell mit aufgenommen. Der Konflikt Duma - Stoian erweist sich als scheinbar, da Duma Stoians Politik lediglich mit verfeinerten, zivilisierteren als den traditionell erprobten Mitteln weiterführt: die wenigen plakativen Bekenntnisse münden unweigerlich in dasselbe ernsthafte kommunistische Macht- und Wahrheits-system:

"Duma: ... Ai avut un singur defect, Pavele: n-ai putut niciodată recunoaște că ai greșit. Nici la șah, măcar, la vânătoare. Vezi tu - nu știi dacă e bine sau rău; în orice caz, e în logica istoriei - într-o perioadă a revoluției puterea se concentrează în puține mâini, când nu e timp de discuții, de parlamentări. Și se întâmplă atunci că defectele personale, omenești, capătă proporții naționale. Uneori mondiale. Mă gândesc la Stalin, la uriașele sale merite față de revoluție și la daunele pe care le-au adus revoluției defectele sale, pe care Lenin le prevăzuse.

Stoian: Leni era unul...

Duma: Nu-i adevărat! Și asta era forța lui, că nu era unul! Da, într-o perioadă, puterea în puține mâini e o necesitate obiectivă... Istorică, deci dialectică, deci trecătoare! Dar mai târziu... unora... li s-a părut mai comod așa... să se considere singurii deștinați ai adevărului. Poporului, clasei să i se comunice doar hotărâri... Să nu fie implicați în luarea lor cei care poartă pe umerii lor tot greul ridicării acestei țări. Sarcina istorică a ridicării acestei țări!"

"Duma: ... Du hattest einen einzigen Fehler, Pavel. Du konntest nie zugeben, dich geirrt zu haben. Nicht beim Schach, nicht einmal bei der Jagd. Siehst du - ich weiß nicht, ob das gut oder schlecht ist; jedenfalls liegt es in der Logik der Geschichte - in einer Periode der Revolution konzentriert sich die Macht in den Händen weniger, wenn es keine Zeit gibt zu diskutieren, zu debattieren. Und dann kommt es dazu, daß persönliche menschliche

Schwächen nationale Proportionen annehmen. Manchmal sogar weltweite Proportionen. Ich denke an Stalin, an seine gewaltigen Verdienste um die Revolution und an den Schaden, den seine Fehler, von Lenin vorausgesehen, der Revolution zufügten.

Stoian: Lenin war einer...

Duma: Das ist nicht wahr! Darin lag seine Kraft, daß er nicht 'einer' war. Ja, in einer gewissen Periode ist die Macht in wenigen Händen eine objektive Notwendigkeit... Sie ist historisch, folglich dialektisch, folglich vorübergehend! Aber später... erschien es einigen... bequemer... sich als einzige Besitzer der Wahrheit zu betrachten. Dem Volk, der Klasse sollten bloß Beschlüsse mitgeteilt werden... An der Beschlußfassung sollten diejenigen beteiligt werden, die die ganze Last des Aufbaus dieses Landes auf ihren Schultern tragen. Die historische Aufgabe des Aufbaues dieses Landes."
(S.90-91)

Damit ist gezeigt worden, daß plakative Menschlichkeit und Toleranz in der Stalinismuskritik eigentlich einen Freiraum schaffen, in dem nationale und sozialistische Notwendigkeiten als primäre Wahrheitsdeterminanten wieder eingesetzt werden können. Der bisher so oft angeführte nationalistische Kurs des rumänischen Sozialismus findet in Mihai Duma eine Machtribüne, die der in der politischen Realität praktizierten ähnelt:

"Duma (privindu-l cu uimire): Nu înţeleg. Numele meu, numele tău... Toate sînt ale noastre, ale tuturor, şi victoriile şi înfrîngerile... şi mai ales răspunderea. Cînd mii de oameni te aşteaptă în ploaie, n-ai voie să ţii un discurs agitatoric şi fals şi pe urmă să te urci în maşină şi să ... fugi. Nu sîntem niste mîntuitori, nişte profeţi, care cînd dai chix se urcă în ceruri... Sîntem oameni, Pavel. Şi oamenii trebuie să simtă asta... Poporul ăsta al nostru s-a născut la şcoala amarnică a răbdării. Un singur lucru nu-l rabdă, şi e bine că e aşa: minciuna. Nu ştiu dacă am învăţat multe în viaţă, dar asta am învăţat-o."

"Duma (schaut ihn ganz erstaunt an):... Ich verstehe nicht. 'Mein' Name, 'dein' Name... alle sind unser, sowohl die Siege als auch die Niederlagen ...und besonders die Verantwortung. Wenn Tausende von Menschen dich im Regen erwarten, hast du kein Recht, eine agitatorische und falsche Rede zu halten, dann ins Auto zu steigen und ...zu fliehen. Wir sind kein Heiland, keine Propheten, die, wenn sie etwas verpfuscht haben, gen Himmel fahren... Wir sind Menschen, Pavel. Und die Menschen müssen dies fühlen... Dieses unser Volk ist aus der bitteren Schule der Geduld hervorgegangen. Ein einziges Ding duldet es nicht und das ist gut so: die Lüge. Ich weiß nicht, ob ich im Leben viel gelernt habe, aber das habe ich gelernt."(S.79)

Pavel Stoian und Mihai Duma sind nicht allein durch Macht und Herrschaft verbunden, ihre Versöhnung ist auch auf privater Ebene dokumentiert. Angesichts der unheilbaren Krankheit Pavel Stoians beruft sich der junge moderne KP-Sekretär auf Saint-Just:

"Duma: Revolutionarul francez... "Ideea de fericire e nouă în Europa." Şi la noi... Şi oamenii o descopăr cu lăcomie, cu intransigenţă. E bunul lor cel mai preţios într-o lume care se mişcă din temelii, căutîndu-se pe sine... O omenire însetată şi capabilă să realizeze sinteza putere-adevăr-fericire ... Ei, hai, că-mi plezneşte capul de atîtea gînduri înalte..."

"Duma: Der französische Revolutionär: "Die Idee des Glücks ist neu in Europa". Auch bei uns... Die Leute entdecken sie mit Gier, mit Unnachgiebigkeit. Es ist ihr höchstes Gut in einer Welt, in der sich alles bis in die Grundfesten regt und sich selber sucht... Eine durstende Menschheit, die in der Lage ist, die Synthese Macht-Wahrheit-Glück zu verwirklichen... Na, genug,

mir platzt schon der Kopf vor so viel erhabenen Gedanken..." (S. 92)

Dumas Sohn hat denselben Vornamen wie Stoian, zugleich wird unterstrichen, daß der alte Pavel Stoian während seiner Jugendliebe sich einen Sohn gewünscht hat. Seine damalige Geliebte Anca kam aber ins Gefängnis und wurde 1942 hingerichtet, so daß Duma für ihn ein Ersatzsohn wurde (S.88). Gerade die Verbindung von brutalstem Totalitarismus mit Liebe und Kontinuität des Lebens rückt die Hauptpole des scheinbaren Konfliktes in das Zynische.

Macht und Wahrheit bewirken in der Personenkonstruktion der beiden Gestalten eine Umkehrung, welche bereits an der Spitze gesellschaftlicher und machtpolitischer Hierarchie die Notwendigkeit als erstes Moment eines Freiheitsgefühls des Subjekts ausmacht. Folgende Szene dokumentiert in ihrer Länge, wie sich Macht, Herrschaft und Wahrheit verselbständigt haben. Die Stärke des ideologischen Ballastes ist erheblich. Wahrheit als Sprache ist immer beherrschbar. Da das die dramatisch-literarische Bewältigung des Stalinismus in der Ära Ceauşescu thematisiert, sind die Bezüge zur Wahrheit, menschliche Solidarität und Macht-ausübung im nun folgenden Dialog für die Ambiguität des Konfliktes Pavel Stoian - Mihai Duma von Bedeutung: wie jetzt Mihai Duma die Wahrheit synthetisiert, konnte das Pavel Stoian damals schwerer leisten, da die Wahrheit entsprechend enger, die Sanktion (welche Duma im Text nachweislich miteinbezieht) dafür direkter war.

"Stoian: Nu eşti de acord cu hotărârea Biroului?"

Duma: Am votat, ai văzut.

Stoian: Da, ai ridicat mâna. Tu crezi că Petrescu are dreptate?

Duma: Nu ştiu.

Stoian: Atunci de ce ai votat?... (Pauză) Să-ţi spun eu, Mihai. A vorbit instinotul tău de clasă. Şi pe domnul Petrescu, dacă nu-şi bagă minţile-n cap şi nu-şi vede de treabă...

Duma: Uite, crezi ce vrei. Nu mi-a plăcut.

Stoian: Ce?

Duma: Cum ai procedat... De ce a trebuit să aduci în faţa colectivului o discuţie care a avut loc între patru ochi? Petre a fost sincer, poate s-a exprimat cam...pătimaş, a spus nişte prostii, dar şi le-a spus ţie, deschis.

Stoian: Şantierul ăsta, şi socialismul în general, nu e o afacere particulară între doi indivizi.

Duma: Să încep şi eu să mă tem când vorbesc deschis cu tine?

Stoian: Măcar de-ai vorbi... Dar în ultima vreme ai devenit tăcut şi închis în tine. De ce?

Duma: Pavele, dacă un intelectual oarecare, ce a deschis ochii acum, în revoluţie, mi-ar fi ridicat asemenea obiecţii... încă m-aş fi gândit... Dar când e vorba de tovarăşul meu din ilegalitate, a cărui viaţă o cunosc, e fără pată... de prietenul meu, al tău...

Stoian (calm): El... (scurt gest spre bustul lui Stalin)... are o vorbă: Drujba-i drujbă şi slujba-i slujbă...

Duma: Nu crezi că e o comparaţie prea...?

Stoian: Uite, măi băiete, eu, dacă nu mergem să bem o bere acum, mor pe loc!

Duma (trist, fără chef): O bere? Dacă vrei tu...

Stoian (rece): Du-te acasă!"

"Stoian: Bist du mit dem Beschluß des Büros nicht einverstanden?"

Duma: Ich habe dafür gestimmt, du hast es gesehen.

Stoian: Ja, du hast die Hand gehoben. Glaubst du, daß Petrescu recht hat?

Duma: Ich weiß nicht.

Stoian: Warum hast du dann abgestimmt?... (Pause) Ich werde es dir sagen, Mihai. Dein Klasseninstinkt hat gesprochen! Und wenn dieser Herr Petrescu nicht zur Vernunft kommt und sich um seine Angelegenheiten kümmert, so...

Duma: Schau, du kannst glauben, was du willst. Mir hat es nicht gefallen.

Stoian: Was?

Duma: Wie du vorgegangen bist. Wozu mußtest du ein Gespräch vor dem Kollektiv wiederholen, das unter vier Augen stattfand? Petre meinte es aufrichtig, vielleicht formulierte er etwas... hitzig, redete Dummheiten zusammen, aber er sagte sie dir, und zwar offen.

Stoian: Diese Baustelle und der Sozialismus im allgemeinen sind keine Privataffäre zwischen zwei Personen.

Duma: Soll ich auch beginnen, mich zu fürchten, wenn ich offen mit dir spreche?

Stoian: Sprächest du doch... aber in letzter Zeit bist du schweigsam geworden. Warum?

Duma: Pavel, wenn irgendein Intellektueller, dem jetzt in der Revolution die Augen aufgegangen sind, vor mir solche Einwände erhoben hätte... hätte ich nochmal überlegt, ob... Aber wenn es sich um meinen Genossen aus der Illegalität handelt, dessen Leben ich kenne, das ohne Flecken ist... um meinen Freund, deinen Freund...

Stoian (ruhig): Er... (kurze Geste auf die Büste Stalins hin)... sagt immer: Freundschaft ist Freundschaft und Dienst ist Dienst.

Duma: Glaubst du nicht, daß der Vergleich allzu...

Stoian: Schau mein Junge, wenn wir jetzt nicht gleich ein Bier trinken gehen, sterbe ich auf der Stelle!

Duma (bekümmert, lustlos): Ein Bier? Wenn du willst...

Stoian (kalt): Geh nach Hause."

(S. 48-49)

Klasseninstinkt und Unterwerfung unter die stalinistischen Dogmen zeichnen auch die anderen Kommunisten aus, die Macht und Wahrheit für ein neues Rumänien einsetzen. Ihre Porträts im Stück sind genau so schematisch und legitimationsabhängig wie die bereits erläuterten von Duma und Stoian. Alle, außer dem entmachteten Ex-Geheimdienstchef und dem aus Altersgründen zurückgestellten Moş (Onkel) Nechifor, übernimmt der neue Parteisekretär Duma von Pavel Stoian. Die Kontinuität eines herrschenden Wahrheitsverständnisses ist in dem scheinbaren Wandel dokumentiert: Mihai Dumas Charisma und Jugendlichkeit begeistern die Mitarbeiter und bestimmen ihre Abhängigkeit, ähnlich wie die Notwendigkeit sie vor Zeiten Pavel Stoian hörig machte. Schon in der Spitze der Machthierarchie zeigt sich dabei die oft betonte und scheinbar vollzogene 'Demokratisierung' inhaltslos.

Tibi Manus Biographie wird z.B. nicht zufällig sehr breit in ihrer Verbindung zu Pavel Stoian aufgeführt (S. 33-39); trotzdem bleibt sie schematisch, obwohl sie Ziel einer verständnisvollen Satire wird: ausgebeuteter Lehrling, der Streik 1933, Linkster aller Linken, wie Stoian sich erinnert (S.22), Verhaftung und Folter in der bürgerlichen Herrschaftsform; nach 1944 KP-Aktivist, einer der vehementesten Ankläger in den Sitzungen des 'Falles Petre Petrescu', wird er unter Mihai Duma leitender Funktionär: ein bißchen dick und verbürgerlicht wird er angelegtes Musterexemplar politischer und ideologischer Sprachmechanismen.

Die Kontinuität des Herrschenden beweist am besten Vasile Olariu: der tapfere Kommunist hatte nicht allein die Fabrik vor den Faschisten gerettet (S.26), sondern 1952 den antikommunistischen Partisanenführer zur Strecke gebracht (S.27). Trotzdem ist Vasile Olariu im Moment der Feier Stoians nur Kantinenvorsteher, sitzt abseits (S.41) und muß etwa Tibi Manus Drohungen sofort ernst nehmen, er, der als Geheimdienstchef früher praktisch einen Staat im Staat geschaffen hatte. Auf ihn, den Polizisten (den Befehlshörigen?), soll sich die Schuld der Taten aus den fünfziger Jahren konzentrieren und Pavel Stoian, den Politiker, entlasten, obwohl diese Art Polizei zugleich als politisch und historisch notwendig unterstrichen wird. Die Teilnahme des Entmachteten an der Feier Seite an Seite mit zwei seiner Opfer (Petre Petrescu und der Bauer Ion) soll eine historische Einsicht postulieren. Dadurch bleibt die Episode des Besuches Pavel Stoians im Sitz

der 'Securitate' eine inhaltsarme stilistische Formel:

"Olariu (la telefon): Cum? I-ați făcut bon de intrare? După ce pleacă, te prezinți la raport, dobitocule! (Își aranjează ținuta. Intră Stoian) Vă rog să-l scuzați pe ofițerul de la poartă..

Stoian: De ce? A făcut-o de capul lui? Semnează...semnează, dacă-ți spun. Frumos la tine. Ca în moment..."

"Olariu (am Telephon): Wie? Ihr habt ihm einen Passierschein ausgestellt? Wenn er fort ist, meldest du dich bei mir, du Rindvieh! (Rückt seine Uniform zurecht. Stoian tritt ein) Bitte entschuldigen Sie den Offizier am Tor...

Stoian: Warum? Hat er aus eigenem Gutdünken gehandelt? Unterschreib...unterschreib, wenn ich's dir sage. Schön ist's bei dir. Wie in einem Grab..."

(S.75)

Der Älteste der Gruppe ist Moș Nichifor, die Vaterfigur in der Zeit der Machtübernahme, eine ideologische Anlehnung an das dorfpatriarchalische oder märchenhafte rumänische Denksystem, mit dem einzigen Unterschied, daß er proletarisiert wurde, indem man die 'wahre' Sache eingesehen und kämpfend gefördert hat.

Die relative Autonomie seines Alters nützt Moș Nichifor verschiedentlich aus. Das so verschlissene dramatische Modell des konservativen Alten, welcher zur gesellschaftlichen Neuerung in einem starken inneren Kampf findet (in Stücken von M. Davidoglu, L. Demetrius usw.), wird für das neue Stadium legitimierender, ernsthafter Belehrungsdramatik, zwar noch schematisch, umfunktioniert: als idealisiertes Bild der Parteigründer unterstützt er die Machträger jeweiliger Ideale oder pragmatischen Handelns: sowohl Pavel Stoian hat in ihm bei der Debatte um Petre Petrescus Vorwände einen wirkungsvollen Unterstützer, aber auch Duma zählt ihn zu seinen besten Freunden, obwohl Moș Nichifor sogar weiter politisch tätig ist und neben der allgemeinen Meinungsbildung in der Bevölkerung auch Mißstände bis zu ihrer Beseitigung verfolgt - eine indirekte Verkörperung der Volksnähe Mihai Dumas als Attribut der 'neuen' Wahrheit.

Bezeichnend sowohl für die Konstruktion der Gestalt als auch für das durch persönliche Erfahrung gedeutete Verhältnis Macht - Wahrheit in der Partei ist eine Besprechung von Moș Nichifor mit Petre Petrescu. Kurz vor der Verhaftung wird das bürgerliche Rechtssystem und die politische Unterdrückung durch Folter von Moș Nichifor beschworen:

"Nichifor:...Le vezi? Mîinile astea fără unghii...mi le-au scos cu cleștele.. Petrescu (surzînd fără voia lui): Las', că azi ai dovedit că ai unghii ascuțite..."

Nichifor: Asta ai înțeles tu din ajutorul pe care ți l-am dat? Trezește-te cît mai ai timp, înțelege unde te-a dus asta...cum ți zice?...obiectivismul burghez! Ești încă tîndr...Partidul e bun, plin de înțelegere părintească, te bate cînd greșești, dar dacă vii și recunoști cînstît, te iartă... În genunchi să vii în fața partidului, că altfel, fără să-ți dai seama, te trezești în rîndurile dușmanului...Care, dacă ar mai ajunge, pînd-și pofta-n cui, la putere, ne-ar scoate ochii și unghiile, una cîte una! Și ție, Petre, că, la o adică, tu tot pe aceeași baricadă cu noi ai să fii, pentru asta-mi pun capul. (Tragic) Lupta de clasă se ascute pe zi ce trece și în afara partidului ești pierdut! Tu, mai mult ca oricare, pentru că ești cînstît, ești prost de cînstît, mă Petrică, Petrică, cum ai putut tu să uiți?... Prima ta noapte de închisoare...eu eram acolo de unsprezece ani...patru mi cîncisprezece nopți...și am simțit cît ți-e de greu. Nu puteai adormi..."

"Nichifor:... Siehst du sie? Diese Hände ohne Nägel?... Sie haben sie mir mit Zangen ausgerissen..."

Petrescu (unwillentlich lächelnd): Laß nur, heute hast du bewiesen, daß du scharfe Nägel hast...

Nichifor: Das hast du aus der Hilfe verstanden, die ich dir geleistet habe? Wache auf, solange Zeit ist, begreif, wohin dich dieser... wie wird er nur genannt?... bürgerliche Objektivismus getrieben hat! Du bist noch jung... Die Partei ist gut, voll väterlichen Verständnisses, sie schlägt dich, wenn du Fehler machst, wenn du aber kommst und ehrlich eingestehst, verzeiht sie dir... Auf den Knien sollst du vor der Partei kriechen, denn sonst wirst du in die Reichweite des Feindes geraten, ohne es selbst zu merken... Der uns die Augen und Nägel ausreißen würde, einen nach dem anderen, wenn es ihm gelänge, an die Macht zu kommen - soll es bei dem Wunsche bleiben! Dir aber auch, Petre, denn wenn's nottut, wirst du auf derselben Barrikade mit uns sein, dafür bürgere ich mit meinem Kopf. (Tragisch) Der Klassenkampf verschärft sich mit jedem Tag und außerhalb der Partei bist du verloren. Du mehr denn jeder andere, weil du ehrlich bist, du bist dumm vor Ehrlichkeit, Mensch Peterchen, Peterchen, wie konntest du das vergessen?... Deine erste Nacht im Gefängnis... ich war dort seit elf Jahren... viertausendundfünfzehn Nächte... und ich habe gefühlt, wie schwer es für dich ist. Du konntest nicht einschlafen..." (S. 56-57)

Die Ausführungen des Kommunisten der ersten Stunde besitzen zugleich dokumentarischen Wert: die zunehmende politische Verhärtung und die stalinistischen Schauprozesse wurden durch das oben erwähnte Ideologem des sich ständig verschärfenden Klassenkampfes legitimiert.

Zu der 'Garde' um Duma gehört auch jener Bauer Ion, der die Notwendigkeit der Kollektivierung zwar widerwillig erkennen mußte, aber trotzdem das Beste aus ihr macht. Die Volksnähe der Macht, hier als legitimierende Wahrheit im Stück eingefädelt, bekommt harte Züge in einem Dialog des Bauern Ion mit Mihai Duma an dem Tage, als die Baustelle geschlossen wurde und die Niederlage einer Wahrheit, die nur auf blinder Macht basierte, als Scheinbegrenzung in der Zeitstruktur des Stückes aufgenommen wird. Wie bereits gesagt, war Ion ins Lager gebracht worden, da er seine landwirtschaftlich-steuerlichen Abgaben nicht entrichten konnte, also kein gravierender Verstoß gegen das politisch Herrschende. Sein Gespräch mit Mihai Duma bei seiner Entlastung, die merkwürdigerweise mit der Schließung des Lagers verbunden ist, kann als Musterbeispiel vorgetäuschter Einsicht in die objektive Notwendigkeit totalitären Terrors zum Wohle des Volkes gelten, auch wenn ein einfacher ehrlicher Mensch irrtümlicherweise mitgeopfert wird.

"(In fața unei barăci. Ion, îmbrăcat țărănește, privește în lumina zeghea vărgată. O împătură cu grijă, o vîră în traistă. Apare Duma)

Ion: Ziua bună. No, iaca, merem acasă... Păcat! Că acuma chiar că eram curios și eu să văd ce iese din săpăturile astea. Că de săpat, am săpat. Eu nu mă plîng de nimica... Nu m-o bătut nimeni... Pe domn' senator, pe domn' ministru, în cadrul luptei de clasă, cîte-un ghiont, acolo, că nu făceau norme... (Rîde) De, domni! Pe mine nu m-o bătut nimeni. Că cine ridică mîna în contra mea, acela moare. N-am trăit eu cincizeci și trei de ani să ridic mîna asupra mea orice tras-împins. No, sănătate bună și la bună vedere, tovarășu' Duma...

Duma: Băde... de unde mă cunoști?

Ion: Ce-ți pasă? Te cunosc. Ai avut o vorbă bună pentru mine cînd eram la greu. Iar noi, noi nu uităm. Răul, poate da. Binele nu."

"(Vor einer Baracke. Ion, in Bauertracht, hält einen gestreiften Kittel gegen das Licht, faltet ihn sorgsam zusammen und steckt ihn in den Hirtensack. Duma tritt auf.)

Ion: Guten Tag. Na, wir gehen gerade heim... Schade! Weil ich jetzt auch richtig neugierig geworden bin, was bei dem Gebuddel herauskommt. Denn ge-

graben haben wir, das kann man wohl sagen. Ich beklage mich über nichts. Mich hat niemand geschlagen. Den Herrn Senator, den Herrn Minister, im Rahmen des Klassenkampfes, ab und zu einen Rippenstoß, wenn sie nicht die Normen erfüllten... (lacht) Na ja, die Herren! Mich hat niemand geschlagen. Denn wer die Hand gegen mich hebt, stirbt. Ich hab nicht dreiundfünfzig Jahre gelebt, daß jeder Hergelaufene die Hand gegen mich erhebt. Na, Gesundheit, und auf Wiedersehen, wünsche ich, Genosse Duma...

Duma: Gevatter...woher kennst du mich?

Ion: Was kümmert's dich. Ich kenne dich halt. Du fandest ein gutes Wort für mich, als ich's schwer hatte. Und wir, wir vergessen nicht. Das Böse -
- vielleicht. Das Gute nicht." (S.76-77)

Aber nicht das gesamte Bauerntum ist derart positiv, vernünftig und einsichtig. Ions bäuerlicher Gegenspieler war der Großbauer Traian Marieş, Pavel Stoians Mann, der aus Opportunität schon 1946 Parteimitglied geworden war (in der gesamten rumänischen Literatur nach 1945 sind die Großbauern - ideologische Anpassung der Kulaken-These - die größten und verbissensten Feinde der neuen Gesellschaftsordnung) und bis zur Durchsetzung eines demokratischen Wahlverständnisses durch Mihai Duma im Dorf absoluter Machthaber gewesen ist (ähnlich wie Pavel Stoian auf Bezirksebene). Wie auch Vasile Olariu, der gewesene Chef der 'Securitate', hat Traian Marieş eine "verantwortungsvolle Arbeit bei den Gewächshäusern der Parteifarm" (S. 20). Dieser auf Mittelmaß und Anbiederung gegründeten Kontinuität und dem sozialen Schutz der 'Vorkämpfer', die teilweise abgestoßen wurden, stellt sich das Schicksal des Bauern Ion im Namen jener neuen, zum Entstehungsmoment des Textes absoluten Wahrheit, qualitativ entgegen und dient jener bereits angedeuteten Entwicklung von Scheinkonflikten: in der zweiten Fassung des Schlusses, welcher in seiner inhaltlichen und programmatischen Relevanz noch später eingehend erläutert wird, diskutieren Ion und Pavel Stoian. Die beiden alten Männer verkörpern zwei ehemals politische Polaritäten, die sich aber versöhnt treffen: Ion dankt Stoian, obwohl er eigentlich nicht ganz genau weiß, weshalb (S.94). Die Versöhnung ist bereits dem Gesamtkonzept des Stückes konstitutiv, wie es das vorige Zitat aufweist: die ideologischen Feinde, nicht aber das Volk, sind unterdrückt, gefoltert und gemordet worden. Dieses im Nachhinein wieder aufgenommene Beurteilungskriterium der fünfziger Jahre findet im Drama seinen Gegenpol in der Figur des Chauffeurs. Er ist der einfache Mann, der einzige Arbeiter, dessen sozialer Status sich durch den Ablauf der Geschichte um nichts geändert hat. Sein einziger gleichberechtigter Gesprächspartner ist der Farmvorsteher und gewesene Dorfsekretär der KP, Traian Marieş. Die Art und Weise ihres Gespräches deutet auf ein veräußerlichtes Hierarchiebewußtsein hin (S. 19-20). Interessanter ist die bewußte Unterordnung gegenüber dem entmachteten Oberst Vasile Olariu. Sie ist nicht allein aus Bewunderung für vergangene Heldentaten (S.25-26), sondern aus der Tatsache entstanden, bei der Verhaftung Petre Petrescu zwar passiv, lediglich als Fahrer, aber trotzdem teilgenommen zu haben. Demnach hatte Petre Petrescu, ein 'sozialistischer Galilei' (S. 52), nicht allein die Machtspitze (KP und 'Securitate') als Gegenspieler, sondern auch die Exekutanten aus der niedrigsten Schicht, welche allerdings diese Schicht nicht verlassen konnten und Anerkennung (und indirekt Mitverschulden) nur durch Teilnahme an der Feier Stoians erfahren.

Petre Petrescu ist die wissenschaftliche und moralische Stütze der besprochenen Überbrückung von Zeit- und Wahrheitsbegriffen, ein interessanter Fall unter wissenschaftstheoretischen Gesichtspunkten, da seine Aufopferung und die dahinterstehende Überzeugung durch den neuen Parteisekretär indirekt in der Praxis eine solide Wahrheit entstehen läßt. Der Zufall, am Leben geblieben zu sein, zwingt im Drama durch die Wahrheitsperspektive zu einer Erklärung Petre Petrescus und Stoians, die die Versöhnung in ihrer künstlerischen und ethischen Dimension aufdeckt: beschworen wird eine Wahrheit, in Namen derer sowohl getötet (Pavel Stoian) als auch geopfert (Petre Petrescu) werden soll.

Die Widersprüchlichkeit Petre Petrescus als dramatische Gestalt hätte eine wirklichkeitsnahe Konstruktion ermöglicht - nur ist die eindeutige Situierung eines Stalinismusopfers im Denksystem eingeleisiger Wahrheitsdogmatik der Grund, weshalb Didaktisch-Legitimierendes den möglichen Ansatz zunichte macht. Retrospektiv spielen und beurteilen Petre Petrescu (das Opfer) und Vasile Olariu (die Exekutive) die scheinbaren Gegenspieler, das Ende der Untersuchung folgendermaßen:

"Olariu:(...) Singurul mod în care poți dovedi partidului că ai rămas același Petre Petrescu, care a spus o dată pentru totdeauna "Nu" înapoierii și exploatării este să spui acum, oricât te-ar costa: Da... Să ne ajuți să neutralizăm pe toți aceia care, folosindu-se de obiecțiile tale, în parte juste, ne vor sabota...Petre, fac un apel la conștiința ta...(Cald, sffșietor) Dovedește-ne că ai rămas comunist!

Petrescu (pare că se cufundă în el însuși; își cuprinde fața în palme. Umerii i se zguduie, imperceptibil. Olariu vine lângă el și cu brațul lui rănit îi cuprinde umerii): Și... ce trebuie să fac?

Olariu: Aici e chestionarul cu răspunsurile. Semnează.

Petrescu (își ridică spre el ochii plini de lacrimi): Bine... (pausă lungă) ...tovarășe...

(In conul de lumină rămâne din nou Petrescu, singur. Se aude din întuneric vocea lui Olariu.)

Olariu: Da. Asta a fost... Singurul lucru care m-a frământat ani de zile după aceea a fost faptul că n-ai întrebat: "Și ce va fi cu mine?"

Petrescu: Era ultima mea armă. Ultimul rest al unei demnități pe care m-ați făcut s-o calc în picioare...(Și deodată, cu o mare, cu o dureroasă intensitate.) În numele unui "adevăr" parțial! Al unui "adevăr" din care lipsea înțelegerea, respectul față de om, față de dreptul unui comunist de a-și spune părerea deschis, în fața partidului său!"

"Olariu: (...) Die einzige Art, in der du der Partei beweisen kannst, daß du derselbe Petre Petrescu geblieben bist, der ein für allemal der Rückständigkeit und Ausbeutung 'Nein' gesagt hat, besteht darin, jetzt 'Ja' zu sagen, was das auch kosten sollte... Du sollst uns helfen, all jene auszuschalten, die deine zum Teil gerechtfertigten Einwände benützen, um uns zu sabotieren ...Petre, ich appelliere an dein Gewissen...(dringlich, ergreifend) Beweise uns, daß du Kommunist geblieben bist!

Petrescu (scheint in sich zu versinken, verbirgt sein Gesicht in den Händen. Seine Schultern zucken kaum merklich. Olariu kommt auf ihn zu und umfaßt seine Schultern mit seinem verwundeten Arm): Und was...was muß ich machen?

Olariu: Du hast hier den Fragebogen und die Antworten. Unterschreibe.

Petrescu (erhebt seine tränenerfüllten Augen zu ihm): Gut...(lange Pause)... Genosse...

(Petrescu bleibt wieder allein im Lichtkegel zurück. Aus dem Dunkel hört man die Stimme Olarius.)

Olariu: Ja. Das war es...Das einzige, was mich jahrelang nachher quälte, war, daß du nicht gefragt hast: 'Und was geschieht mit mir?'

Petrescu: Es war meine letzte Waffe. Der letzte Rest einer Würde...Ihr hattet mich gezwungen, sie mit Füßen zu treten!...(und plötzlich mit großer, schmerzlicher Heftigkeit): Im Namen einer 'Teilwahrheit'! Einer 'Wahrheit', der das Verständnis fehlte und die Achtung vor dem Menschen oder das Recht eines Kommunisten, seiner Partei offen seine Ansicht zu bekunden!"

(S.63-64)

Wie auch im Falle der Komödie von Alexandru Mirodan (I-3-e) beschränkt sich die Meinungsfreiheit, das 'Wahre' und das Postulat des 'absoluten Rechts' nur auf diejenigen, die bereits den Kommunismus als Ideologie und politische Praxis fördernd anerkennen. Zusätzlich verwischt das rührende Ende des Stückes eine eindeuti-

ge Handlungsmotivation Petre Petrescu: notwendige oder freie Wahl wird in seiner Glaubensbestimmung nicht eindeutig und ausdrücklich unterschieden; auf persönlicher Ebene bleibt die KP alleinige Instanz - eine Tatsache, welche die verschiedenen Abspaltungen, Richtungen und Auffassungen in der Geschichte des Weltbildes (um eine erste Öffnung, die möglich wäre, anzudeuten) völlig ignoriert. Ein anderer Ausweg scheint dabei hier von vornherein unmöglich zu sein, da Glaube und Institution als identisch präsentiert werden. Umso widerspruchsvoller ist die versöhnte Überbrückung: obwohl Petrescu die 'partiellen Wahrheiten' jener Zeit anprangert, beurteilt er seinen Ausschluß aus der KP folgendermaßen:

"Manu: (...) *Vezi, cu experiența noastră de astăzi, n-am fi făcut alttea greșeli... Dar uite, nu ne naștem cu experiență. Invățăm din mers.*

Petrescu (foarte încet, ghemuit în fotoliu): *Când am auzit cuvintele: "Exclus din rândurile Partidului Muncitoresc Român", am avut senzația că pentru prima oară în viața mea cuvintele nu mai au sens. Și pe urmă, pe stradă, singur... Toți se fereau din calea mea, făcându-mi loc să trec... ca un omagiu invers..."*

"Manu: (...) Schau, mit unserer Erfahrung von heute hätten wir nicht so viele Fehler gemacht... Aber, siehst du, wir werden nicht mit Erfahrung geboren. Wir lernen auf unserem Weg.

Petrescu (sehr leise, in seinem Lehnstuhl zusammengekauert): Als ich die Worte hörte: 'Aus den Reihen der Rumänischen Arbeiterpartei ausgeschlossen', hatte ich zum ersten Mal im Leben das Gefühl, daß Worte keinen Sinn mehr hätten. Und dann, auf der Straße, allein... Alle hüteten sich vor mir, machten mir Platz, wichen zur Seite... wie eine verkehrte Huldigung." (S.55)

Petrescu offenbart Stoian, ihn später verstanden zu haben (S.64) - Zeuge des Machtkomplexes kommunistischen Glaubens. Er ist von sich aus zur Feier gekommen und hat zwei Kognakflaschen mitgebracht:

"(Se aşează amândoi. Cu gesturi moi, Stoian destupă sticla, umple paharele, îl ia pe al lui în mână și-l încălzește îndelung. Nu bea. Petrescu îl golește pe al lui. Umple paharul și-l golește din nou.)

Stoian (blînd): *De ce-l bei așa? Coniacul trebuie băut încet, foarte încet...*

Petrescu (privindu-l în ochi, cu o insuportabilă intensitate): *Uite, Pavele... Nici interogatoriile de zi și de noapte, nici chinurile morale și fizice, nici senzația cumpănită nedreptăți nu m-a durut atât, cât m-a durut faptul că tu ai putut să crezi despre mine că mi-am trădat patria.*

Stoian (atît de încet, cît abia se aude): *De unde știi că am crezut asta?*

Petrescu (urlet): *Atunci cum ai putut...?"*

"(Beide setzen sich. Mit weichen Bewegungen entkorkt Stoian die Flasche, füllt die Gläser, nimmt das seine in die Hand und wärmt es lang. Trinkt nicht. Petrescu leert das seine. Füllt das Glas und leert es von neuem.)

Stoian (sanft): *Warum trinkst du ihn so? Kognak muß man langsam, sehr langsam trinken...*

Petrescu (blickt ihm mit unerträglicher Eindringlichkeit in die Augen): *Schau, Pavel... weder die Tag- oder Nachtverhöre, noch die seelischen und körperlichen Qualen und auch nicht das Gefühl grausamer Ungerechtigkeit haben mich so geschmerzt wie die Tatsache, daß du glauben konntest, ich hätte mein Vaterland verraten.*

Stoian (so leise, daß es kaum zu hören ist): *Woher weißt du, daß ich das glaubte?*

Petrescu (brüllt): *Wie konntest du dann..."* (S.28)

Interessanter ist seine Erklärung der persönlichen Abdankung gegenüber Duma:

"Duma: Petre, cum ai putut recunoaște lucruri pe care nu le-ai făcut?

Petrescu: Ce vrei să-ți spun?

Duma (simplu): Adevărul... În 1937, la Siguranță, câți ani aveai? Douăzeci și patru... n-ai scos o vorbă. Știu, am verificat eu...

Petrescu: Acolo erau dușmanii. Cu care o simplă discuție despre starea vremii însemna trădare, din punctul meu de vedere. Aici erau ai mei, tovarășii mei... Și mai e ceva. Noaptea întregi, în celulă, m-am frământat să înțeleg de ce mă încercă totuși un sentiment de vinovăție, de ce adevărul meu mi se părea parțial.

Duma: Și ai aflat?

Petrescu: Da. Cred că da. Am înțeles că și Stoian avea dreptate. Problema se pune și cum vedea el: construim sau crăpăm. Numai că el a considerat că adevărurile noastre se exclud. Și a acționat în consecință. Or, adevărul e o sinteză, care se descompune și se recompilează mereu. Olariu... da, da, Olariu m-a făcut să înțeleg asta..."

"Duma: Petre, wie konntest du Dinge gestehen, die du nicht getan hast?

Petrescu: Was soll ich dir sagen?

Duma: Die Wahrheit... Wie alt warst du bei der Verhaftung 1937? Vierundzwanzig... Du hast kein Wort gesprochen. Ich weiß es, ich hab's überprüft...

Petrescu: Dort waren es meine Feinde. Mit ihnen wäre von meinem Standpunkt her schon ein Gespräch übers Wetter ein Verrat gewesen. Hier waren es die Meinigen, meine Genossen... Und dann ist noch etwas. Nächtlang habe ich mich in der Zelle gequält, zu verstehen, weshalb ich dennoch ein Schuldgefühl empfand, weshalb mir meine Wahrheit als Teilwahrheit erschien.

Duma: Und hast du's erfahren?

Petrescu: Ja. Ich glaube, ja. Ich habe erkannt, daß auch Stoian recht hatte. Das Problem stellte sich auch so, wie er es sah: aufbauen oder zugrunde gehen. Nur war er der Meinung, daß unsere Wahrheiten einander ausschlossen. Und er handelte danach. Aber die Wahrheit ist eine Synthese, die ständig zerfällt und sich beständig wieder bildet. Olariu... Ja, ja, Olariu hat mich gelehrt, dieses einzusehen..." (S. 77-78)

Dadurch ist die angeprangerte 'Teilwahrheit', im Namen derer die Ungerechtigkeit entstand, r e h a b i l i t i e r t. Die freie und subjektive Zugehörigkeit zum kommunistischen Normenkodex muß durch die Einsicht in die Notwendigkeit verstärkt werden. Dieses entfacht aber eine kritische Untersuchung offizieller kommunistischer Rehabilitierungen in Rumänien und im Ostblock im allgemeinen, zu denen das Stück von Titus Popovici direkt Stellung nimmt: diejenigen, die post-mortem geehrt wurden, da sie in der polizeilichen Untersuchung an ihrer persönlichen Einsicht und 'berechtigten' Kritik gegenüber ihrer Partei tatsächlich festhielten und dies mit dem Leben bezahlten, werden zu Mittel und Ziel eines makabren Politspielchens, da ihre integrale Wahrheit nur scheinbar mitrehabilitiert wird. Um von einer Verdinglichung der Wahrheit abzulenken, wird Petre Petrescus Einsicht in die Notwendigkeit so überstark betont: für die Wahrheit in dieser neuen und jener alten Machtkonstellation soll sein Schicksal gelten - Relativität und Begrenztheit nicht nur der wahrheitssuchenden Fragestellung, sondern auch der dramatischen Realisation dieses Kommunistentyps, welcher im Stück gegenüber der Wirklichkeit ansatzweise versucht wird, erstickt angesichts offizieller und inoffizieller Daten und Fakten, welche nur Eisbergspitzen eines im Willen zur Perfektion verselbständigten Instruments der Meinungsvernichtung sind.

Dieses ist sicherlich eine der brisantesten Beziehungen des Textes zum rumänischen Gegenwartssozialismus und seiner dramatisch-literarischen Bewältigung als Totalitarismus: während der 'Prager Frühling' den inzwischen modellartig

gewordenen Slanski-Prozeß rücksichtslos aufdeckte (12) und konkret-politische Instanzen zu schaffen bemüht war, um eine Wiederholung solcher Machtwillkür garantiert zu verhindern, beschränkte sich die rumänische KP auf eine formale Rehabilitierung (13). Die Verfahren wurden intern wieder aufgerollt und Titus Popovicis Film und Stück sollten, nach einer gewissen Verzögerung, welche eigentlich nur Zeuge der Ohnmacht ist, für die partei-externe Publizität sorgen. Entwertet wurde auf diese Art und Weise nicht nur eine Kunstgattung, sondern der philosophisch-politische Gehalt, der gelenkt transportiert wurde. Das bedeutendste Opfer stalinistischer Willkür in Rumänien, ein Intellektueller mit einem wohlbegründeten Format und zeitweise kommunistischer Justizminister, ist Lucrețiu Pătrășcanu gewesen (14). Man kann nicht wissen, ob er oder die anderen damals Hingerichteten die Notwendigkeit für sich selbst radikal einsehen konnten - das Stück proklamiert jedenfalls von der jetzt bestehenden Machtkonstellation durch die Gestalt Petre Petrescus allein die s e e i n e Möglichkeit und versucht sie in einer scheinbaren Dialektik der Macht, des Klassenkampfes und der historischen Zeit als das einzig Wahre zu postulieren. Es muß betont werden, daß es sich um einen partei-internen Konflikt handelt, der, versöhnt, die Vollkommenheit des Bestehenden legitimiert, aber durch die geltende Herrschaftsform auf die gesamte gesellschaftliche Struktur wirkt. Die Wahrheitsanalyse gerade der Gestalt Petre Petrescus hat bewiesen, wie schmal der Grat der Toleranz in solcher 'Aufklärung' und 'Bewältigung' ist. Andersdenkende werden sowieso einem 'historisch überholten Wahrheitssystem' untergeordnet und m ü s s e n sogar als Feinde ausgeschaltet werden. So wird als einziger(!) Toter jener fünfziger Jahre im Stück der Partisanenführer Baniciu kämpferisch-nostalgisch angeführt: die so aufgenommene Extremität des Todes ist dann berechtigt und lenkt von der Problematik Schuld-Unschuld ab:

Marieș: (...) Și pe fratele meu, pe Pătru, l-o dus Baniciu și l-am găsit peste două luni, mort în pădure, cu ochii scoși și cu cele bărbătești batjocurite. Eu să nu știu, mă? Ce s-o ales de Baniciu, domnu'... tovarășu' Olariu?

Olariu: L-am lichidat în '52... (Și pe uamă, brusc.) Hai, mă, să stropim florile astea."

Marieș: (...) Und meinen Bruder, den Pătru, hat Baniciu fortgeschleppt und ich hab ihn nach zwei Monaten tot im Wald gefunden - mit ausgestochenen Augen und geschändetem Geschlecht. Ich soll davon keine Ahnung haben, Mensch? Was ist aus Baniciu geworden, Herr... Genosse Olariu?

Olariu: Wir haben ihn '52 liquidiert. (Dann brüsk) Los, laß uns diese Blumen bießen." (S. 27)

Man hat im 'Klassenkampf' gesiegt; Blumen sollen die Erinnerung an den Gefallenen verdrängen und den Blick auf eine 'schöne', harmonische Gegenwart lenken. Der Bauer Ion war sogar einverstanden, daß die Herrn Senatoren oder Minister als Lagerinsassen ab und zu einen Hieb bekamen (S. 77, vgl. Zitat bei mir S. 141; die gegenwärtigen hohen Funktionäre oder Minister sind dagegen beim Volk 'beliebt'). Dărnescu, der ehemalige Fabrikdirektor, Vertreter bürgerlicher Par-

12) Vgl. Jiri Pelikán, Das unterdrückte Dossier. Berichte der Kommission des ZK der KPTsch über politische Prozesse und 'Rehabilitierungen in der Tschechoslowakei 1949-1968, Bern, Frankfurt am Main, Zürich, Europa Verlag (1970) oder der aufgrund dieses Materials zu dieser Thematik gedrehte Film von Costa Gavras, "Das Geständnis".

13) Vgl. dazu Mircea Bărbulescu, Die literarische Bewältigung des Stalinismus in Rumänien, in: Osteuropa (Stuttgart) 20 (1970), S. 437-453.

14) Vgl. II-1, Pătrășcanu, und II-2, 1944-1954; vgl. auch Radu Constantinescu, Pourquoi Pătrășcanu a été réhabilité, a.a.O.

teien, kurze Zeit Gegenspieler Stoians 1944, soll als Zeuge einer aus Einsicht unter der KP-Führung wiederentstandenen Volkseinheit zur Geltung gebracht werden.

"Stoian: Știi cu cine m-am întâlnit într-una din zile? Cu Dărnescu.

Petrescu: Nu?!

Stoian: Era tot elegant, bine mersi. Închisoarea l-a ferit de colesterol, de ciroză... După ce a ieșit, în '64, a lucrat ca expert contabil, că de priceput se pricepea. Are pensie... De, supraviețuitor al luptei de clasă. Știi ce mi-a spus? "Domnule Stoian, îmi scot pălăria în fața dumneavoastră. Mă recunosc bățut, ați realizat ce n-am fi fost noi în stare să facem niciodată." Al dracului ipocrit...

Petrescu: Era sincer. Mi-a spus și mie același lucru.

Stoian: Când? Unde?

Petrescu (dur): În închisoare."

"Stoian: Weißt du, wem ich kürzlich begegnete? Dărnescu.

Petrescu: Nein, wirklich?!

Stoian: Er war immer noch elegant und sah gut aus... Das Gefängnis hat ihn vor Cholesterin und Zirrhose bewahrt... Nachdem er 1964 herauskam, arbeitete er als Buchhaltungsexperte, denn sein Metier beherrscht er ja. Er bezieht eine Rente... Halt ein Überlebender des Klassenkampfes. Weißt du, was er mir gesagt hat? 'Herr Stoian, Hut ab vor Ihnen. Ich gebe mich geschlagen, Sie haben das geleistet, wozu wir nie in der Lage gewesen wären'. Ein teuflischer Heuchler...

Petrescu: Er hat es aufrichtig gemeint. Mir hat er dasselbe gesagt.

Stoian: Wann? Wo?

Petrescu (hart): Im Gefängnis."

Die Aussage des ehemaligen Fabrikdirektors erweist sich beim genauen Lesen als doppeldeutig. Da aber die negativen Entwicklungen nach 1944 kaum, und wenn, dann versöhnend, im Stück aufgenommen sind, fördert dieses intelligente Wortspiel ausschließlich das Positive des Erreichten. Der angeführte Zeithinweis auf das Jahr 1964, als der Großteil der politischen Gefangenen, die bis dahin überlebt hatten, amnestiert wurden, verlagert den Moment der nationalen Versöhnung aus Einsicht noch in die Zeit seiner mit Gewalt durchgeführten Projekte - auf diese Art ist der Scheinkonflikt beider Wahrheiten in ihrem Verhältnis zu totalitärer Macht bezeugt und die Zeitüberbrückung im Stück konkreter dargestellt.

Die Abhängigkeit Andersdenkender in dem seit 1944 neu eingerichteten Machtssystem wird durch den aufgestellten Wahrheitsbegriff des Textes als völlig normal angesehen. Ohne im Text ausdrücklich thematisiert oder nur angedeutet zu sein, kann dabei in der kritischen Interpretation die unglaubliche Dimension der Feindbilder im totalitären Herrschaftssystem des Stalinismus unterstrichen und über die vorgefundene zeitliche Überbrückung von Macht- und Wahrheitsvorstellungen zur gegenwärtigen Wirklichkeit im Verhältnis gesehen werden: ob unterdrückt oder bekämpft, ob die Notwendigkeit der Parteidisziplin einsehend oder nicht, sind alle Gestalten des Stückes, einschließlich die der Herrschaftsträger oder Pavel Stoians selbst, Gefangene eines landesweiten Gefängnisses. Was in der erzählerischen Wiedergabe eines Tages im Lagerleben des Iwan Denissowitsch (15) thematisiert und künstlerisch dargestellt wird, wird hier im Zeichen desselben, für die Gesundung eines neuen Gesellschaftssystem angedeuteten Bewältigungsaktes eher verdrängt und kann allein durch eine wirklichkeitsbezogene Interpretation erkannt und vermittelt werden. Individualität und Freiheit im sozialen als auch im kulturellen Bereich sind völlig und für absolut alle ausgeschaltet, und trotzdem wird die Wahrheit

15) Alexander Solschenizyn, Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch, München und Zürich, Droemer Knauer 1968.

dieser Macht im Drama mit humanistisch-progressiven Attributen geschmückt.

Am Anfang der Spannungen zwischen Pavel Stoian und Petre Petrescu wird anhand eines erhaltenen Weges aus der Römerzeit Kontinuität und Durabilität menschlichen Schaffens bewundert und als materielle Zielsetzung der neuen, kommunistischen Wahrheit beschworen (S. 43). Es geht dabei bereits um die geplante Baustelle:

"Petrescu: (...) Cum vom face rost de brațe de muncă?

Stoian (lovind cu palma într-un bloc): Dar ăștia, romanii, cum au făcut?

Petrescu: Comparație total nepotrivită, te rog să mă crezi. Au avut sclavi.

Stoian: Vezi-ți de treabă! Uite ce e. Din fericire, eu nu sînt dictator, ca să pot hotărî de capul meu... Măi Petre, lua-v-ar dracu de intelectuali... cu ezitățile voastre."

"Petrescu: (...) Wo werden wir Arbeitskräfte auftreiben?

Stoian (schlägt mit flacher Hand auf einen Stein): Aber diese da, die Römer, wie haben sie's gemacht?

Petrescu: Ein ganz unpassender Vergleich, du kannst mir glauben. Sie hatten Sklaven.

Stoian: Was du nicht sagst! Schau mal. Glücklicherweise bin ich kein Diktator, um nach meinem Gutdünken zu entscheiden. Mensch, Petre, zum Teufel mit euch Intellektuellen, mit eurem Zögern." (S. 44)

Die Bezugnahme auf diese Problematik während einer Parteisitzung weist eindeutig auf, daß die im Stück proklamierte und durch Mihai Duma/Petre Petrescu institutionalisierte Wahrheit das Sklaventum der Antike als Vergleichssystem bereits prinzipiell abweisen möchte, indem dieses auf einen persönlichen Disput hinführt:

"Stoian: (...) (și deodată urlă de zăngănesc geamurile.) Și dacă n-avem tot ce ne trebuie? Și n-avem tot ce ne trebuie...Cu ce construim? Cu sclavi? Așa cum afirmă Petrescu?"

Petrescu (iritat de reaua-credință): Tovarășe Stoian, vorbeam de romani!

Stoian: Uite, Petrescule, crede ce vrei despre mine, puțin îmi pasă, dar nu mă crede prost!"

"Stoian: (...) (Und plötzlich brüllt er, daß die Scheiben klirren): Und wenn wir nicht alles haben, was wir brauchen? Wir haben nicht alles, was wir brauchen... Womit bauen wir? Mit Sklaven? Wie Petrescu das behauptet?

Petrescu (über den bösen Willen gereizt): Genosse Stoian, wir sprachen über die Römer!

Stoian: Schau Petrescu, glaub' was du willst über mich, es kümmert mich wenig, aber halte mich nicht für dumm!" (S.46)

Erkenntlich wird dabei, inwiefern die Verwaltung des Individuums im totalitär-kommunistischen Wahrheitssystem widerspruchsvoll und ungelöst ist. Da Autonomie und Selbstentfaltung des Individuums bei derart starkem Druck der als Notwendigkeit begründeten Herrschaft im Keim erstickt werden, ist auch die Gerechtigkeit eine Verlängerung und Fortsetzung derselben Machtstruktur. Bestes und am weitesten ausgeführtes Beispiel ist sicherlich Petre Petrescu, Rationalist und Technokrat, welcher dank seines Glaubens als Opfer den Terror von vornherein rechtfertigt. Genau wie die verkleinerte Makette des erwähnten Projektes, welcher Pavel Stoian zur Feier des Tages gebracht wird, das Bestehende materialisieren soll, so ist die eingeschränkte Gerechtigkeit ein von der einen Wahrheit monopolisiertes und verwaltetes Beweisstück einer Kette, die Kunstcharakter und Utopisches abstößt.

Da Tod oder Leiden jener hunderttausenden in Gefängnissen oder Lagern (16)

16) Vgl. u.a. D.Bacu, *Pitești. Centrul de reeducare studențească*, Madrid 1963.

Beherrschten als für Macht und Wahrheit unwesentlich umgangen wird, ist der Trost des jungen, modernen Funktionärs Mihai Duma zu der unheilbaren Krankheit der altkommunistischen Dramengestalt Pavel Stoian ein weiteres Indiz für Gehaltleere und Schematismus der geschaffenen Wahrheit:

"Duma: (...) Ai fost la doctor?

Stoian: Am fost. Bătrânul Weissmann nu s-a schimbat deloc, numai că seamănă și mai mult cu un elefant irascibil.

Duma: Și?

Stoian (pauză foarte, foarte lungă. Apoi îl privește în ochi).

Duma (foarte încet): Știam. Mi-a telefonat...

Stoian: Se întâmplă și asta. (surd) Cea mai mare nedreptate. Taci, nu spune nimic, nu-mi da sfaturi...

Duma: Ți-e frică?

Stoian: Da... (Pauză) Și ciuddă. O ciuddă groaznică... Pentru că abia acum...

cred că știu cum ar fi trebuit să... (Pauză) Înainte... înainte de... Marta mi-a scris: "Mi-e tare frică, Pavele, și mi-e tare ciuddă... Dar să fii liniștit, n-o să se vadă asta." (Pauză) Ce mai face Pavel cel mic?"

"Duma: (...) Warst du beim Arzt?

Stoian: War ich. Der alte Weissmann hat sich überhaupt nicht geändert, nur erinnert er noch mehr an einen jähzornigen Elefant.

Duma: Und? Was?

Stoian (eine sehr, sehr lange Pause. Dann blickt er ihm in die Augen).

Duma (sehr leise): Ich wußte es. Er hat mich angerufen.

Stoian: Das kommt auch vor. (dumpf) Die größte Ungerechtigkeit. Schweig, sag nichts, gib mir keine Ratschläge...

Duma: Hast du Angst?

Stoian: Ja... (Pause) Und ich bin wütend. Eine schreckliche Wut... Weil ich erst jetzt... zu wissen glaube... was ich hätte tun sollen... (Pause) Bevor... bevor... Marta hat mir geschrieben: 'Ich habe große Angst, Pavel, und eine wahnsinnige Wut... aber sei beruhigt, man wird es nicht merken.' (Pause) Was macht noch der kleine Pavel?" (S. 92-93)

Ein biologischer Lebenslauf soll das geschaffene Historische erweitern und die erpreßte Wahrheit in eine allzumenschliche Normalität kleiden. Die erste Fassung (17) führte diese Tendenz deutlich aus. Ihre Veränderung ist für die programmatische Ausrichtung des Dramas ausschlaggebend. Außerdem erscheinen zwei Jugendliche sporadisch während des Ablaufes und verkörpern dasjenige, wofür Macht und Wahrheit in dieser Symbiose notwendig waren. Der Generationsablauf Pavel Stoian/Mihai Duma/Pavel Duma soll die Jugend als garantierte Sicherheit in einer leuchtenden Zukunft in Richtung eines 'utopischen' Momentes unterstreichen. Ich zitiere das Finale in der ersten Fassung welche die Unmöglichkeit der Utopie bereits in der schablonenhaften Zuwendungsform Dumas dokumentiert:

"Stoian (lui Duma): Poarta asta... Să n-o dărâmați... E frumoasă. Și acumă du-te, du-te, puștiule. E târziu... (Ridicând din umeri) Se întâmplă... (Duma se pierde în întuneric. Stoian luminat din spate rămâne în poartă.)

El: Auleu... Hai s-o stergem de aici... Il vezi? A fost șeful județului pe vremuri... Unul nu sufla.

Duma (apare brusc din întuneric, lângă ei): Bună seara, tinere... Ai cumva un foc?... Mulțumesc. Văd că ești pornit pe calea generalizărilor socio-politice...

El (recunoscându-l): Tovarșe Duma... Tovarșe prim-secretar... Eu am vrut să.

17) Vgl. die Fassung in: Teatrul XVIII/1, Januar 1973, S. 30.

Duma: Ai vrut să fii interesant; ştiu. (Işi priveşte ceasul, oftează.) Ei, hai atunci să pierdem noi împreună un ceas-două, e devreme încă şi să vă spun eu cine a fost Pavel Stoian. Da, da, la mine, la sediu. Facem o şedinţă, ştiu că vă place. Şi mie... (Privire spre rochiţa scurtă a fetei, care e total fletcoidă.) Poftim şi dumneata, fată frumoasă şi probabil serioasă, contrar aparenţelor...

El (în timp ce iese pierdută): Eu vă rog să credeţi că...

Stoian (a rămas în cadrul luminat al uşii. Marta se apropie din spate.)

Marta: Vino înduntru. E târziu.

Stoian (blând): Vezi-ţi de treabă. E foarte devreme."

"Stoian (zu Duma): Dieses Tor sollt ihr nicht niederreißen...Es ist schön. Und jetzt geh, geh, mein Spitzbub. Es ist spät. (Zuckt mit den Schultern) Es passiert halt nun mal. (Duma verliert sich im Dunkel. Stoian bleibt im Tor, von hinten beleuchtet.)

Er: Oh je! Laß uns schnell von hier verschwinden. Siehst du ihn? Er war vor Zeiten der Chef des Bezirks. Keiner wagte es, zu mucksen.

Duma (erscheint plötzlich aus dem Dunkel neben ihnen): Guten Abend, junger Mann...Hast du vielleicht Feuer?...Danke. Ich sehe, daß du dich auf dem Weg der sozial-politischen Verallgemeinerungen befindest.

Er (erkennt ihn): Genosse Duma...Genosse Erster Vorsitzender... Ich wollte nur...

Duma: Du wolltest interessant sein, ich weiß es. (Blickt auf seine Uhr, seufzt) Also laß uns ein, zwei Stunden zusammen verbringen. Es ist noch früh und ich werde euch erklären, wer Pavel Stoian gewesen ist. Ja, ja, bei mir im Büro. Wir machen eine Sitzung, ich weiß, daß es euch gefällt. Mir auch... (Ein Blick auf den Mini-Rock des Mädchens, welches ganz durch-einander ist.) Ich bitte auch Sie, schönes Mädel - Sie sind sicher ernst, trotz des Anscheins...

Er (indem er verwirrt die Bühne verläßt): Ich bitte Sie mir zu glauben...

Stoian (ist im beleuchteten Rahmen des Tores geblieben, während Marta sich von hinten nähert.)

Marta: Komm herein, es ist spät.

Stoian (sanft): Scher dich um deine Sachen. Es ist sehr früh."(18)

Von diesem Tor hatte man gesagt, daß es von einem Bauern in Maramureş abgekauft worden war und am Eingang des Gästehauses der KP, wo übrigens die gesamte Vergangenheitsaufdeckung im Stück stattfand, 'angebaut' wurde. Genau wie die Bezugnahme auf das Bauwerk der alten Römer, soll dieses Werk aus der Zeit des dakischen Königs Decebal, hier "Decebal-Vodă (S.18)(19) genannt, einen Sockel gesellschaftlichen Handelns darstellen. Dadurch soll diese 'Utopie', verkörpert durch das ständig betont 'schöne' Jugendlichenpaar, eine scheinbar ästhetische Dimension zugestanden bekommen. Es ist schwer zu beurteilen, ob Constantin Brăncuşis 'Tor' in der berühmten Baueinheit aus Tîrgu Jiu durch 'schön' treffend und sachgerecht bezeichnet werden kann: die sozialistische 'Replik' in der Dramatik beruht auf denselben folkloristischen Konstruktionsprinzipien und postuliert zugleich überlaut das teils machtvolle, teils so belastete Attribut 'schön'. Auch in der zwei-

18) in: Teatrul XVIII/1, Januar 1973, S.30.

19) Da 'Vodă' (von Woiwode) die Bezeichnung des Herrschers im Mittelalter ist (vgl. I-2), bedeutet dies der Hinweis auf das Ideologem einer nationalen Formel, bestehend aus heldenhaftem Dakentum, kämpferischen Mittelalter und 'unabhängiger' sozialistischer Gegenwart. Vgl. dazu Krista Zach, Von Burebista bis Ceauşescu. Der Mythos vom zweitausendjährigen Einheitsstaat, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 28 (1979), 8/9, S.200-205.

ten Fassung wird dies 'schön' aufgenommen; dabei wird dies Attribut durch "*ei nu-i atît de inutilă cum pare*" ("und es ist nicht so unnützlich, wie es scheint", S. 93), vervollständigt. Als ob die Künstlichkeit der elaborierten Utopie an der scheinbaren Vergangenheitsbewältigung gespürt worden wäre, wird nach der Passage mit dem jugendlichen Paar eine Unterredung Pavel Stoians mit dem Bauern Ion eingeführt, eines seiner ehemaligen indirekten Opfer, welcher danach im Zuge der Demokratisierung zum exemplarischen Mitarbeiter von Duma aufgebaut wurde. Es scheint das Alter zu sein, das die Versöhnung beider dirigiert. Die Trivialität und Verdinglichung der Zukunft, auch der Utopie, hebt indirekt das Veraltete hervor und kennzeichnet dieses verstärkt durch die Konventionalität der Dramengestaltung und des getragenen Gehaltes, als Attribut der Wirklichkeit. Der Sozialismus der 'greisen Weisen' wird in einem konformen Stück indirekt in Frage gestellt: genau wie Petre Petrescu ist auch Ion zu Pavel Stoians Feier freiwillig gekommen, um die Einsicht und Harmonie, den Frieden des Bestehenden zu unterstreichen. Die Widerspruchslosigkeit, die die zweite Fassung als bereits erreichte 'Utopie' im Hinblick auf die aufgerollte früheste Geschichte postuliert, verstärkt den Eindruck der Scheinbarkeit des vorgeführten Konfliktes zwischen 'Macht' und 'Wahrheit', Stoian und seiner Zeit, Recht und Unrecht (20). Das Verschleiern der Nostalgie bekommt in einem wirklichkeitsbezogenen Bewertungssystem ähnliche Dimensionen der Kunstfeindlichkeit wie auch das immerwährende Anhäufen des Adjektivs 'schön' in den verschiedensten Situationen. Das Poetisieren erweist sich als oberflächlich, soll aber dem Ästhetischen den Zugang zu einer ganz bestimmten Form Wahrheit öffnen. Zugleich entlarvt dieses 'Schöne' im Superlativ die Unzeitgemäßheit und Wirklichkeitsfeindlichkeit der bereits erläuterten Wahrheitsformel: "sehr schön" sind nicht allein die Jugendlichen (S.18); Marta, die Frau (Lebensgenossin) Pavel Stoians seit der Machtübernahmen, ist auch "sehr schön" (S. 20). Über ihre Vorgängerin, der im Kampf Gestorbenen (die Geliebte), will sie wissen, ob auch sie "schön" gewesen ist (S.24). Petre Petrescu ist zwar demgegenüber "*un om înalt cu ochelari, păr alb rebel. Foarte distins, deși îmbrăcat sportiv*" ("ein großer Mann, mit Brille und weißem rebellischem Haar. Sehr vornehm, obwohl sportlich gekleidet", S.27), aber der Geheimdienstoffizier Andrei, sein erster Verhörer, ist wiederum "sehr schön" (S.57). Die Inhaltsleere und Trivialität dieses Topos relativiert sich indessen, wenn Pavel Stoian auch den Geheimdienststanz (man denke an Lubljanka) zwar wie ein Grab, aber "schön" findet (S.75, vgl. Zitat S.136).

Dadurch ist eine ästhetische Bearbeitung der angeschnittenen Problematik unmöglich; die Vergangenheit wird oberflächlich in ihrer Gesamtheit einfach auch als "schön" angenommen. Die Überbrückung des Lebensbildes von der nationalen (das "schöne" Tor Decebal-Vodäs) zur im Stück vorgeführten sozialistischen Genesis poetisiert das Gestaltete dermaßen, daß ein direkter Bezug zur rauhen, immer noch widerspruchsvollen und totalitär beherrschten Wirklichkeit unmöglich wird. Gerade die Vehemenz dieser Beschwörung des Erreichten (notwendige 'Utopie' oder marxistisch Paradiesisches?) und ihre Trivialität und Unmodernität bezeugen neben einer erkenntnisstörenden und aufklärungsfeindlichen Grundposition zugleich die Richtigkeit der (methodisch hier zugrundeliegenden) kritischen Annahme, daß die Wirklichkeit gerade in der Bestimmung des sozialistischen Totalitarismus sehr wohl einer widerspruchsvollen Dialektik untersteht und dementsprechend ästhe-

20) Im Vorwort des besprochenen Textes, S.7, berichtet der Autor, daß ihn der beliebte und beim Erdbeben im März 1977 verstorbene Schauspieler Toma Caragiu auf die Defekte der ersten Fassung während der Proben aufmerksam gemacht hat und eine Veränderung verlangte. Vgl. dazu: Titus Popovici, *Autoportret*, in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Bd.1, a.a.O., S. 619: "*Așa cum "Puterea și Adevărul", mă refer la piesă, va însemna pentru mine, întotdeauna, scripirea de geniu a lui Toma Caragiu, care dintr-un personaj secundar a făcut un simbol...*"

tisch gehaltvoll aufzunehmen wäre.

Das Trivialisieren jeglichen Kunstansatzes lenkt aber auf das grundlegende Verhältnis 'Macht' - 'Wahrheit' zurück. Die rumänische Variante der Kulakentragödie, des politischen Terrors und der konsequenten Verwaltung des Einzelnen wird beinahe schizophren als notwendig angeführt, d i e s e s soll d i e Wahrheit sein, mit der Macht legitim und objektiv berechtigt ist:

"Stoian: (...) (Bruse, violent, trântind cu pumnul în masă.) Și nu se putea! Asta nu se putea! Înțelegeți? Sosise momentul să demonstrăm, cu arma în mână, că existăm! Ca națiune, noi românii, ca partid, noi comuniștii... (Pauză) Vezi tu, tot timpul războiului, în închisoare, sufeream ca un cline că sînt acolo... Că n-am putut face, cu ani înainte, ceea ce am făcut la 23 August... N-a fost așa cum visam eu, din mii și milioane de cauze, le cunoști..."

"Stoian: (...) (Brusk, heftig, mit der Faust auf den Tisch schmetternd): Und das ging nicht! Es ging nicht! Verstehst du? Es war die Zeit gekommen, in der wir mit der Waffe in der Hand beweisen mußten, daß wir existieren. Als Nation, wir Rumänen, als Partei, wir Kommunisten... (Pause) Siehst du. Ich litt die ganze Zeit während des Krieges wie ein Hund im Gefängnis, weil ich dort war... Daß wir nicht Jahre vorher dasjenige machen konnten, was wir am 23. August gemacht haben. Es war nicht so, wie ich geträumt hatte, aus Tausenden und Millionen Ursachen, du kennst sie ja..." (S.30)

"Stoian: (...) (Cu o mare intensitate a retrăririi)... Era ruind și mizerie... Sabotaj, speulă, incultură... Imi era mai greu, mult mai greu ca în ilegalitate. Atunci totul era simplu... noi și ei, față-n față... Acum, luasem puterea și trebuia să dovedim că n-am luat-o ca să ne căpătăm noi!... Și nu știam alttea lucruri! Și n-aveam, p o l i t i c e ș t e, dreptul să spunem "nu pot!"... Regiunea era săracă, înapoiată..."

"Stoian: (...) (Mit großer Intensität des Wiedererlebens)... Es waren Trümmer und Elend... Sabotage, Spekulationen, Unwissenheit... Ich hatte es schwerer, wesentlich schwerer als in der Illegalität. Damals war alles leichter gewesen... wir und sie, einander gegenüber... Jetzt hatten wir die Macht ergriffen, mußten beweisen, es nicht eigennützig und um unseretwillen getan zu haben! Es gab so vieles, was wir nicht wußten. Und p o l i t i s c h gesehen, hatten wir nicht das Recht, 'ich kann nicht!' zu sagen!... Die Gegend war arm und rückständig..." (S.42)

Zugleich wird im Stück oft angedeutet, daß die Lieblingsformel von Stoian und Petrescu in dieser Hinsicht folgende war: "Să sugi ca pe o bomboană cuvintele "condiții obiective"" ("Du sollst das Wortpaar 'objektive Bedingungen' wie ein Zuckerl auf der Zunge zergehen lassen", S. 38, 59, 62). Indirekt zehrt das ganze Stück von dieser Formel. Da aber die Relativität dieser Wahrheit in ihrem konsequenten Wirklichkeitsbezug aufgezeigt wurde und eine ästhetische, auf Kunstcharakter fundierte Objektivität bei der aufgezeigten wirklichkeits- und widerspruchsfeindlichen Ideologisierung schlichtweg unmöglich ist, bleibt der Text als solcher Dokument einer Wahrheit, die erst die kritische Interpretation ermöglicht hat: die geleistete dramatische Gestaltung objektiviert einerseits die bereits im Konkreten ausgebliebene Bewältigung jener widerspruchs- und opfervollen Vergangenheit und Gegenwart und andererseits die Unfähigkeit gelenkter, die Notwendigkeit 'einsehender' Kunst, als Ersatz dafür formal eine Bearbeitungsmöglichkeit zu entwickeln. Insofern ist der dokumentarische Wert des Dramentextes von Titus Popovici bedeutend. Auch bei besten parteilichen und plakativen Bemühungen ist der Ernst des Verhältnisses 'Macht' - 'Wahrheit' für den real existierenden Staatssozialismus so schwerwiegend, daß es auf jeden Fall die Krise im Realen

als konstitutiv signalisiert, auch wenn eine Art Mechanik gesellschaftlicher Notwendigkeit einen harmonischen, (scheinbar) dialektischen Prozeß vorführt. Bei weitem nicht 's c h ö n', genausowenig, wie die 'Diktatur des Proletariats' bislang zivile und ästhetische Freiheiten erzeugte, ist diese kulturpolitisch erzeugte Medienform das Pervertierte selbst: die Gegenüberstellung von Gegenwartslyrik und Auschwitz-Barbarei erhärtet sich bei der machtprotzenden institutionalisierten Utopie und läßt gerade konsequenter Kunst die Hoffnung einer möglichen Veränderung.

Trotzdem stellt dieses dramatische Produkt für die zeitgenössische rumänische Literaturwissenschaft und Theaterkritik den Höhepunkt einer künstlerischen Bezugnahme zur sozialistischen Wirklichkeit und zur 'Macht' und 'Wahrheit' dar. "*Cea mai importantă operă dramatică dedicată subiectului*" ("Das bedeutendste dramatische Werk, welches dieser Thematik gewidmet worden ist"), ist das Urteil von Marian Popa im "Wörterbuch der rumänischen Gegenwartsliteratur"(21). Die im Anhang des besprochenen Textes angeführten Stellungnahmen von Ion Cocora oder Lilia Moldovan vermitteln den Grundtenor der offiziellen Kritik nach der Uraufführung: einstimmig wird auf den besonderen künstlerischen Wert in der Bearbeitung eines politischen Stoffes hingewiesen (22). Der Kritiker Amza Săceanu bezieht sich u.a. auf ein Interview mit dem Autor in dem Parteiorgan "*Scnteia*" vom 12.2.1972, unterstreicht "*triumful concepțiilor înaintate în ce privește adevărul revoluției, ca o cucerire a maselor, care, sub conducerea partidului, duc pe umeri construirea noii societăți*" ("den Triumph der fortgeschrittenen Auffassung über die Wahrheit der Revolution, als eine Eroberung der Massen, welche, unter der Leitung der Partei, auf ihren Schultern den Aufbau der neuen Gesellschaft führen") und lobt die Position des Dramatikers, dies in der Bühnenfassung durch "unparteiisches" Gegenüberstellen der Menschen (nicht als Angeklagte und Ankläger) geleistet zu haben (23).

Der 'sozialistische Humanismus' erreicht Dimensionen eines feudalen Hoftheaters: das Herrschende ist dabei dermaßen fortgeschritten und stabil, daß es sich die Beherrschung anhand eines Stückes über die Herrschaft (und ihrer 'Wahrheit') von Schauspielern vortragen läßt, in der Gewißheit, daß die Kritik dies nicht nur legitim, sondern auch künstlerisch wertvoll finden wird. Die Wahrheit kann dann nur versöhnend in der Systemimmanenz der Macht als verwaltete Hoffnung eine vielsagende Verbindung zu einigen zuvor besprochenen Stücken leisten: nichtantagonistische Widersprüche lassen Bedauernswertes nur für die Entstehungszeit der

21) Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, 2.Aufl., București, Editura Albatros 1977, S. 451.

22) Dasselbe vgl. Anm.7, S.128 und folgende kritische Beiträge: N.Barbu, *De la ecran la scenă*, in: *Cronica nr. 28* vom 13.7.1973; Ion Horea, "*Puterea și adevărul*" *la teatrul cel nou*, a.a.O.; Florian Potra, *Filmul social-politic și cuvintele*, in: *Viața românească* 9/1974, S. 58-59; Marius Robescu, in: *Luceafărul XIX/46 (759)* vom 13.11.1976; und Florin Tornea, "*Puterea și adevărul*" *de Titus Popovici*, in: *Teatrul XVIII/6, Juni 1973*. Beim Landeskolloquium der Dramatiker in Cluj-Napoca (Mai 1978) unterstrich Romulus Guga, Popovici's Stück gelte heute für den gesamten Ostblock - vgl. *Teatrul XXIII/6, Juni 1978*, S. 13. Vgl. auch A.U.Gabanyi, *Literatur, Südosteuropa Handbuch II*, Rumänien, Göttingen 1977, S. 549: "Die kritische Bewältigung der stalinistischen Vergangenheit unter dem Blickwinkel der neuen, grundsätzlich geänderten Verhältnisse brachte erstmals Titus Popovici (geb.1930) mit seinem Theaterstück auf der rumänischen Bühne. Das Thema des Machtmißbrauches durch ehemals aufrechte Kommunisten, die auch vor willkürlichen Verhaftungen nicht zurückschrecken, stieß beim Publikum auf reges Interesse."

23) Amza Săceanu, *Characterul militant al teatrului*, in: *Teatrul și publicul*, București, Editura Eminescu 1977, S. 24-26.

sozialistischen Gesellschaft gelten, Gegenwart und Zukunft sind dagegen selbstverständlich durch die im Stück vorgetragene Wahrheitssuche und ihrer Gegenwartsformel abgesichert:

"Prietenia, o vreme destrămată, se reface acum între cugete îngreunate de amintiri și răspunderi, dar limpezi. Unele fapte sînt ireparabile, dar dezvăluirea lor fără ocolisuri a fost necesară pentru ca acele fapte să fie și irepetabile. Oamenii angrenați în piesă își asumă astfel, indirect, cea mai fermă responsabilitate față de viitor."

"Die Freundschaft, eine Zeit lang unterbrochen, wird jetzt von Gewissen, die von Erinnerungen und Verantwortungen belastet aber trotzdem klar sind, wiederhergestellt. Einige Taten können nicht mehr wiedergutmacht werden, aber ihre Enthüllung ohne Umwege war notwendig, damit solche Taten unwiederholbar werden. Die im Stück miteinbezogenen Menschen übernehmen dadurch indirekt die entschlossenste Verantwortung gegenüber der Zukunft."(24).

Auch der Kritiker Andrei Strihan bezeichnet das Stück als eines der besten politischen Dramen; dadurch daß "...evocînd în ficțiune ceea ce realizase dialectica naturii și societății" ("...in Fiktion veranschaulichend, was die Dialektik der Natur und der Gesellschaft verwirklicht hatte") der Autor die Gegenwartsentwicklung gestaltet, sei durch die Darstellung des Menschen im Stück die Kunst erreicht worden (25).

Demnach ist die sozialistisch-humanistische Bezugnahme der Dramatik zur Wirklichkeit, Macht und Wahrheit des real existierenden Staatssozialismus in Rumänien künstlerisch und legitim nur, sofern sie die geltenden Formeln über Wirklichkeit, Macht und Wahrheit übernimmt und sie nicht als Werte in eine dialektisch verstandene Kritik dem Gegenwärtigen gegenüberstellt. Da 'Utopie' theoretisch in den 'wissenschaftlichen Sozialismus' übergegangen ist (vgl. I-3-g, S.122-124), darf auch 'Kunst' nur dann die Wirklichkeit gestalten, wenn diese von der instrumentalisierten Vernunftsprache bereits in das ideologische System integriert worden ist. Der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes aber ist unmöglich, soweit es die geltende Wahrheit und Macht als unbedingtes Referenzsystem aufgezwungen bekommt und sie nicht in Frage stellen kann: das politische Drama wird zur politischen Farce.

Der Antagonismus 'Macht' - 'Wahrheit' erweist sich in dieser dramatischen Gestaltung nur insofern für die Untersuchung bedeutend, als er in der Schamlosigkeit der Textrealisation die konkrete Wertlosigkeit der 'Wahrheit', ihre Schwäche und steuerbare Ohnmacht gegenüber der 'Macht' dokumentiert, die ihrerseits in ihrer Kontinuität verfeinert, das 'Aufklärerische' höhnisch und verwaltend einsetzt, indem eine Dialektik der Wahrheit im real existierenden Staatssozialismus vorgetäuscht wird. Soweit aber die Kunst ihrerseits auf 'Wahrheit' als Komponente ihres objektiven Gehaltes und ästhetischen Wertes nicht verzichten darf und kann, dies aber zugleich tun muß, wird dokumentiert, wie ohnmächtig sie im sozialistischen Nationalstaat Rumänien in den letzten drei Jahrzehnten ist.

Andererseits hatten einige der besprochenen Texte, die in der literaturwissenschaftlichen Untersuchung der Kunstfeindlichkeit und dem Unzeitgemäßen der dramatischen Massenproduktion gegenübergestellt wurden, erwiesen, daß Kunstcharakter und authentischer Wahrheitsgehalt 'trotz' sozialistischer Steuerung möglich sind: dies gedeiht dann, wenn der Antagonismus 'Macht' - 'Wahrheit' ästhetisch gelöst und die Wahrheit nach über 30 Jahren 'rehabilitiert' wird, wenn das emphatische 'Andere' die ideologisch verordnete Versöhnung abstößt und den schmalen und labilen Pfad der Suche nach Freiheit und ästhetischer Autonomie auffüllt, dessen Nährboden durch den zunehmenden Grad der totalitären Fremdbestimmung umso kräftiger zu wirken scheint.

24) Anhang des besprochenen Textes, S. 98-99.

25) Anhang des besprochenen Textes, S. 99-100.

II Positive Materialien

1. Nachschlageliste zu den Biographien der Persönlichkeiten des rumänischen Gegenwartstheaters

Erläuterung

Die nachfolgende alphabetisch geordnete Liste erweitert den vorgenommenen Erfassungskreis auf die Vielfältigkeit des Theaterlebens, da ohne dies das dramatische Schaffen in seinen kontextuellen und spezifischen Bezügen rein dokumentarisch nicht erfaßbar ist. Bereits die Quantität der nun angeführten Informationen über die Verwaltenden oder die Schaffenden richtet sich nach dem Vorgefundenen: sowohl die Kritik dessen als auch die Betonung bestimmter ideologisch verdrängter Fakten aus der langen Entwicklungszeit besitzen weder Absolutheitsanspruch noch Polyvalenz in der Beschreibung einer Individualität. Schon das zwiespältige Verhältnis zum Herrschenden kann durch Aufzählen von Staatspreisen oder offiziellen Funktionen nur oberflächlich erkennbar gemacht werden - trotzdem wird dies dem Ziel gerecht, einen ersten Einstieg und eine Information zum rumänischen Gegenwartsdrama zu vermitteln. Die wichtigsten Vertreter der nationalen Minderheiten werden in ihrem Bezug zur Dramatik angeführt, wie auch ganz bedeutende Persönlichkeiten der Politik, Ideologie und Kulturverwaltung; beides ist aber im wissenschaftlichen Apparat (Teil III) getrennt aufgeführt, so daß für alle angegebenen Titel dort die vollständigen bibliographischen Angaben zu suchen sind.

Felix ADERCA 26.3.1891 - 12.12.1962; einer der wenigen gesellschaftskritischen Autoren der Zwischenkriegszeit, der nach 1944 zuerst administrative und dann schriftstellerische Tätigkeit aufweist. Seine Dramatik wurde nach 1971 neu verlegt.

Wolf AICHELBERG, geb. 3.1.1912; deutschsprachiger Schriftsteller, Mitarbeiter der Zeitschrift *Klingsor* (1934). Seine Dramatik bearbeitet antike Mythen.

Radu ALBALA, Theaterkritiker der Zeitschrift *Teatrul*, Tätigkeit beim *Litera-*Verlag, klassischer Philologe und Herausgeber von *Anton Pann's* kritischer Edition.

Sică ALEXANDRESCU, einflußreicher Regisseur; in den fünfziger Jahren auf *I.L. Caragiale* spezialisiert, unterstützt u.a. *Aurel Baranga*.

Radu F. ALEXANDRU, geb. 12.7.1943; Dramatiker der neuesten Generation; einige Stücke sind bereits aufgeführt worden. Arbeitet beim Filmstudio *Anima-film*.

Simion ALTERESCU, seit 1974 Leiter der Abteilung für Theaterforschung am Institut für Kunstgeschichte der rumänischen Akademie; seit den fünfziger Jahren Verfechter der offiziellen Theaterkritik, zeitweise als Leiter der Zeitschrift *Contemporanul* (in Polemik sogar mit *Camil Petrescu*) und Unterstützer von *Aurel Baranga* und *Mihail Davidoglu*. 1978 versuchte er beim Landeskolloquium für Dramatik in Cluj-Napoca eine Periodisierung der rumänischen Dramatik nach 1944 zu skizzieren.

Bogdan AMARU, Protestdichter und einer der interessantesten Dramatiker der Zwischenkriegszeit; besonders das modernistische *Goana după fluturi* ("Das Rennen nach Schmetterlingen") erfuhr Ende der sechziger Jahre eine begeisterte Wiederentdeckung.

Valeriu ANANIA, geb. 17.3.1921; Theologiestudium. Seine Dramatik wirkt klassizistisch und bearbeitet rumänische Mythen und Sagen. Lebt in den USA, wird aber auch in Rumänien verlegt.

Silvia ANDREESCU; verfaßt meist mit *Theodor Mănescu* Komödien und Kriminalstücke.

Andi ANDRIEŞ, geb. 3.5.1934; seine Dramatik greift verschiedene Gegenwartsprobleme auf; leitet in Jaşi (Jassy) die Zeitschrift *Cronica*.

Paul ANGHEL, geb. 18.8.1931; nach dem Besuch der Literaturschule *Mihai Eminescu* kulturpolitische Tätigkeit - wahrscheinlich eine zeitlang neben *Dumitru Popescu* und *Ion Mitea* Ghostwriter *Ceaulescu*, jedenfalls Verfasser der offiziellen Berichte. Leitete zwischen 1972 und 1974 die ausschließlich für das Ausland gegründete Zeitschrift *Tribuna României*. Seine Dramatik bearbeitet originell Woiwodenpersönlichkeiten und ist ein Höhepunkt der nationalistisch gefärbten Produktion nach 1967: er bekam 1969 den Literaturpreis (Dramatik) des Schriftstellerverbandes für *Viteazul* ("Der Tapfere"). Seit April 1977 Sekretär der dramatischen Abteilung des Bukarester Schriftstellerverbandes.

Ion APETROAIE, gelegentlicher Theaterkritiker an verschiedenen Kulturzeitschriften.

Aurel Gheorghe ARDELEANU, geb. 26.4.1936; verfasste eine Reihe von Stücken, die durch ihre konforme Thematik leicht den Zugang zu verschiedenen Bühnen fanden.

Tudor ARGHEZI, (Ion N. Theodorescu), 21.5.1880 - 14.7.1967; einer der bedeutendsten Vertreter der modernen rumänischen Lyrik. Wegen seiner publizistischen Tätigkeit während der Militärdiktatur interniert; sein Schicksal sorgte auch nach der kommunistischen Machtübernahme für Schlagzeilen: 1945 bekam er den Nationalpreis, dann aber, 1948, als Dekadent von *Sorin Toma* angegriffen, wird er ab 1954 im Kulturleben wieder zugelassen; seine Ehrung findet 1965 ihren Höhepunkt. Sein dramatisches Werk ist unkonventionell und zeichnet sich durch den satirischen Grundton aus, ohne aber zu der künstlerischen Entwicklung der Gegenwartsdramatik beigetragen zu haben; es wurde erst 1968 als Buch herausgegeben.

Gheorghe ASTALOŞ, geb. 4.10.1933; eines der Talente der jungen Dramatikergeneration wurde 1970 durch den Literaturpreis (Dramatik) des Schriftstellerverbandes für *Vin soldaŃii* ("Die Soldaten kommen") gefördert. Nach 1972 verschwindet er aus dem literarischen Leben Rumäniens. Lebt seit 1972 im französischen Exil und hat beachtlichen Erfolg.

Anatol E. BACONSKY, 16.6.1925 - 4.3.1977; eine der markantesten Persönlichkeiten in der Gegenwartslyrik; als Leiter der Zeitschrift *Steaua* ein Verfechter der literarischen Autonomie.

Maria BANUŞ, geb. 10.4.1914; bekannte Dichterin vor 1944, danach eine der Verfechterinnen der sozialistischen Lyrik; seit 1949 schreibt sie auch Theaterstücke, die Lob und Preise während der fünfziger Jahre bekommen. Zwischen 1967 und 1971 tritt sie aktiv für die Liberalisierung ein.

Aurel BARANGA, 20.6.1913 - 10.6.1979; einer der produktivsten Dramatiker und Mitbegründer der politisch-trivialen Komödienform mit erzieherischem und versöhnlichem Ausgang. Seine Entwicklung prägt im weitesten Sinne die der offiziellen Dramenkonzeption. 1950 muß er für das Stück *Iarba rea* ("Das Unkraut") Selbstkritik üben. Anlässlich des IV. Weltfestivals der Jugend und Studenten wird sein Stück *Cântecul libertăŃii* ("Das Freiheits-

lied") 1953 mit einem Preise ausgezeichnet. 1957 ist er Schriftstellervertreter im Verlagsrat. Seit 1949 leitet er die humoristische Zeitschrift *Urziua* ("Die Brennessel"). Er ist als Dramaturg und Schriftstellerfunktionär tätig gewesen; zwischen 1965 und 1974 ist er Mitglied des Zentralkomitees der RKP. Sein politisches Theater spiegelt pathetisch den jeweils bestehenden ideologischen Schwerpunkt wider: 1976 bringt ihm eine Stalinismusbewältigung den Dramatikpreis des Schriftstellerverbandes für *Viața unei femei* ("Das Leben einer Frau") - dadurch ist das thematische Spektrum vollkommen. Dagegen sind seine Komödien einheitlicher und geißeln Mißstände, die durch Überreste bürgerlichen Gedankenguts erklärt werden. Beim Landeskolloquium der Dramatiker in Cluj-Napoca (Mai 1978) erregt seine radikale Stellungnahme größtes Aufsehen: er bestreitet den Kunstcharakter seiner bisherigen Stücke und fordert ethisches Bewußtsein, Authentizität und Wahrheitstreue, um eine Überwindung der Krise, der Infirmität oder des dogmatischen Schematismus zu erreichen.

Eugen BARBU, geb. 20.2.1924; sein Roman *Groapa* ("Die Grube") stellt 1957 eine Wende im rumänischen Gegenwartsroman dar; anfangs offiziell kritisiert, konnten die Qualitäten dennoch überzeugen und eine politische und schriftstellerische Karriere einleiten: Leiter der Zeitschrift *Luceafărul* zwischen 1962 und 1968, stellvertretendes Mitglied des Zentralkomitees der RKP seit 1969, Mitglied der Akademie seit 1974. *Principele* ("Der Fürst") markiert 1969 einen neuen Höhepunkt des rumänischen Romans. Seit 1970 leitet er die Wochenzeitschrift *Săptămîna culturală a capitalei*. Er hat sich ohne besonderen Erfolg mit einem Stück über das Bukarester Milieu als Dramatiker versucht.

Nicolae BARBU; Theaterkritiker der Zeitschrift *Cronica*.

Vornic BASARABEANU; bis 1965 unterzeichnete er mit *Mihai Leonard*. Dramatiker der alten Generation. Seine Rede beim Landeskolloquium der Dramatiker in Cluj-Napoca, Mai 1978, griff die Stalinismusbewältigung kritisch auf.

Aurel BĂDESCU; Publizist mit gelegentlichen Stellungnahmen zum Theaterleben.

Radu BĂDILĂ, Dramatiker; eines seiner Stücke beschreibt den kommunistischen Untergrundkampf und ist aufgeführt worden.

Ion BĂIEȘU, geb. 2.1.1933; Besuch der Literaturschule *Mihai Eminescu*, danach publizistische Arbeit (zwischen 1965 und 1968 Leiter der Zeitschrift *Amfiteatru*). Die Fernsehbearbeitung einer Satire des 'sozialistischen Kleinbürgers' sichert 1967 eine eigenartige Berühmtheit. Seine Dramatik versucht eine Überwindung des Geltenden und ist mehr als Text als auf der Bühne bekannt geworden. Literaturpreise des Schriftstellerverbandes für Dramatik 1968 für *Iertarea* ("Die Vergebung") und 1973 für *Chițimia* ("Chițimia").

Ion Dodu BĂLAN, geb. 5.10.1929; Bauernsohn, beendete 1953 in Bukarest sein Philologiestudium, danach folgte eine wissenschaftliche und politische Karriere (2. Vorsitzender im Rat für Kultur und sozialistische Erziehung (CCES) zwischen 1969 und 1977 und als solcher einer der Vertreter der Schriftsteller bei der höchsten Parteiführung).

Andrei BĂLEANU, geb. 13.1.1931; nach der Promotion in Leningrad ist er zwischen 1956 und 1969 Abteilungsleiter der Parteitageszeitung *Scînteia* Dramaturg und stellvertretender Direktor des Komödientheaters in Bukarest. Als Publizist und Essayist versucht er den 'sozialistischen Realismus' als Begriff so zu dehnen, daß die Moderne bis *Ionesco* integrierbar wird.

Er vermittelt dem rumänischen Publikum die Gegenwartstendenzen der französischen, englischen und amerikanischen Dramatik.

Ștefan BĂNULESCU, geb. 8.9.1929; Publizist und einer der bedeutendsten Prosaschriftsteller; USA-Besuch durch ein Fulbright-Stipendium, seit 1972 schreibt er zurückgezogen vom kulturpolitischen Machtapparat.

Margareta BĂRBUTĂ; eine der einflußreichsten Theaterkritikerinnen und Instanz der offiziellen Meinung gerade im Falle problematischer Uraufführungen. Während der Liberalisierungsperiode bis 1971 mehr als Übersetzerin tätig, danach erneut in entscheidenden Ämtern. Seit 1976 in der Leitung der Wochenzeitschrift *Contemporanul*, wo sie auch ihre meisten Beiträge veröffentlicht. Herausgeberin von Dramen-Anthologien.

Radu BELIGAN, Schauspieler und einflußreicher Kulturfunktionär: zwischen 1960 und 1961 Direktor des Komödientheaters, dann löst er *Zaharia Stancu* von der Leitung des Bukarester Nationaltheaters ab. 1964 wird er zum Präsidenten des Theaterrates gewählt. Er vertritt Rumänien beim Internationalen Theaterinstitut.

Pavel BELLU, geb. 14.3.1920; zwischen 1955 und 1959 ist er Dramaturg am Klausenburger Nationaltheater. Seine Dramatik versucht in traditioneller Art die Freiheitskämpfer der Rumänen darzustellen.

Mihai BENIUC, geb. 20.11.1907; nach wissenschaftlicher Forschung im Gebiet der Tierpsychologie in Hamburg und Cluj (Klausenburg) ist er zwischen 1946 und 1948 Kulturkonsul in Moskau und hat danach bis 1965 leitende Funktionen im Schriftstellerverband, die er nach 1972 wieder ausüben darf. Ende der fünfziger Jahre veröffentlicht er einige vereinfachende Stücke, die zu jener Zeit sehr wohlwollend von der offiziellen Kritik angenommen werden, heute jedoch lediglich dokumentarischen Wert besitzen.

Ștefan BERCIU, geb. 13.7.1928; Beamter der Miliz, schreibt mit großem Eifer Kriminalstücke mit moralisierender Aussage.

Israel BERCOVICI, geb. 20.12.1920; jüdischer Dramatiker und Mitarbeiter am Bukarester Jüdischen Staatstheater, wo die meisten seiner Stücke auch aufgeführt werden.

Ileana BERLOGEA, geb. 16.8.1931; Professorin für Weltliteratur am Bukarester Theaterinstitut; sie schrieb über *Pirandello*, *Ion Sava*, *G.B. Shaw* und das Theater im europäischen Mittelalter. Gelegentlich tritt sie in der Publizistik mit Stellungnahmen zum Theatergeschehen des Tages auf.

Ion BIBERI, geb. 21.7.1904; Psychiater, Arzt, Dr.phil., Ästhetiker, der das Moderne in der Gegenwartsdramatik unterstützte - unter anderem als Interpret des berühmten Regisseurs *Ion Sava*. Schrieb selber Theaterstücke, die jedoch unbekannt blieben.

Victor BIRLĂDEANU, geb. 18.12.1928; Journalist bei der Parteizeitung *Scînteia*, schreibt durchweg propagandistische Berichte zur Weltpolitik des Tages. Seine Stücke, darunter viele Einakter für Laiengruppen, verfolgen dasselbe Ziel mit anderen Mitteln.

Zaharia BIRSAN, 1879 - 1947; Dramatiker und Theaterförderer im rumänischen Nordwesten.

Lucian BLAGA, 9.5.1895 - 6.5.1961; als Dichter, Philosoph, Publizist, Professor und Diplomat eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der rumänischen Moderne; nach der kommunistischen Machtübernahme wird er aus dem Kulturleben völlig ausgeschaltet und erst Mitte der sechziger Jahre langsam anerkannt. Seine moralische Durchhaltekraft während der inneren Emigration

und besonders das von ihm erarbeitete lyrische und geschichtsphilosophische Modell prägen die meisten der jüngeren Dichter; seine Dramatik erinnert stark an den deutschen Expressionismus und konnte mit wenigen Ausnahmen auf die gegenwärtige Entwicklung keinen bemerkenswerten Einfluß ausüben. Da sie erst seit 1977 als Buch dem breiten sozialistischen Publikum als Gesamtheit bekannt werden konnte, besteht noch die Möglichkeit, daß sie Impulse zur Überwindung der bestehenden allgemeinen Stagnation bieten könnte.

Gheorghe BLĂJAN; Redakteur bei der Zeitschrift *Secera și ciocanul* ("Hammer und Sichel"), wurde 1975 durch ein Fernsehspiel bekannt und hat inzwischen Dramen verfasst.

Emil BODNĂRAȘ, 1904 - 1976; als Offizier der rumänischen Armee flieht er 1933 in die Sowjetunion und ist 1944 einer der bedeutendsten kommunistischen Funktionäre während der schrittweisen Machtübernahme; verantwortlich für die politische Arbeit in der Armee, Mitglied des Zentralkomitees, 1947 Armeeminister, unter *Ceaușescu* der dritte Mann nach *I. Gheorghe Maurer*.

Dinu BONDI, 16.5.1905 - 6.1.1972; Rechtsanwalt und einer der Dramatiker, die erste Produkte des 'sozialistischen Realismus' veröffentlichten. (1954: *Pîrjolul*, zusammen mit *Cezar Petrescu*).

Alice BOTEZ, geb. 22.9.1914; sie versucht, in einer barocken und auf der Bühne unspielbaren poetischen Form das Geschichtsdrama zu modernisieren und erreicht das Gegenteil.

Dan BOTTA; Dichter und Dramatiker der alten Generation; er versucht in einer klassizistischen Form Märchen und Mythen umzuarbeiten und gab auch eine theoretische Untersuchung des 'rumänischen geistigen Raumes' heraus.

Radu BOUREANU, geb. 9.3.1906; Dichter und Publizist. Das poetische Stück *Satul fără dragoste* ("Das Dorf ohne Liebe") wurde 1956 vom ideologischen Standpunkt her angegriffen, dann aber 1966 mit dem Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik ausgezeichnet. Er hat ein Stück über Spionage während des Kalten Krieges und mehrere Einakter für Laienspielgruppen verfasst.

Ion BRAD; Kulturfunktionär und Dichter; sein Stück *Audiență la consul* ("Audienz beim Konsul") bekam 1977 (zusammen mit *Mircea Măcu*) den Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Mircea BRADU; Theaterdirektor in Oradea (Großwardein), seit 1970 hat er mehrmals Dramen veröffentlicht.

Virgil BRĂDĂȚEANU, geb. 4.3.1927; Lehrkraft am Bukarester Theaterinstitut und kulturpolitische Tätigkeit. Er schreibt didaktisch ausgerichtete Entwicklungsüberblicke zur rumänischen Dramatik, die oft neuere Erkenntnisse der Literaturgeschichte und der Theaterwissenschaft übersehen. Seine Betrachtungen zur Gegenwartsdramatik bauen auf eine Unmenge Inhaltsangaben, die seiner Meinung nach eine qualitativ neue universale Vision ableiten ließen.

Nicolae BREBAN, geb. 1.2.1934; Befürworter der Liberalisierung um 1970; 1971 kritisiert er aus dem Ausland den neu eingeschlagenen kulturpolitischen Kurs *Ceaușescu* und verliert seine politischen (ZK-Mitglied) und administrativen Funktionen. Er hat mit *Animale bolnave* ("Kranke Tiere") und *Bunavestire* ("Die Verkündigung") zu der künstlerischen Weiterentwicklung des rumänischen Romans beigetragen; der letzte wurde nach einem heftigen Angriff seines Kollegen *Titus Popovici* von der ganzen literarischen Presse verrissen. Der Roman wurde trotzdem 1978 vom Schriftstellerverband mit einem Preis ausgezeichnet.

Vladimir BRINDUŞ; Theaterkritiker, seit 1976 bei *Steaua*.

Ludovic BRUCKSTEIN, geb. 27.7.1920; Dramatiker der Gründerzeit.

Teofil BUŞECAN, geb. 24.1.1927; Journalist und Autor von Stücken, die sich mit Recht keines Durchbruchs erfreuten, sowie von Einaktern für Laienspielgruppen.

Augustin BUZURA, geb. 22.9.1938; einer der bedeutendsten Schriftsteller der Gegenwart; *Absenţii* ("Die Abwesenden") bekam 1971 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Prosa, wurde alsbald aus dem Verkehr gezogen. *Feţele tăcerii* ("Die Gesichter des Schweigens") und *Orgoli* ("Dünkel") setzen in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit besonders hohe Maßstäbe, welche von der Dramatik in dieser Weise nicht erreicht wurden.

George CĂLINESCU, 19.6.1899 - 12.3.1965; einer der wenigen Ästhetiker und Romanschriftsteller, die von einer Wertposition her eine kontinuierliche Entwicklung der Literatur nach 1944 zu prägen versuchten. 1941 veröffentlicht er eine Literaturgeschichte, die heftige Diskussionen auslöste und bis heute nicht als Gesamtwerk wieder ediert wurde. Zwischen 1946 und 1949 leitet er eine sich demokratisch nennende Zeitschrift, wobei die Artikelsammlung die zunehmende Abhängigkeit und Opportunismus exemplarisch dokumentieren. Seit 1948 Mitglied der Akademie, übernimmt er 1949 anstelle des Universitätslehrstuhls die Leitung des Literaturinstituts der Akademie. Im selben Jahr hat er auch den 1947 begonnenen Roman *Bietul Ioanide* ("Der arme Ioanide") beendet - die Veröffentlichung 1953 wird rückgängig gemacht, dann, nach 1955, von scharfen Angriffen seitens der offiziellen Kritik begleitet. Seit 1943 schreibt er Stücke, meist eigenartige Einakter und das den sozialistischen Sieg preisende Drama *Ludovic al XIX* ("Ludwig der XIX").

Nicolae CARANDINO; Journalist für *Iuliu Maniu 'Dreptatea'* (PNT), nach dem Krieg teilt er mit diesem die Zelle als politischer Häftling. Theaterkritiker, welcher Tagesaufführungen scharf beobachtet und jeweils ein Verhältnis zu weltweit erreichten Werten zu vermitteln versucht, wobei er sich besonders auf traditionell erprobte Positionen bezieht.

Nicolae CEAUŞESCU, geb. 26.1.1918; Mitglied der Kommunistischen Partei seit 1932, Sekretär der Jugendorganisation 1940, Offizier 1945, 1948 stellvertretendes Mitglied, seit 1952 Vollmitglied des Zentralkomitees, Mitglied des Politbüros 1955. Seit 1965 Parteiführer und Leiter einer außenpolitisch-scheinbaren Unabhängigkeit, welche nach 1968 mit einem innenpolitisch besonders harten Kurs ausgeglichen wurde - zum Nachteil der Entwicklung der Dramatik. Er ist seit 1975 Präsident der RSR und hat die gesamte politische Macht in seiner Hand konzentriert. Der Kunst billigt er nur ideologisch-erzieherische Funktion zu und hat dementsprechend ihre fast völlige Verwaltung erreicht.

Constantin CHIRIŢĂ, geb. 12.3.1925; Publizist, Kulturfunktionär und Verfasser zum Teil sehr verbreiteter Jugendbücher. Für *Adîncimi* ("Tiefen") bekommt er 1974 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Iosif CHIŞINEVSCHI, geb. 1905 - Todesjahr unbekannt, wahrscheinlich 1962; Mitglied des Zentralkomitees seit 1946 und Leiter der Propagandaabteilung. Sekretär und Mitglied des Politbüros seit 1948; 1957 total entmachtet.

Paul Cornel CHITIC, geb. 17.3.1944; Dramatiker der jüngsten Generation, der seit 1970 einen gewissen Ruhm genießt - manche Texte wurden meist von Studentengruppen aufgeführt und besitzen Originalität. Veröffentlicht in der Zeitschrift *Teatrul* zur Kritik und Theorie des Bühnenbildes. Für sein

Stück *Schimbarea la față* ("Gesichtswechsel"). bekam er 1978 den Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Șerban CIOCULESCU, geb. 7.9.1902; als einer der fachkundigsten Literaturwissenschaftler der älteren Generation besorgt er die Edition der Werke von *Ion Luca Caragiale* und schreibt über *Camil Petrescu*.

Gheorghe CIPRIAN, 1891 - 7.5.1968; Schauspieler und bedeutender Dramatiker der Zwischenkriegszeit.

Liviu CIULEI; einer der bedeutendsten Regisseure, der die neue Generation stark beeinflusste; Direktor des Bukarester *Lucia Sturdza Bulandra*-Theaters von 1963 - 1972, wo er durch *Emil Rîman* abgelöst wird. Er arbeitet 'legal' vorwiegend im Ausland.

Dina COCEA; Schauspielerin und Kulturfunktionärin, Tochter des Schriftstellers *N.D. Cocea*.

N.D. COCEA, 1880 - 1949; engagierter Publizist und Dramatiker der Zwischenkriegszeit.

Ion COCORA, geb. 14.11.1938; Dichter und Theaterkritiker der Zeitschrift *Tribuna* in Cluj (Klausenburg).

Ion COJA, geb. 22.10.1942; seit 1966 Assistent am Bukarester Lehrstuhl für Linguistik; dies beeinflusst positiv in der Sprachebene seine 1971 als Buch veröffentlichten Stücke (1).

Vladimir COLIN, geb. 1.5.1921; Verfasser eines beispielhaften sozialistisch-realistischen Stückes: *Torpileorul roșu* ("Das rote Torpedoboot") und von sogar im Westen anerkannten Zukunftsromanen.

Miron CONSTANTINESCU, geb. 1917; Doktor der Philosophie und Wirtschaftswissenschaften, 1939 - 1944 als Kommunist inhaftiert, Mitglied des ZK seit 1946 und des Politbüros 1948, Sekretär der Rumänischen Arbeiterpartei zwischen 1952 und 1954, 1957 entmachtet. Arbeitete danach bei der rumänischen Akademie und ist unter *Ceausescu* rehabilitiert worden.

Ovidiu CONSTANTINESCU; Schriftsteller und Theaterkritiker der älteren Generation bei der Zeitschrift *Viața românească*.

Radu COSAȘU, geb. 29.10.1930; Besuch der Literaturschule *Mihai Eminescu* und danach publizistische Tätigkeit, die gewissermaßen durch seine Dramatik weitergeführt wird.

Constanța CRĂCIUN; Mitglied des Zentralkomitees und zeitweise Leiterin im Kulturapparat; 1952 - 1957 Kultusministerin; 1957 - 1962 Stellvertretende Ministerin für Kultur und Unterricht; ab 1962 Leiterin des Staatskomitees für Kunst und Kultur. Pensioniert.

Ovidiu S. CROHMĂLNICEANU, geb. 16.8.1921; einer der bedeutendsten Literaturkritiker, der oft akute theoretische Probleme zur Diskussion stellt, wie z.B. jenes des Realismus 1960 und 1964; Studien zu *Lucian Blaga*, dem Expressionismus und der rumänischen Literatur in der Zwischenkriegszeit.

Silvia CUCU; Theaterwissenschaftlerin, konzentrierte sich vorwiegend auf ausländische Dramatikgeschichte.

Mihail DAVIDOGLU, geb. 11.11.1910; einer der bedeutendsten Vertreter der

1) Die Beschreibung von *Monica Lovinescu*, *Spectacolul "Adieu Juliette" de Julian Negulescu la Centrul Cultural American din Paris*, in: *Limite* nr. 3, April 1971 läßt darauf schließen, daß es sich um ein Stück von *Ion Coja* handelt: *Adio, Julieta adio!*

Gründerzeitdramatik - die meisten seiner damaligen Produkte galten in den fünfziger Jahren als Beispiele, denen man nacheifern sollte. Er hat zeitweise leitende Funktionen im Schriftstellerverband bekleidet, hat bei der 1. rumänischen Schriftstellerkonferenz 1956 das Grundreferat zu den Fragen der Dramatik vorgetragen und durch den Fall *Jar* eine Verwarnung seitens der Partei erhalten. Sein Stück *Omul din Ceatal* ("Der Mann aus Ceatal") bekommt 1948 den Preis des Nationaltheaters und den Preis *I.L. Caragiale* der Akademie der Rumänischen Volksrepublik.

Horia DELEANU, geb. 15.12.1919; Publizist, Theaterfunktionär (zwischen 1956 und 1958 Leiter der neugegründeten Zeitschrift *Teatrul* und nach dem 'Fall *Novac*' entlassen) und Theaterwissenschaftler - Inhaber des Lehrstuhles für Theatergeschichte am Bukarester Theaterinstitut.

Lucia DEMETRIUS, geb. 29.11.1910; Schauspielerin und Schriftstellerin vor dem 2. Weltkrieg, nach 1944 Professorin an der Abendschule für Arbeiter (*Conservatorul seral muncitoresc*), 1950 - 1952 Regiearbeit und Dramatikerin der Gründerzeit - bereits seit 1948 sind ihre Stücke vielgelobte Beispiele des neu einzuschlagenden Weges. Sie gestaltet mit Vorliebe die Situation des Großbürgertums nach 1947 und die Kollektivierung der Landwirtschaft, ohne auf irgendeine Weise die offizielle Ideologie in Frage zu stellen.

Dan DEȘLIU, geb. 31.8.1927; einer der anerkanntesten Lyriker der fünfziger Jahre; sein dramatischer Versuch von 1969 wurde nicht aufgeführt. Er ist als einer der polemischsten Befürworter der Liberalisierung hervorgetreten, hat inzwischen den Angriffston erneut gedämpft und angepaßt.

Dorel DORIAN, geb. 6.5.1930; einer der Dramatiker der sechziger Jahre; durch eine gute Kenntnis der industriellen Betriebe kann er einen gewissen Realismusanspruch in seinen Stücken vorweisen, ohne an dem offiziell anerkannten Modell im wesentlichen zu rütteln. Nach 1970 kam er mit keinen neuen Produktionen heraus, dafür wird er manchmal mit den alten Texten besonders nach 1974 als 'ein Klassiker' aufgeführt.

Sidonia DRĂGUSĂNU, 4.8.1908 - 3.5.1971; Dramatikerin der sechziger Jahre; meistens behandelt sie trivial-sentimentale Konflikte der sozialistischen Gegenwartsproblematik.

Ovidiu DRÎMBĂ, geb. 3.9.1919; Philosophiestudium in Cluj (Klausenburg), zeitweise als Assistent von *Lucian Blaga*. Er hat im besonderen Weltliteratur für das rumänische Publikum erarbeitet: seine Theatergeschichte ist für Gymnasien gedacht.

Ion DRUȚĂ, geb. 3.9.1928; Dramatiker in der Moldauischen Sowjetrepublik.

Valeria DUCEA, seit den sechziger Jahren Theaterkritikerin bei der Zeitschrift *Teatrul*.

Petru DUMITRIU, geb. 8.5.1924; anerkannter und einflußreicher Schriftsteller der fünfziger Jahre; nach seiner Flucht in den Westen berichtete er aus eigener Erfahrung in verschlüsselter Form von den Machtkämpfen jener Zeit und versuchte wertend rumänische Gegenwartsprosa bekannt zu machen.

Victor EFTIMIU, 24.1.1889 - 27.11.1972; allein als Dramatiker hat er über 40 Stücke verfaßt, bei verschiedenster problematischer und thematischer Zuordnung hat sein Schaffen trotzdem keine schwerwiegende Entwicklungslinie für die Gegenwartsdramatik hergeben können. Ein Grund liegt sicherlich darin, daß zwischen den nach romantischen Mustern und in perfekter Versifikation verfaßten Bearbeitungen der historischen und mythisch-legendären rumänischen Vorlagen und der Wirklichkeit nach 1933 eine Spannung entstand, welche das traditionell erprobte künstlerische Verfahren in seiner Unzeitgemäßheit hervorhob. Er verfaßte (auch in Versform) antike Tragödien, mittelalter-

liche Dramen, außerdem Satiren der Provinz und der Bukarester Mittelschicht. Die meisten wurden nach 1956 veröffentlicht, nachdem er bis dahin Kinderbücher und Märchen herausgab, die wahrscheinlich das neue sozialistische Dramenmodell in traditioneller Hinsicht fördern und erweitern sollten, was aber kaum eingetreten ist. Nach 1969 wird sein Werk erneut vollständig herausgegeben. Direktor des Bukarester Nationaltheaters 1920 - 1921, 1930, 1944 - 1945.

Mircea ELIADE, geb. 25.2.1907; aus dem Kreis des *Nae Ionescu* stammend, spezialisiert er sich nach einem Aufenthalt in Indien auf Religionsphilosophie und lehrt dies in Chicago. Lebt in Paris. Er hat den modernen rumänischen Roman nach 1918 entscheidend mitgeprägt. Einer der bedeutendsten, *Noaptea de Sânziene* ("Die Nacht der Feen"), erschien im Exil und enthält einen wichtigen Hinweis auf die Tendenz und Suche seiner Generation in der Dramatik, die nach dem Krieg abgebrochen werden mußte: "Die Rückkehr aus Stalingrad" wird im Roman ein im Schaffen begriffenes Stück betitelt. Die im Krieg zurückgebliebenen Dorfbewohner stellen an einem bestimmten Tag Kerzen an den Rand der Wege, die nach Osten führen, und warten, daß die Seelen der Vermißten zurückkehren. Poeta doctus, eine der markantesten Persönlichkeiten des rumänischen Exils, Wegbereiter der modernen Mythenforschung.

B. ELVIN, geb. 24.8.1927; Philosophiestudium, dann Verlagstätigkeit und Dramaturg am Bukarester Komödientheater und Nationaltheater. Er schreibt über *Mihail Sebastian*, *Tschechov*, *Camil Petrescu* und *I.L. Caragiale*. Seine publizistische Tätigkeit zum Theaterleben trägt persönliche Züge.

David ESRIG, einer der wichtigsten rumänischen Regisseure, der durch sein in der gesamten Welt anerkanntes Schaffen eine Lockerung in der Theaterpolitik beschleunigte. Seine unvergeßlichen Inszenierungen sind "Troilus und Cressida" von *Shakespeare* und "Rameaus Neffe" von *Diderot*. Lebt und lehrt in München.

Paul EVERAC, geb. 23.8.1924; einer der produktivsten Gegenwartsdramatiker mit einem gewissen Einfluß auch in der theoretischen Diskussion zur Problematik, wo er sich besonders in der letzten Zeit in einen scheinbaren Meinungsstreit mit *Valentin Silvestru* verwickelt hat. Sein Debüt hatte er um 1959, die völlige Anerkennung seitens der offiziellen Kritik liegt in den sechziger Jahren. Er hat versucht, den Einakter für eine wertvolle Dramatik aus dem simplifizierenden Laiengruppenmodell zu retten. Seine Stücke bekunden das umfassende Beherrschen des dramatischen Handwerks und moralisieren im geltenden Ethikkodex. Seine konservative Haltung betreffend Theater als in Frage stellende Kunst bewies er anlässlich der "König Lear"-Inszenierung von *Radu Penciu* (*Contemporanul* Nr. 47 vom 20.11.1970, S.4). Literaturpreis für Dramatik des Schriftstellerverbandes 1967 für *Cinci piese de Teatru* ("Fünf Theaterstücke") und 1971 für *Urme pe săpădă* ("Spuren im Schnee"). Beim Landeskolloquium der Dramatiker in Cluj-Napoca (Mai 1978) lieferte er durch ein stellenweise mutiges Referat den Ausgangspunkt einer spannungsgeladenen Diskussion - die bis dahin verzögerte Veröffentlichung des Stückes *A cincea lebădă* ("Der fünfte Schwan") folgte kurz danach.

Florin FAIFER; nach 1971 Theaterkritiker der Zeitschrift *Cronica*.

Sergiu FĂRCĂȘAN, geb. 23.10.1924; als Publizist schreibt er anfangs propagandistische Satiren, um dann mit *Atacul cesiumiștilor* ("Der Angriff der Cesium-Wesen") einen der besten rumänischen Science-fiction-Romane zu schreiben. Seine Stücke werden Mitte der sechziger Jahre aufgeführt und zeichnen sich durch einen moralisierenden Impetus aus. In den letzten Jahren ist er aus dem literarischen Leben verbannt worden (vgl. II - 2, 1972).

Mihai FLOREA, der Theaterkritiker ist Verfasser einer popularisierenden Theatergeschichte und von Monographien über berühmte Schauspieler. Er ist ein aktiver Unterstützer der Laiengruppenbewegung.

Laurențiu FULGA, geb. 2.11.196; seine Romane beschreiben meist Kriegserlebnisse. Er schreibt 1953 eines der ersten sozialistisch-realistischen Geschichtsdramen und wird 1958 für einen der ersten Versuche, rumänische Mythen und Sagen zu bearbeiten, scharf kritisiert. Lange Zeit Zweiter Vorsitzender des rumänischen Schriftstellerverbandes.

Valerian Em. GALAN, geb. 15.2.1921; zwischen 1946 und 1965 Redakteur bei der Parteizeitschrift *Scnteia*; er schreibt einen der anerkanntesten Romane während der fünfziger Jahre (*Bărăgan*). Verfaßt auch eine Komödie, die lange Zeit aufgeführt wird und sogar übersetzt wurde.

Ovidiu GENARU, geb. 10.11.1934; Dramatiker der allerletzten Jahre: *La margine de paradis* ("Am Rande des Paradieses") ist ein triviales Stück zur Stalinismusbewältigung und dokumentiert die Wirklichkeits- und Kunstfeindlichkeit der Verwaltung und die Heteronomie eines solchen Ansatzes.

George GENOIU, geb. 31.8.1933; nach Abschluß eines theaterwissenschaftlichen Studiums 1961 ist er Kulturfunktionär und seit 1967 Redakteur bei der Zeitschrift *Ateneu*. Seit Ende der sechziger Jahre veröffentlicht er vorwiegend in Zeitschriften seine meist kurzen Stücke mit Gegenwartsthematik.

Mihai GEORGESCU, geb. 4.3.1924; nachdem er während der sechziger Jahre vorwiegend für Laiengruppen schreibt, versucht der Dramatiker, ohne einen Wertgewinn aufweisen zu können, schwierige Themenkreise zu bearbeiten. Er ist sehr produktiv und wird mehr veröffentlicht als aufgeführt.

Paul GEORGESCU, geb. 7.11.1923; einer der bestimmenden Literaturfunktionäre seit der Gründerzeit, er leitet lange Zeit die Zeitschrift *Gazeta Literară*. Verfaßt auch Prosa.

Silviu GEORGESCU, geb. 13.9.1915; nach Abschluß der Literaturschule *Mihai Eminescu* schreibt er einige Komödien und Drehbücher.

Teohari GEORGESCU, geb. 1908; 1929 wechselt er von den Sozialisten zu den Kommunisten über und wird 1933 verhaftet. Er ist seit 1946 einer der vier Sekretäre des Zentralkomitees. Seit 1947 leitet er als Innenminister die Ausschaltung aller anderen politischen Kräfte und die ersten innerparteilichen Säuberungen. Er wird 1952 entmachtet.

Moni GHELERTER; Regisseur der älteren Generation, der den Übergang zur neuen Theaterform mitgestaltete.

Mihnea GHEORGHIU, geb. 5.5.1919; nach philologischen und philosophischen Studien (Anglistik) ist er nach 1944 Redakteur und muß wegen seiner Verbindungen zu *Lucrețiu Pătrășcanu* eine Zeitlang dem kulturpolitischen offiziellen Leben fernbleiben. Nach 1961 gibt er bis 1963 die Zeitschrift für Weltliteratur *Secolul 20* heraus und bekleidet ab 1963 einflußreiche Ämter im Film- und Kulturrat. Er ist seit dem IX. Kongreß der RKP Mitglied des Zentralkomitees und leitet den Lehrstuhl für Theaterwissenschaft am Bukarester Theaterinstitut und er ist Präsident der Sozialpolitischen Akademie in Bukarest - dadurch großer kulturpolitischer Einfluß. Er vertritt die Meinung, daß die antike Tragödie im heutigen rumänischen Gebiet entstand (2).

2) Mihnea Gheorghiu, *Cuvânt înainte*, in: *Teatrul românesc contemporan 1944 - 1974*, a.a.O., S.7 - 11, besonders S.8: "inițiatorul și inspiratorul tragediei antice s-a ivit pe meleagurile noastre".

Als Schriftsteller bearbeitete er Gestalt und Epoche von *Mihai dem Tapferen*, *Dimitrie Cantemir* und *Tudor Vladimirescu* als Drama und Drehbuch, ist Herausgeber der neuen *Shakespeare*-Ausgabe und vermittelte ausländische, meist englischsprachige Dramatiker. Sein Stück *Capul* ("Der Kopf") bekommt 1975 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Gheorghe GHEORGHIU-DEJ, 8.11.1901 - 19.3.1965; Mitglied des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei seit 1932, zwischen 1933 und 1944 in Haft, danach Parteichef. Schaltet *Lucrețiu Pătrășcanu*, die Moskauer Gruppe um *Ana Pauker* und die Liberalisierungsbefürworter *Miron Constantinescu* und *Josif Chiginevski* von der Macht aus, vereinigt 1961 Staats- und Parteiführung leitet den nationalistischen "Unabhängigkeitskurs" von Moskau ein (vgl. II - 2, 1964)

Lucian GIURCHESCU; arbeitet meist am Bukarester Komödientheater und ist einer der interessantesten gegenwärtigen Regisseure: er führt als einer der ersten *Bertolt Brecht* in Rumänien auf und versucht in regelmäßigen Abständen dessen theatertheoretische Grundsätze praktisch weiterzuentwickeln.

Paul GOMA, geb. 1934; der Romanschriftsteller hat durch sein einsames Eintreten für eine radikale Bewältigung des Stalinismus und für die "Charta 77" eine Dissidentenrolle erreicht und die verschiedenartigsten Sanktionen des kulturpolitischen Regimes besonders nach dem Juli 1971 zu spüren bekommen. Die Erlebnisse nach seiner Verhaftung 1956 (er hatte einen Prosatext über die Reaktion auf die Bewegung in Ungarn verlesen und wurde dafür mit 2 Jahren Haft und 4 Jahren Verbannung bestraft) kann er zwischen 1966 und 1970 fragmentarisch in der literarischen Presse veröffentlichen, der ganze Roman (*Ostinato*) erscheint nur im Westen. Seit Ende 1977 lebt er im westlichen Ausland und wird sowohl von den Offiziellen in Rumänien als auch von den rechten Exilgruppen heftig angegriffen.

Romulus GUGA, geb. 2.6.1939; Romanschriftsteller, gelegentlich Dramatiker und zwischen 1967 und 1971 Dramaturg am Staatstheater in Tîrgu Mureș.

Dan HAULICĂ, geb. 7.2.1932; Universitätsprofessor und Redakteur bei der Zeitschrift *Secolul 20* ("Das 20. Jahrhundert").

Vintilă HORIA; einer der bedeutendsten Schriftsteller des rumänischen Exils.

Ionel HRISTEA, 14.5.1926 - 3.3.1970; Redakteur an der Drehbuchabteilung des Bukarester Filmstudios und anerkannter Dramatiker der sechziger Jahre, obwohl seine Stücke didaktisch und melodramatisch wirken. Schreibt auch Drehbücher und Libretti für die Oper.

Mircea Radu IACOBAN, geb. 19.2.1940; Abschluß des Philologiestudiums 1962, danach Sportredakteur am Rundfunk, 1966 - 1969 Redakteur der Zeitschrift *Cronica*, Verlagsdirektor und Sekretär des Schriftstellerverbandes in Iași (Jassy). Er schreibt seit 1970 Stücke, die meist in Zeitschriften erscheinen und teilweise aufgeführt werden, obwohl die Gegenwartsthematik ständig melodramatisch versöhnt wird oder die Geschichtsbearbeitungen wenig Originalität aufweisen. Sein Stück *Sâmbătă la Veritas* ("Samstags in Veritas") bekam 1973 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Ion IANOȘI, geb. 1.5.1928; nach der Promotion in Leningrad 1955 ist er Lektor am Bukarester Theaterinstitut bis 1958 und Dozent für Ästhetik an der Universität Bukarest, wo er seit 1968 Professor ist. Nachdem er für das rumänische Kulturleben den zeitgenössischen Roman und besonders *Thomas Mann* und *Fjodor M. Dostojewski* durchsetzt, widmet er sich der Weiterführung der marxistischen Ästhetik mit Schwerpunkt auf Dialektik und Werttheorie. Sein Essay *Alegerea lui Iona* ("Die Wahl des Jonas") untersucht den Wert der biblischen Mythen, ihren Einfluß auf *Goethe*, *Thomas Mann* und *Erich Fromm*; die Jonas-Bearbeitungen von *Dostojewski*, *Babitas Mihaly* und die Assoziationen

von *Melville*, *Tolstoi* und *Camus* unterstreichen den besonderen Wert des dramatischen Textes von *Marin Sorescu*, welcher in der Kritik große Diskussionen ausgelöst hatte.

Ion ILIESCU; der Leiter der kommunistischen Jugendorganisation Ende der sechziger Jahre, ist nach Eintritt der harten Kulturpolitik zum Bezirkssekretär in Timișoara strafversetzt worden.

Nae IONESCU; einflußreicher Philosophieprofessor vor dem 2. Weltkrieg.

Nelu IONESCU; er tritt gelegentlich seit 1966 als Dramatiker auf und wird auch aufgeführt.

Mira IOSIF; Theaterkritikerin bei der Zeitschrift *Teatrul*.

Ion ISTRATI, 1921 - 1977; der frühere Journalist schreibt Prosa über die moldauische Gegenwart und versucht gelegentlich, dieselbe Thematik auch dramatisch zu bearbeiten.

Alexandru IVASIUC, 12.7.1933 - 4.3.1977; nach der Haft (zwischen 1957 und 1963) arbeitete er bis 1968 bei der amerikanischen Botschaft in Bukarest. Nach einem Besuch in den USA durch ein Fulbright-Stipendium setzt er sich für einen radikalen und wertenden Marxismus in verschiedenen Zeitungsbeiträgen ein, ist Verlagsleiter und Sekretär des Schriftstellerverbandes bis 1974. Seine Romane stellen Höhepunkte der Gegenwartsproduktion dar und versuchen, die Bewältigung der neuesten Gegenwart mit allen Mitteln durchzuführen.

George IVAȘCU, geb. 24.7.1911; nach 1944 kurz verhaftet, Redakteur bei der Zeitschrift *Contemporanul* (zwischen 1946 und 1971), Universitätslehrkraft zuerst am Lehrstuhl *George Călinescu* für rumänische Literatur. Er hat eine Literaturgeschichte verfaßt und u.a. *Lucian Blagas* Lyrik herausgegeben und er ist einer der wenigen Literaturkritiker, die auch die Entwicklung der Dramatik gelegentlich lobend untersucht haben.

Alexandru JAR, geb. 21.9.1911; nach kommunistischer Untergrundtätigkeit und Teilnahme am französischen Widerstand bekleidet er nach 1946 wichtige Funktionen im Parteiapparat und Schriftstellerverband. Er ist einer der produktivsten Autoren der Gründerzeit und plant eine revolutionäre Romantrilogie. Seine Kritik an der verlangsamten Entstalinisierung bringt 1956 seinen Ausschluß aus der Partei mit sich. Seit 1966 veröffentlicht er gelegentlich wieder (vgl. II - 2, 1956).

Mihail JOLDEA, geb. 19.6.1919; Dramatiker, Drehbuch- und Hörspielautor.

Hans KEHRER, geb. 28.9.1913; der deutschsprachige Schriftsteller, bis 1953 Lehrer, wird dann Schauspieler am deutschen Staatstheater in Timișoara (Temeschburg). Er verfaßt politische Lyrik und mittelmäßige Dramen und Komödien.

Alexandru KIRIȚESCU, 28.3.1888 - 9.4.1961; einer der Dramatiker der Vorkriegszeit, die in das neue kulturpolitische Konzept völlig integriert werden konnten. Anfang der zwanziger Jahre ist er Theaterinspektor und Theaterkritiker und schafft 1932 eines der gelungensten bürgerlich-kritischen Stücke. Sofort nach dem Krieg karikiert er in *Dictatorul* ("Der Diktator") den gerade gestürzten *Marschall Antonescu* und bekleidet leitende Ämter im Theaterleben. Zugleich wird 1947 und 1948 eine Trilogie der Renaissance beendet - dadurch kann er erstmals der neuen Dramatik und Wirklichkeit fernbleiben; ab 1950 verfaßt auch er Einakter für Laiengruppen, 1957 ein Geschichtsdrama und gelegentlich Hörspiele.

Dinu KIVU; Theaterkritiker der jüngeren Generation.

KOWALENKO; nach *Anneli Ute Gabanyi* (3) zwischen 1948 und 1953 der sowjetische Berater für Theaterfragen in Bukarest.

Ionel LĂZĂRONEANU; über diesen Dramatiker, dessen Stücke in der Zeitspanne 1948 - 1950 uraufgeführt wurden, konnte absolut keine biographische oder bibliographische Information ermittelt werden.

Corneliu LEU, geb. 21.7.1932; der Redakteur bei der Zeitschrift *Luceafărul*, beim Rundfunk und beim *Eminescu*-Verlag wird schließlich Direktor eines Filmstudios; neben Prosa verfaßt er Drehbücher und Stücke mit Gegenwartsthematik.

Leon LEVIȚCHI, geb. 27.8.1918; Anglist, Herausgeber von *Shakespeare* und den bedeutendsten englischsprachigen Dramatikern.

Hans LINDNER; seit 1976 Direktor des Deutschen Staatstheaters Timișoara (Temeschburg).

Horia LOVINESCU, geb. 20.8.1917; nach der Promotion über *Rimbaud* 1946 Mitarbeiter beim Rundfunk. Er ist Direktor des Bukarester *Nottara*-Theaters und stellvertretender Präsident des rumänischen Pen-Clubs. Er beherrscht und verwendet sämtliche dramatischen Gestaltungsmöglichkeiten - seit 1954, als sein Debut eine heftige ideologische Diskussion zur Dramatik auslöste, verfaßt er regelmäßig neue Stücke mit verschiedenster Thematik, von einfacheren Einaktern zu beinahe klassischen Konstruktionen. Alle aufgeführten Stücke werden offiziell gelobt, da das bestehende dramatische Modell bei ihm durch die intellektuelle Gestaltungsform scheinbar neue künstlerische Werte erreicht. Als Theater der Ideen kann sein Schaffen noch schwieriger im Verhältnis zur sozialistischen Wirklichkeit oder zur bereits erreichten weltweiten Entwicklung der Dramatik gesehen werden: sein Verfahren beschränkt sich auf das handwerkliche Zusammenlegen epigonaler Strukturen und Techniken, die sowohl im Falle der Künstler- und Utopiestücke (die schlichtweg primitiv sind) als auch der sozialen Problemstellungen keinen authentischen Gehalt ausdrücken. Sein Stück *Și eu am fost în Arcadia* ("Auch ich bin in Arkadien gewesen") bekam 1971 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Ion LUCA, 7.12.1894 - 30.1.1972; nach theologischen Studien und einer juristischen Promotion schreibt er nach romantischen Mustern Stücke mit Thematik aus dem alten Ägypten, der rumänischen Geschichte und Sagenwelt oder der bürgerlichen Gegenwart. Nach dem Krieg veröffentlicht er noch bis 1948 und dann nach 1963; dabei hat sich lediglich die Thematik um den neuen sozialistischen Aspekt erweitert, ohne aber eine nennenswerte künstlerische Synthese zu erzeugen.

Andrei LUPAN, geb. 2.2.1912; einer der bekanntesten Dramatiker in der Moldauischen Sowjetrepublik. Lebt im belgischen Exil.

George MACOVESCU, geb. 28.5.1913; Diplomat, Universitätsprofessor, seit 1961 im Außenministerium, 1972 Außenminister, ist seit 1977 Vorsitzender des rumänischen Schriftstellerverbandes.

Mircea MALIȚA, geb. 20.2.1927; Mathematikprofessor, Direktor der Akademiebibliothek (1950 - 1955), Berater im Außenministerium (1956 - 1961), Kultusminister (1970 - 1973), Berater des Präsidenten *Ceaușescu*.

Ion MANIȚIU; Theaterkritiker; er versucht vom dogmatisch-konservativen Standpunkt aus eine positive Bilanz in der Gegenwartsentwicklung der Dramatik zu beweisen. Sein Unternehmen besitzt insofern dokumentarischen Wert, als über aufgetretene Spannungen bei verschiedenen Aufführungen in den fünfziger Jahren berichtet wird, was auf eine damals noch nicht total homogenisierte Thea-

3) *Anneli Ute Gabanyi, Partei und Literatur in Rumänien seit 1945*, a.a.O., S.26.

politik schließen läßt.

Nicolae MANOLESCU, geb. 27.11.1939; einer der bedeutendsten gegenwärtigen Literaturkritiker mit einem breiten Tätigkeitsfeld; einer der wenigen, die sich gelegentlich auch mit den Dramatikern tatsächlich kritisch, sachlich und im Kontext der Errungenschaften in der Lyrik und der Prosa beschäftigen.

Ioan MASSOF, geb. 4.6.1904; erster Dramaturg am Bukarester Nationaltheater und der Forscher der rumänischen Theatergeschichte, die als Buch von den Anfängen bis in die Zwischenkriegszeit erschienen ist. 1964 untersucht er das Verhältnis *Mihai Eminescus* zum Theater, außerdem verfaßt er Monographien über berühmte Schauspieler, unter anderem *Constantin Tănase*.

Christian MAURER, geb. 29.5.1939; Schauspieler an der deutschen Abteilung des Staatstheaters Sibiu (Hermannstadt), Dichter und Verfasser von Komödien mit Gegenwartsthematik.

Ion Gheorghe MAURER, geb. 1902; Rechtsanwalt vieler Kommunisten, 1942 - 1943 selber in Haft, Vollmitglied des Zentralkomitees 1948, 1948 - 1952 von der Parteispitze ausgeschaltet, stellvertretendes Zentralkomitee-Mitglied seit 1955 und 1957 Außenminister. Seit 1960 Politbüromitglied und Ministerpräsident 1961. Er hat die außenpolitische Öffnung Rumäniens eingeleitet, ist seit 1974 entmachtet, in Vergessenheit verdrängt, soll aber weiterhin politischen Ruhm ausstrahlen.

Teodor MAZILU, geb. 11.8.1930; eine der Hoffnungen der satirischen Gegenwartsliteratur: nach journalistischer Tätigkeit, während der er meist Prosa verfaßt, kann er ab 1964 Grotteske und genaue kritische Gegenwartsbeobachtung dramatisch verflechten und wird dafür erstmals öffentlich kritisiert - dafür war er zwischen 1967 und 1971 einer der wenigen Gegenwartsdramatiker, der den Wertmaßstäben der zugelassenen ausländischen Stücke standhalten konnte. Seine Einakter stoßen die übliche Produktion für Laiengruppen ab und wehren sich zugleich durch Situation und Sprachhüppigkeit, dem absurden Theater epigonal nachzueifern. *Intr-o casă străină* ("In einem fremden Haus") hat mehr dokumentarischen Wert und kann die Satire in der Stalinismusbewältigung nicht ausschöpfen: sie versandet in der epischen Breite. Seine Stücke *Tandrețe și abjecție* ("Zärtlichkeit und Niedertracht") und *Frumos e în septembrie la Veneția* ("Es ist schön im September in Venedig") bekam 1969 und 1978 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Constantin MĂCIUCĂ; seit Anfang der siebziger Jahre Leiter der Theaterdirektion in der Kulturverwaltung.

Octav MĂGUREANU; seine als Buch erschienenen Stücke wurden nicht aufgeführt, es sind triviale Verflechtungen von Geschichte, bürgerlichem Humanismus und einem näher kaum erkennbaren Freiheitsdrang, wobei Dokumentarisches und Surrealistisches oft in das Melodramatische münden.

Theodor MĂNESCU; Funktionär beim Theaterrat; er veröffentlicht Dramatik meistens gemeinsam mit *Silvia Andreescu*. Alleine versuchte er, anhand der Spannungen zwischen einem ehemaligen Richter und einem als Illusionisten wandernden Opfer der stalinistischen Willkür dramatisch eine Bewältigung zu thematisieren; die kompliziert konzipierte Handlung ist oft rührend und endet versöhnend. Der Mißerfolg ist bereits vom propagandistischen Ansatz her zu erklären (4).

György MEHEȘ, geb. 14.5.1916; madjarischer Schriftsteller, der seit 1969 auch mit kurzen satirischen Stücken auftrat.

Dumitru MICU, geb. 8.11.1928; einer der bedeutendsten zeitgenössischen Literaturkritiker und Literaturprofessor an der Universität Bukarest; er behandelt

4) vgl. *Teatrul* 7/1976, S.13 - 25.

gelegentlich behutsam die Probleme der Gegenwartsdramatik.

Mircea MICU; sein Stück *Avram Iancu* bekam 1977 (zusammen mit *Ion Brad*) den Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik und war Diskussionsthema nach der Aufführung im Rahmen des Landeskolloquiums für Dramatik in Cluj-Napoca - Mai 1978.

Alexandru MIRAN, geb. 1.10.1926; der Arzt verfaßt Lyrik und versucht durch Bearbeitung der Rückkehr des Odysseus in einer poetischen, liturgischen Form die bestehende Dramatikform epigonal zu umgehen.

Alexandru MIRODAN, geb. 5.6.1927; seit 1945 Journalist, tritt er 1956 mit *Ziaristi* ("Die Journalisten") als Dramatiker auf (I-3). Nach einer Satire des kapitalistischen Literaturbetriebs (1960, Preis der Akademie) schrieb er rührende Komödien und parteilobende Erziehungsstücke; trotz seiner lyrisch-affektiven und reichen Sprache und einer gesuchten Originalität der Situation können seine Stücke, und besonders die Einakter, nur einen, zwar persönlichen, Handwerker ausweisen, der die Wirklichkeit ausschließlich poetisiert für seine Literatur sehen kann. Seit 1977 ist er aus dem literarischen Betrieb verbannt worden (vgl. II-2,1972). Lebt in Israel, wohin er legal ausgereist ist.

Vicu MINDRA, geb. 5.5.1927; Theaterkritiker und Dozent für rumänische Literaturgeschichte an der Universität Bukarest. Er hat sich besonders auf die romantischen und klassischen Züge der rumänischen Theatergeschichte spezialisiert, gelegentlich zum Tagesgeschehen Stellung genommen und für das Universitätsstudium einen Kurs über die Gegenwartsdramatik gefordert.

Alexandru MONCIU-SUDINSKI, geb. 13.7.1944; Schriftsteller der jungen Generation; beendet 1972 das Philosophiestudium und ist danach Redakteur bei der Zeitschrift *Arges*. Er schreibt Prosa und erreicht mit einem Stück, welches Agitprop, Reportage und bewußte dramatische Konstruktion verbindet, gewisses Interesse. 1977 bekam er für *Caracterele* ("Die Charaktere") den Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Nicolae MORARU, geb. 1.8.1912; Parteimitglied seit 1930; davon 10 Jahre Haft, nach 1944 einer der einflußreichsten Funktionäre im Presse- und Kunstvertriebswesen und Verfasser sozialistisch-realistischer Stücke (teils zusammen mit *Aurel Baranga*) Anfang der fünfziger Jahre.

Doru MOȚOC; einer der neuesten Gegenwartsdramatiker.

Vlad MUGUR; einer der begabtesten Regisseure der neuen Generation, setzte sich 1971 in den Westen ab und arbeitet in Konstanz.

Cristian MUNTEANU; Dramatiker der letzten Jahre, der seine in der Industrie gesammelten Erfahrungen nun als Stücke und Drehbücher umarbeitet.

Francisc MUNTEANU, geb. 9.4.1924; Prosaschriftsteller und einer der bekanntesten Drehbuchautoren.

Romul MUNTEANU, geb. 18.3.1926; Professor für vergleichende Literaturwissenschaft, Promotion in Leipzig, seit 1971 Verlagsdirektor. Neben Studien zur Aufklärung gab er 1966 die erste (zwar unvollständige) Monographie über *Bertolt Brecht* und 1970 einen Essay-Band zur 'tragischen Farce' heraus.

Valentin MUNTEANU; Dramatiker der letzten Jahre; viele seiner Stücke werden sofort aufgeführt und erhalten Preise. Seine Zielgruppe ist oft die Laienbewegung.

Tudor MUȘĂTESCU, 22.2.1903 - 4.11.1970; er schreibt mit 9 Jahren und ist seit 1919 publizistisch tätig. Zwischen 1930 - 1940 ist er Generalinspektor für das Theaterwesen. Nach 1944 wird er in den neuen Kulturbetrieb integriert und verfaßt unzählige Stücke und Bearbeitungen. Es sind meistens leichte Komödien über das Provinzleben, die manchmal lyrisch gelöst werden. Die wenigen typologischen und sprachtechnischen Weiterführungen des dramatischen Erbes von *Ion*

Luca Caragiale verlieren sich in der vorhandenen Massenproduktion; zugleich verschleißen sie die Originalität des rumänischen Dramatikgründers. Der süße Ton entschärft jeden satirischen Ansatz zur sozialistischen Provinz und fördert schließlich die Nostalgie. Die Einakter können trotz anderer, präziserer Gestaltungsmodalitäten dies nicht überwinden.

Mihai NADIN, geb. 2.2.1938; Publizist, Redakteur, Doktor der Philosophie seit 1971; er hat besonders in seinen Essays und Theaterkritiken zaghafte Versuche über die Gegenwartsdramatik unternommen.

Iosif NAGHIU, geb. 11.3.1932; der seit Ende der sechziger Jahre anerkannte Dramatiker hat die meisten seiner Texte nur veröffentlichen können; oft enthalten sie epigonale Gemeinplätze des absurden Theaters, da die dramatische Metapher nicht genügend Konsistenz im Verhältnis zur rumänischen Wirklichkeit aufweisen kann. Wirkungslos ist auch die Anwendung gewisser Modalitäten solcher Dramatik auf das Modell des Stückes vom kommunistischen Untergrundkampf; die Thematik ist zu dogmatisch und zugleich zu verschlissen, um durch scheinbare Modernisierung ein echtes Verhältnis zur postrevolutionären Wirklichkeit zu erreichen. Seine politische Allegorie *Gluga pe ochi* ("Mit der Kapuze über den Augen") wird 1970 nach wenigen Aufführungen verboten und signalisiert die neu eintretende kulturpolitische Situation.

Istvan NAGY, 22.2.1904 - 23.4.1977; ungarischer Romanschriftsteller der Zwischenkriegszeit und kommunistischer Untergrundkämpfer; nach 1945 verfaßte er sozialistisch-realistische Dramen und wurde 1955 Mitglied der rumänischen Akademie.

Ana Maria NARTI; Kritikerin bei der Zeitschrift *Teatrul*, lebt im Ausland.

Gellu NAUM, geb. 1.8.1915; nonkonformistischer Lyriker vor dem Krieg, danach Eingliederung in das eingeführte Dichtungsmodell; er schrieb auch Theater und dramatisierte für David Esrig Diderots "Rameaus Neffe".

Fănuş NEAGU, geb. 5.4.1932; nach Besuch der Literaturschule *Mihai Eminescu* publizistische Aktivität; er ist einer der Erneuerer der rumänischen Prosa. Außer einigen Versuchen als Drehbuchautor gelang ihm mit *Echipa de zgomote* ("Die Lärmgruppe") eine bemerkenswerte dramatische Gestaltung, die 1970 den Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik bekam, nachher jedoch nicht aufgeführt werden durfte.

Mihai NEAGU BASARAB, geb. 3.5.1946; der junge Dramatiker konnte seit 1969 seine Stücke veröffentlichen, er wurde jedoch nicht aufgeführt. Besonders wertvoll scheint sein dramatischer Versuch *Nu vorbe, ci fapte* ("Keine Worte, sondern Tatsachen") zu sein.

Ion NEGOITĂSCU, geb. 10.8.1921; einer der modernsten Literaturkritiker, der aus dieser Position eine Erweiterung des Literaturbegriffes anstrebt. Mitglied des Hermannstädter Kreises. Ende der fünfziger Jahre in Haft. Eine in den fünfziger Jahren verfaßte und erst 1968 veröffentlichte Studie zur Lyrik *Eminescus* verlagert die literaturwissenschaftliche Analyse auf das fragmentarische Werk des Dichters. Plant eine Geschichte der rumänischen Literatur.

Vasile NICOLESCU, geb. 1.11.1929; Verlagstätigkeit, seit 1969 Tätigkeit im Parteiapparat, Direktor im Rat für Kultur und sozialistische Erziehung (CCES).

Vasile NICOROVICI, geb. 27.10.1924; nach Abschluß des Philosophiestudiums 1949 ist er Kulturfunktionär und verfaßt insbesondere Reportagen. Seine Dramatik wird erst nach 1970 veröffentlicht und untersucht Probleme der sozialistischen Gegenwart, mit Schwerpunkt im industriellen Bereich.

Constantin NOICA, geb. 24.7.1909; Logikprofessor und einer der interessantesten Philosophen der Gegenwart. Ende 1958 verhaftet, ist er inzwischen rehabilitiert worden und veröffentlicht zahlreiche Studien und Essays (zu *Eminescus*

cu, Goethe, "das Rumänische") von Bedeutung für die rumänische Kultur.

Ana NOVAC, die ehemalige Auschwitz-Internierte engagierte sich Mitte der fünfziger Jahre für eine wirklichkeitsgerechte dramatische Bearbeitung der sozialistischen Gegenwart; ihren Stücken wurden nach einer kurzen Zeit des Lobes ideologische Grundfehler vorgeworfen (vgl. II - 2, 1958). Lebt in Berlin, nachdem sie in Paris für das Boulevard-Theater geschrieben hat.

Mihai NOVICOV, geb. 27.8.1914; wegen kommunistischer Untergrundtätigkeit vor dem Krieg mehrmals verhaftet, nach dem Krieg einer der mächtigsten Kulturfunktionäre, u.a. Direktor der Literaturschule *Mihai Eminescu*, Professor und Rektor des Instituts *Maxim Gorki*. Als Kritiker bestimmte er auch die Entwicklung der Dramatik in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg.

Ion OMESCU, geb. 26.11.1925; nach Entlassung aus der Haft Schauspieler und einer der persönlichsten Dramatiker Ende der sechziger Jahre: damals konnte er viel veröffentlichen und wurde auch aufgeführt. Er versucht eine Modernisierung des Geschichtsdramas zu erreichen und schreibt zu den Theaterproblemen auch Essays. Seit 1972 ist er aus dem literarischen Leben verbannt und lebt im niederländischen Exil.

Ștefan OPREA, geb. 26.9.1932; der Redakteur beschäftigt sich vorwiegend mit der Theater- und Film-Problematik; seine Stücke erschienen in Zeitschriften und als Buch; sie schwanken zwischen Bewußtseinskonflikten und Kriminalstücken.

Ecaterina OPROIU; in den fünfziger Jahren Theaterkritikerin, Leiterin der Filmzeitschrift *Cinema*; sie erregt Aufsehen, als sie 1965 in der Dramatik die Technik des Filmschnittes anwendet. Neu ist auch die Problematik: Generationskonflikte und Probleme der jungen sozialistischen Intellektualität nach Universitätsabschluß. 1976 verfaßt sie mit denselben Mitteln ein neues Stück über dieselbe, inzwischen älter gewordene Generation. Veröffentlicht oft Fernsehkommentare.

Edgar PAPU, geb. 13.9.1908; Universitätsprofessor und Kunstkritiker.

Constantin PARASCHIVESCU; Kritiker bei der Zeitschrift *Teatrul*.

Miron Radu PARASCHIVESCU, 2.10.1911 - 17.2.1971; einer der bedeutendsten Lyriker und Publizisten, die noch vor dem Krieg den kommunistischen Untergrundkampf aktiv unterstützten und nach einer dogmatischen Phase während der fünfziger Jahre zur literarischen Kunst zurückkehrten. Dank seines Einflusses kann er die Zeitschrift *Ramuri* und die Beilage *Povestea vorbei* ("Die Geschichte der Rede") zum Sprachrohr der 'Oniriker' machen und auf neuen Wegen der Lyrik und Prosa experimentieren. Er setzt sich aktiv für eine Weiterführung der Liberalisierung im sozialen und kulturpolitischen Leben Rumäniens bis zu seinem Tode ein. Sein "Tagebuch" konnte nur in Frankreich veröffentlicht werden.

Ana PAUKER, 1893 - 1960; Mitglied des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei seit 1922, 1935 verhaftet und gegen einen bessarabischen Patrioten in die UdSSR abgeschoben, organisiert sie seit 1943 aus rumänischen Kriegsgefangenen die Division *Tudor Vladimirescu*; seit 1947 Außenminister, Anführerin der Moskauer Gruppe im rumänischen Zentralkomitee; trotz bester Beziehungen zu *Stalin* wird sie 1952 entmachtet.

Horia PĂTRAȘCU, geb. 15.5.1938; Schriftsteller, 1968 Abschluß des theaterwissenschaftlichen Studiums in Bukarest. Seine Erzählung *Reconstituirea* ("Die Rekonstruktion") galt als Vorlage für den umstrittenen Film von *Lucian Pintilie*.

Lucrețiu PĂTRAȘCANU, 1900 - 17.5.1954; nach Studium in Frankreich und Deutschland Doktor der Rechts- und Wirtschaftswissenschaften. Mitglied der Kommunistischen Partei seit 1921. Bis zum Zweiten Weltkrieg ist er der Theoretiker

der Partei und wird mehrmals verhaftet. Justizminister zwischen 1944 und 1948, danach im selben Jahr im Zuge der parteiinternen Säuberung verhaftet, aber erst 1954 verurteilt und am 17. Mai 1954 hingerichtet.

Adrian PĂUNESCU, geb. 20.7.1943; Philologiestudium und literarisch-publizistische Tätigkeit in Bukarest, seit 1973 Leiter der Zeitschrift *Flacăra* ("Die Flamme") und einer der treuesten Verfechter der neuesten Ideologie der Ceaușescu-Ära, u.a. durch Massenveranstaltungen für die Jugend.

Ilie PĂUNESCU, geb. 1923; er ist Ende der sechziger Jahre mit Stücken aufgetreten und hat alsbald den szenischen Kontakt mit dem Publikum. Von der Literaturkritik als Wertgewinn der Dramatik begrüßt, ist er seit 1971 aus dem literarischen und dem Theaterleben völlig gestrichen worden. Lebt im deutschen Exil.

Radu PENCIULESCU; einer der bedeutendsten Regisseure der Gegenwart; in seiner Tätigkeit versucht er ständig neue ausländische Dramatiker zu bearbeiten. Kurze Zeit ist er Direktor des "Kleinen Theaters" in Bukarest gewesen, dort inszeniert er *Sorescus Iona* ("Jonas"). Nach der Aufführung am Nationaltheater von *Lear* in seiner Regie kam es zu einem Konflikt in der Presse: die qualitativ auf ihren Wert zurückgewiesenen Dramatiker, einige konservative Kritiker und der Großteil der Parteipresse griffen ihn wegen des anhand des Textes verdeutlichten Generationskonfliktes im Realen an. Besonders das junge Publikum und die Liberalisierungsbefürworter schätzten aber die Aufführung als bedeutend. Arbeitet in der letzten Zeit vorwiegend im westlichen Ausland (Schweden, USA).

Camil PETRESCU, 9.4.1894 - 14.5.1957; einer der größten rumänischen Schriftsteller, der trotz kommunistischer Machtübernahme den Übergang im Sinne der Tradition mitzugestalten versucht und dabei großenteils scheitert. Noch vor dem Krieg gibt er dem Roman und der Dramatik durch sein Schaffen einen höheren Wertkontext. Zur selben Zeit ist er einer der ersten rumänischen Theatertheoretiker. Nach dem Krieg versucht er vergebens anhand der Gestalten von *Nicolae Bălcescu* und *I.L. Caragiale* das neue Geschichtsverständnis in sein dramatisches Schaffen einzugliedern. Andere Stücke dieser Zeit sind nur fragmentarisch veröffentlicht worden. Die tatsächliche Überbrückung im dramatischen Sinne stellt erst die Uraufführung seines umgearbeiteten Frühwerks *Jocul ieielor* ("Tanz der Feen") 1964/1965 dar: das rumänische Bewußtseins- und Sozialdrama bekam ein authentisches und strukturspezifisches Referenzsystem.

Cezar PETRESCU, 1.12.1892 - 9.3.1961; besonders produktiver Romanschriftsteller der Zwischenkriegszeit. Nach 1944 hat er seine literarische Tätigkeit der neuen Situation angepaßt. Meist zusammen mit namhaften Kulturfunktionären verfaßt er breit angelegte sozialistisch-realistische Drehbücher, die auch als Theaterstücke aufgeführt und mit Preisen ausgezeichnet worden sind. Außerdem verfaßt er propagandistisch-popularisierende Aufsätze und ausgezeichnete Kinderbücher.

Lucian PINTILIE; einer der begabtesten jungen Regisseure. Sein Film *Reconstituirea* ("Die Rekonstruktion") oder die Inszenierung von *Gogols* "Der Revisor" fanden großen Anklang beim Publikum, trotz Schwierigkeiten seitens des Kulturapparates.

Alexandru PIRU, geb. 22.8.1917; Literaturkritiker und Professor an der Universität Bukarest. In der Tradition *George Călinescus* schreibt er gelegentlich auch über die Gegenwartsdramatik.

Victor Ion POPA, 29.7.1895 - 30.3.1946; Dramatiker der Zwischenkriegszeit, 1945 Regisseur am Nationaltheater in Bukarest, sein Werk wird seit 1958 wieder herausgegeben und als Vorbild angegeben.

Alexandru POPESCU, geb. 22.8.1921; seit 1962 schreibt er Stücke für Kinder- und Puppentheater. *Croitorii cei mari din Valahia* ist eine gelungene Weiterentwicklung des Geschichtsdramas (1968), obwohl inhaltlich das nationalistische Ideologem gerade in der Konstruktion des Woiwoden nicht überwunden wurde. Er schreibt auch ein Stück über den kommunistischen Untergrundkampf.

Dumitru POPESCU, geb. 18.4.1928; einflußreicher Kulturfunktionär (hat den Beinamen *Dumnezeu* - "Gott"), seit dem X. Parteikongreß Mitglied des Politbüros und des Zentralkomitees, Vorsitzender des Rates für Sozialistische Kultur und Erziehung zwischen 1971 und 1976, danach Leiter des rumänischen Rundfunks und Fernsehens. Er hat auch Essays veröffentlicht. Hat weiterhin eine einflußreiche Machtstellung im Partei- und Kulturapparat.

Dumitru Radu POPESCU, geb. 19.8.1935; er beendet 1961 sein Philologiestudium und leitet seit 1970 die Zeitschrift *Tribuna*. Seit 1968 ist er stellvertretendes Mitglied des Zentralkomitees und danach wird er zum Sekretär des Schriftstellerverbandes in Cluj (Klausenburg) gewählt. Seine Prosa behandelt in einer perspektiv-wechselnden Manier nicht lösbare Konflikte der jüngsten Vergangenheit; seine Dramatik führt diesen Ansatz mit anderen Mitteln fort und setzt für die Gegenwartsbewältigung neue ästhetische Maßstäbe. Manche Motive und Gestalten seiner Prosa werden dramatisch umgearbeitet. Einige seiner Stücke sind kurz nach der Uraufführung abgesetzt oder nach langem Tauziehen gespielt worden, so *Pisica în Noaptea Anului Nou* ("Die Katze in der Silvesternacht") und *Balconul* ("Der Balkon"). Für sein Stück *Pasărea Shakespeare* ("Der Vogel Shakespeare") bekam er 1974 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Radu POPESCU, geb. 29.12.1912; nach längerer Tätigkeit als Redakteur bei der Zeitschrift *Viața românească* leitet er die Fachzeitschrift *Teatrul* und ist einer der Vertreter der offiziellen Kritik. Einen Teil seiner Kritiken hat er als Buch herausgegeben.

Alecu POPOVICI, geb. 17.3.1927; der Direktor des Theaters für Kinder und Jugendliche *Ion Creangă* in Bukarest verfaßt Stücke für diese Zielgruppe in sehr großer Zahl und schreibt gelegentlich auch für die Laiengruppen.

D. POPOVICI, 1902 - 6.12.1952; Literaturwissenschaftler; eine von ihm Ende der vierziger Jahre verfaßte bedeutende Geschichtsfarce kann erst nach 1970 fragmentarisch veröffentlicht werden.

Titus POPOVICI, geb. 16.5.1930; nach Abschluß des Philologiestudiums 1953 ist er Kulturfunktionär und danach Mitglied im Zentralkomitee. Er schreibt zwei der besten Romane der fünfziger Jahre, die ihren Wert auch heute noch behaupten können. Seine Theaterstücke stellen jeweils die Grenzen einer Infragestellung zum gegebenen Zeitpunkt dar; sein opportunistisches und legitimierendes, kulturpolitisches und ästhetisches Programm bezeugt er anlässlich der Veröffentlichung des Romans *Bunavestire* ("Die Verkündigung") von *Nicolae Breban* (1977). Er hat auch mehrere Drehbücher geschrieben.

Ileana POPOVICI; Kritikerin bei der Zeitschrift *Teatrul*.

Veronica PORUMBACU, 24.10.1921 - 4.3.1977; zwischen 1949 und 1963 bekleidet sie führende Ämter im Literaturwesen und schreibt übliche Lyrik und Dramatik.

Ioana POSTELNICU, geb. 18.3.1910; sie verfaßt Prosa, außerdem ein vieldiskutiertes Stück zusammen mit *Tiberiu Vornic* (1956).

Florian POTRA; Theater- und Filmkritiker bei der Zeitschrift *Teatrul*, gehört zum 'Hermannstädter Kreis'.

Marin PREDA, geb. 5.8.1922; sein Einfluß als Romanautor auf die Entwicklung der Nachkriegsprosa ist groß, dagegen ist das Stück *Martin Bormann* (1966) von

der Thematik und Gestaltung her schematisch.

Dumitru RADU, geb. 11.2.1937; junger Dramatiker, dessen Texte erst in Zeitschriften veröffentlicht wurden; seit 1970 wird er auch aufgeführt. Für sein Stück *A opta zi dis-de-dimineatã* ("Am achten Tag früh morgens") bekam er 1969 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für das beste Debüt.

Constantin RADU-MARIA; Kritiker bei der Zeitschrift *Teatrul*; seine dramatischen Versuche sind noch nicht veröffentlicht worden.

Ilie RÄDULESCU, zwischen 1969 und 1971 leitet er die Propagandaabteilung im Zentralkomitee, danach andere Tätigkeiten im Parteiapparat.

Valeriu RÄPEANU, geb. 28.9.1931; nach Abschluß des Philologiestudiums 1954 ist er in der Leitung einflußreicher Zeitschriften tätig (stellvertretender Chefredakteur bei *Scnteia*), dann in der des Rundfunk- und Fernsehates und zuletzt des *Eminescu*-Verlags. Seine Theaterkritik weist äußerst selten eine Gedankendynamik auf, ja es wird sogar ein ganzer Aufsatz zu drei verschiedenen Anlässen mit nur geringsten Änderungen veröffentlicht (5). Er ist Herausgeber von *George Mihail Zamfirescu*, *Alexandru Vlahuã* und *Felix Aderca*.

Vasile REBREANU, geb. 11.11.1934; Philologiestudium 1957 beendet, Redaktions-tätigkeit bei der Zeitschrift *Tribuna*, Direktor des Rundfunksenders Cluj (Klausenburg). Er schreibt meistens Prosa, seine Dramatik ist abstrakt-poetisch und geht von der Gegenwartsproblematik aus. Einige seiner Komödien spielen im sozialistischen Dorfmilieu. Er schreibt oft zusammen mit *Mircea Zaciú*. Sein Stück *Sechestrul* ("Die Pfändung") bekam 1972 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Cornel REGMANN, geb. 28.11.1919; Philologiestudium, Mitglied des 'Hermannstädter Kreises', Universitätsprofessor und einer der bedeutendsten Literaturkritiker.

Marius ROBESCU, geb. 20.3.1943; Lyriker und Theaterkritiker der Zeitschrift *Luceafãrul*.

Ion Marin SADOVEANU, 15.6.1892 - 2.2.1964; Dramatiker schon seit 1926; der erfahrene Theaterkritiker und Funktionär gehört zu den wenigen Fachkräften, die Mitte der sechziger Jahre wieder leitende Funktionen bekleiden konnten (zwischen 1956 und 1958 ist er Direktor des Bukarester Nationaltheaters). Seine theoretischen Studien zur Theaterwissenschaft werden seit 1966 erneut verbreitet. Nach dem Krieg hat er vorwiegend Prosa geschrieben.

Mihail SADOVEANU, 5.11.1880 - 19.10.1961; die größte Persönlichkeit des rumänischen traditionellen Romans schrieb 1948 den ersten sozialistisch-realistischen Roman *Mitrea Cocor*; im archaischen Raum eines Dorfes bringt die Bodenreform die Anzeichen der neuen, gerechteren Gesellschaft durch den Titelhelden, der diese nach Rückkehr aus der russischen Gefangenschaft leitet. Der Roman galt als Pflichtlektüre und wurde 1949 von *Sonia Filip* für die Bühne

5) vgl. Valeriu Răpeanu, *Dramaturgia română într-o perspectivă istorică*, in: *Literatură și contemporaneitate*, București, Editura pentru Literatură 1964, S.495 - 514; ders., (Hrsg.), *Dramaturgia română contemporană, culegere, Prefața*, vol. I (= BPT 245), S.III - XXVI; und ders., *Teatru de astăzi într-o perspectivă istorică*, in: *Dramaturgie română contemporană, București, Editura Tineretului (1967)*, vol. I, S.5 - 28 (= Lyceum 14). Die interessanteste Neuerung bei der letzten Auflage ist, daß anstelle von 'sozialistisch-realistisch' nur noch 'realistisch' verwendet wird, ohne die Struktur des Aufsatzes oder die Beispiele wesentlich zu ändern; im weiteren Sinne gilt dasselbe auch für die neueste Fassung: *Teatrul de astăzi într-o perspectivă istorică*, in: *Trei dramaturgi contemporani (București)*, Editura Albatros 1976 (Col. Lyceum 208), S.V - XXIX.

umgearbeitet. Seinen politischen Einfluß versuchte er positiv für die Entwicklung der Literatur einzusetzen.

Ion SAVA, 1900 - 1947; einer der berühmtesten Regisseure der Zwischenkriegszeit; er hat selber Dramen verfaßt, teilweise fragmentarisch hinterlassen, oder literarische Vorlagen für die Bühne umgearbeitet.

Amza SĂCEANU; Theaterkritiker und Kulturfunktionär (seit 1976 ist er Vorsitzender des Bukarester Stadtkomitees für Kultur und sozialistische Erziehung), der in seinen schon als Buch veröffentlichten Beiträgen zur Gegenwartsdramatik und zum Verhältnis Theater - Publikum in Rumänien Stellung nimmt und dabei statistische Erhebungen zu verwerten versucht.

Petre SĂLCUDEANU, geb. 8.9.1930; leitender Funktionär im Schriftstellerverband und in der Filmindustrie, schreibt außer Hörspielen und Drehbüchern auch Theaterstücke.

Mircea SĂNDULESCU; junger Dramatiker, dessen 7 bisher abgeschlossene Stücke seit 3 Jahren weder gedruckt noch aufgeführt wurden.

Zaharia SANGIORZAN; Theaterkritiker bei verschiedenen Kulturzeitschriften.

Dinu SĂRARU, geb. 30.1.1932; einer der Theaterkritiker mit der längsten Erfahrung: nach publizistischer Tätigkeit beim Rundfunk und verschiedenen Zeitschriften als Theaterkritiker, hat er seit 1974 als Romanschriftsteller mit zwei Romanen die Entwicklung der Dorfprosa merklich beeinflusst. Seit 1977 ist er Direktor des Bukarester "Kleinen Theaters" und hat ein Lexikon der rumänischen Dramatik angekündigt.

Valeriu SĂRBU; er veröffentlicht in den letzten Jahren Stücke mit Stoff aus dem Mittelalter und wurde bereits aufgeführt.

Georg SCHERG, geb. 19.1.1917; deutschsprachiger Schriftsteller aus Rumänien, seit 1975 Hochschullehrer in Sibiu (Hermannstadt). Mitte der fünfziger Jahre verfaßt er akademisch gestaltete Dramen über *Giordano Bruno* und *Ovidius*.

Bettina SCHULLER; deutschsprachige Schriftstellerin, die auch Dramentexte fragmentarisch in Zeitschriften veröffentlicht hat.

Lascăr SEBASTIAN (Leonard Salmen), 14.10.1908 - ?; Regisseur und Theaterdirektor in Arad, Brăila und Craiova, Publizist und Übersetzer; er schreibt in den fünfziger Jahren der Zeit angemessene Stücke.

Mihail SEBASTIAN, 1907 - 25.5.1945; einer der bekanntesten Roman- und Dramenautoren der Zwischenkriegszeit, zusammen mit *Mircea Eliade* im Kreis um *Nae Ionescu*. Nach seinem Tod durch einen Verkehrsunfall wird sein letztes Stück *Ultima oră* ("Die letzte Stunde") aufgeführt und leitet seine posthume Verehrung ein: einen kontinuierlichen Übergang vortäuschend wird seine Dramatik sehr oft aufgeführt und sogar verfilmt.

Valentin SILVESTRU, geb. 20.10.1924; einer der bekanntesten zeitgenössischen Theaterkritiker in Rumänien, bis 1969 schreibt er bei *Contemporanul*, danach bei *România literară*; die meisten seiner Beiträge wurden als Buch verlegt. Die Quantität des gesammelten Materials zur Gegenwartsentwicklung der rumänischen Dramatik erlaubt persönliche Stellungnahmen, die aber letztlich an das offizielle Schema angepaßt werden, ohne dieses wesentlich zu relativieren. Die Eigenart besteht in einem ausgeprägten Sinn für Humor, welche sich aber in seiner Prosa und den dramatischen Versuchen auch nicht völlig entfalten kann. Er ist Mitarbeiter einer satirischen Rubrik beim rumänischen Rundfunk. Sein theoretischer Streit mit *Paul Everac* 1975 - 1976 täuscht kritische Meinungsvielfalt vor.

Eugen SIMION, geb. 25.5.1933; Literaturwissenschaftler und Publizist, seit

1963 Universitätslaufbahn; seine Untersuchungen zur Gegenwartsliteratur nehmen oft auch zur Entwicklung der Dramatik und bestimmter Stückeschreiber Stellung.

Mircea Horia SIMIONESCU, geb. 23.1.1928; nach Abschluß des Philologiestudiums 1948 übt er verschiedene kulturpolitische Funktionen aus und bringt durch sein literarisches Schaffen die rumänische Kurzprosa zu jener bemerkenswerten Modernität, die in der Selbstreflektion des Literarischen den qualitativen Abstand zur Dramatik noch mehr vergrößert.

Mircea SINTIMBREANU, geb. 7.1.1926; Funktionär für Jugendprobleme und Verlagsdirektor, hat sich ausschließlich der Kinder- und Schülerliteratur gewidmet und dabei auch entsprechende Theaterstücke verfaßt.

I.D. SIRBU, geb. 28.6.1919; studierte in Sibiu (Hermannstadt) und Cluj (Klausenburg), nahe an *Lucian Blaga* und *Liviu Rusu*, war 1955 - 1957 Theaterkritiker bei der Zeitschrift *Teatrul*, seit 1964 Dramaturg beim Nationaltheater Craiova. Seine Stücke *Simion cel drept* ("Simeon der Gerechte") und *Legenda pragului albastru* ("Die Legende der blauen Schwelle") werden trotz 'abgeschaffter Zensur' nicht veröffentlicht.

Valeriu SIRBU, geb. 18.9.1931; Redakteur, Gymnasiallehrer und Verfasser einer großen Zahl von Hörspielen.

Soare Z. SOARE; einer der bekanntesten Theaterförderer und gelegentlicher Dramatiker in den ersten Jahren nach 1944.

Dumitru SOLOMON, geb. 14.12.1932; nach Abschluß des Philologiestudiums 1955 ist er an verschiedenen literarischen Zeitschriften tätig und veröffentlicht seit 1967 für Rumänien eigenartige Ideendramen, welche ähnlich wie bei *Brecht* einen rationalisierbaren didaktischen Kern haben. Seine nur zum Teil theoretisch abgesicherte Theaterkonzeption hat er auch essayistisch zu vermitteln versucht. 1970 wurde seine Komödie *Fata Morgana* nach der Uraufführung abgesetzt.

Mihail SORBUL, 1885 - 20.12.1966; einer der bedeutendsten Dramatiker der Zwischenkriegszeit, seit 1956 dem sozialistischen Theaterbetrieb zugänglich und 1960 als großer Wegbereiter gefeiert, erlebt sein Werk wiederholte Auflagen, viele von *Dumitru Măcu* herausgegeben.

Marin SORESCU, geb. 19.2.1936; nach Abschluß eines Militärgymnasiums studiert er zwischen 1955 und 1960 in Iași (Jassy) Philologie und ist anschließend kurze Zeit Redakteur bei der Literaturzeitschrift für die junge Dichtergeneration *Luceafărul*. Als Stipendiat reist er in die Bundesrepublik und in die Vereinigten Staaten. Seine Lyrik ist parodistisch und hat meistens einen anekdotischen Kern - seit 1963 zählt er zu den originellsten rumänischen Dichtern. Sein prosaischer Ton verfremdet nicht nur allgemeine Vorurteile oder mechanisch angenommene Werturteile, sondern auch das Literarische und die geltenden Normen selbst. Seit 1968 verwendet er dieses inzwischen ausgearbeitete Instrumentarium mit Erfolg in der Dramatik. Seine Trilogie hebt sich klar von den Einaktern ab, die verschlissene Techniken des Absurden Theaters nicht gänzlich überwinden können, und eröffnet eine gedankengeladene Alternative für die rumänische Dramatik, welche Mythisches, Surreales und Existenzfragen lyrisch verbindet und für das Drama im Sozialismus wiedergewinnt. Die widerspruchsvolle und mühsame Entwicklung seiner Generation und die damaligen Normen für Kunst stellt er distant-ironisch 1977 im Roman *Trei dinți din fașă* ("Die drei Vorderzähne") anhand dreier verschiedener Schicksale dar. Für sein Stück *Iona* ("Jonas"), für die Dramensammlung *Setea muntelui de sare* ("Der Durst des Salzfelsens") und für *A treia țepă* ("Der dritte Pfahl") bekam er 1968, 1974 und 1978 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Horia STAMATU; rumänischer Exilschriftsteller der älteren Generation, lebt in Freiburg im Breisgau.

Dominic STANCA, 31.1.1926 - 26.7.1976; Schauspieler und gelegentlicher Dramatiker.

Radu STANCA, 5.3.1920 - 20. (oder 26.) 12.1962; einer der bedeutendsten Theaterförderer in Sibiu (Hermannstadt) und Cluj (Klausenburg), Lyriker, Essayist und Dramatiker, Mitglied des 'Hermannstädter Kreises'. Seine Stücke sind poetisch und führen Stoff und Problemstellung der Lyrik fort; seltener aufgeführt, sind sie als Buch veröffentlicht worden.

Zaharia STANCU, 7.10.1902 - 5.12.1974; seine Bedeutung als Schriftsteller der Nachkriegszeit nährt sich zum Teil aus der schon früh erreichten literarischen Qualität, aber auch aus der kulturpolitischen Tätigkeit, die die folgende literarische Produktion begleiten. Als einer der am meisten übersetzten rumänischen Autoren ist er Mitglied des Zentralkomitees der KP, des Staatsrates oder der Akademie und Vorsitzender des Schriftstellerverbandes und des Nationaltheaters gewesen.

Natalia STANCU (ATANASIU); sie verfaßt nach 1970 die Theaterchronik für die Parteizeitung *Scînteia* und veröffentlicht gelegentlich auch in anderen Zeitschriften Stellungnahmen zur Entwicklung der Dramatik.

Nichita STĂNESCU, geb. 31.1.1933; einer der bedeutendsten rumänischen Lyriker der sechziger Jahre, der seitdem auch als Publizist tätig ist.

Virgil STOENESCU; Dramatiker, verfaßt und veröffentlicht seit 1945 eine große Zahl von Stücken, die oft in Komödienform Erziehungsprobleme behandeln (manchmal zusammen mit *Octavian Sava*). Die Thematik ist kontinuierlich behandelt worden, ohne die Fragestellung zu einer der ethischen Werte selbst zu erweitern.

Constantin STOICIU, geb. 16.2.1939; junger Schriftsteller und gelegentlich Drehbuchautor.

Aurel STORIN, geb. 12.1.1937; nach Besuch der Literaturschule *Mihai Eminescu* und einem Philologiestudium ist er Theaterinspektor und Dramaturg am Revue-Theater *Constantin Tănase*.

Andrei STRIHAN, geb. 1924; Theaterkritiker seit 1965; er versucht Beobachtungen im theoretischen Rahmen zu erfassen und behandelt mit Vorliebe außer der politischen Dramatik Probleme der Gegenwartskomödie, für die er in *Teodor Mazilu* einen begabten Nachfolger *I.L. Caragiales* sieht. Seit 1972 ist er Mitarbeiter am Allgemeinen Wörterbuch der Ästhetik. Er ist Professor für Ästhetik und Theorie des Theaters und Films am Bukarester Theaterinstitut. Er ist aus Rumänien ausgewandert.

Corneliu STURZU, geb. 26.1.1935; Publizist, Lyriker und 1969 Direktor des Nationaltheaters in Iași (Jassy).

Gheorghe SUCIU, geb. 1.8.1939; nach abgeschlossenem Philologiestudium arbeitet er bei verschiedenen Zeitschriften mit und verfaßt außerdem Prosa. Er hat eine Trilogie mit geschichtlichem Stoff verfaßt, die aber nur fragmentarisch auffindbar ist.

D.I. SUCHIANU; der wohl anerkannteste zeitgenössische Filmkritiker.

András SÜTÖ, geb. 17.6.1927; berühmtester ungarischer Publizist und Schriftsteller aus Rumänien. Seine dramatische Produktion ist gering und bestätigt die Regel der Massenproduktion, wurde dennoch als Teil der geltenden Nationalitätenpolitik hoch gelobt.

Alexandru ŞAHIGHIAN, 20.11.1901 - 31.3.1965; der Sympathisant der illegalen

kommunistischen Partei wird nach dem Krieg einer der ersten sein, welche die Dramatik den neuen Normen anzupassen versuchen.

Ion ȘEITAN, geb. 1.12.1932; Publizist und Prosaschriftsteller. Seine dramatischen Texte sind nur zum Teil in der literarischen Presse veröffentlicht worden und lassen nicht auf eine Überwindung des Bestehenden schließen.

Traian ȘELMARU, geb. 12.1.1914; einer der beständigsten Kulturfunktionäre des rumänischen Theaters: 1946 - 1950 Redakteur bei der Parteizeitung *Scînteia*, 1950 - 1956 Sekretär des Schriftstellerverbandes, 1959 - 1969 Chefredakteur der Zeitschrift *Teatrul*. Teile seiner publizistischen Beiträge, die jeweils das offizielle Wertesystem zur Dramatik darstellen, sind als Buch 1964, 1973 und 1975 zusammengefaßt worden. Auch seine 1966 herausgegebenen dramatischen Texte dokumentieren die Regel heteronomer Dramatik. Seit 1968 verfaßt er die Theaterchroniken für die Bukarester Nachmittagszeitung *Informația Bucureștii-Lui*.

Ion D. ȘERBAN; der sehr produktive Dramatiker wird gelegentlich aufgeführt, oft von Laiengruppen.

Tudor ȘOIMARU (Gheorghe Drăgușanu), 29.12.1898 - 18.9.1967; der frühere Publizist und Theaterkritiker schreibt nach dem Krieg Stücke und wird einer der offiziell anerkannten Gründer der rumänischen realistisch-sozialistischen Dramatik - 1953 bekommt er dafür sogar den Staatspreis.

Coman ȘOVA, geb. 17.10.1933; Studium am Theaterinstitut, an der Literaturschule *Mihai Eminescu* und an der Philologischen Fakultät, Publizist, Dramaturg und Lyriker, Verfasser von Theaterchroniken und eigenen Stücken.

Alexandru Ion ȘTEFĂNESCU, geb. 21.6.1915; der kulturpolitische Funktionär bestimmte durch seine publizistische und verlegerische Tätigkeit die Entwicklung der Literatur nach 1944 - seine Romane und die wenigen Stücke spiegeln dies wieder.

Mircea ȘTEFĂNESCU, geb. 11.4.1898; seit 1920 ist er als Theaterkritiker und später als Dramatiker anerkannt. Die meisten Stücke scheinen für das Boulevard-Theater geschrieben zu sein: sie sind lyrisch-rührend und bilden die Grundlage für eine Weiterentwicklung dieses Schemas im Rahmen der sozialistisch-realistischen Poetik. 1949 und 1953 erhält der Dramatiker den Staatspreis. Die Quantität seiner dramatischen Produktion seit 1945 könnte eine Kontinuität im Falle eines berühmten Theaterautors vortäuschen - die fast operettenhafte Bearbeitung der historischen Stoffe oder Melodramen des Bürgerlichen dokumentieren das Gegenteil. Er hat auch Hörspiele und Drehbücher in derselben Manier verfaßt und tritt seit Mitte der sechziger Jahre seltener in Erscheinung. Seine Stücke sind mehrmals verlegt worden.

Nicușă TĂNASE, geb. 2.8.1924; einer der bekanntesten zeitgenössischen Humoristen. Er verfaßt Drehbücher für die Show-Bühne und einige leichte Komödien.

Virgil TĂNASE; Regisseur und oppositioneller Schriftsteller, lebt seit 1977 in Frankreich.

Dan TĂRCHILĂ, geb. 28.11.1923; seit Anfang der sechziger Jahre tritt der Arzt als einer der produktivsten Gegenwartsdramatiker auf und übt schließlich leitende Ämter im Schriftstellerverein der Stadt Brașov (Kronstadt) aus. Seine Stücke greifen die verschiedensten Themenkreise und dramatischen Techniken auf, ohne aber einen eindeutigen ästhetischen Wert zu erreichen.

Nicolae TĂUTU, 24.11.1919 - 13.6.1972; Offizier und nach dem Krieg Publizist in der militärischen Presse. Seine Prosa und Dramatik kreisen ständig ohne jeden ästhetischen Wert um die Thematik des Krieges; Patriotismus und Ideologie verbieten ein kritisches Hinterfragen.

Leonida TEODORESCU, geb. 28.9.1932; die akademische Laufbahn an der slawistischen Fakultät wird von einer Übersetzerstätigkeit und seit 1966 von der eines Dramatikers begleitet. Er promoviert über *Tschechow* und seine Stücke dokumentieren zum Teil diese solide Tradition - zugleich versuchen sie neueste dramatische Techniken bis hin zu jenen des Absurden Theaters zu berücksichtigen.

Virgil TEODORESCU; geb. 15.6.1909; der Lyriker bekleidet seit 1968 leitende Funktionen im Schriftstellerverband, dessen Vorsitzender er zwischen 1975 und 1977 ist. Vollmitglied des Zentralkomitees der RKP nach dem XI. Parteikongreß. Er hat auch ein Drama verfaßt.

Victor THEIS; als Lehrkraft der Germanistischen Fakultät in Bukarest übersetzt und kommentiert er das Werk *Bertolt Brechts* und promoviert über dessen Theorie der dramatischen Verfremdung. Seit 1972 lebt er in der Bundesrepublik.

Radu THEODORU, geb. 17.1.1924; der besonders produktive Romanautor hat auch einige wenig gelungene Dramen verfaßt.

Ştefan Gheorghe THEODORU; der im amerikanischen Exil lebende Dramatiker hat seine Stücke nur zum Teil veröffentlichen können.

George TIMCU, geb. 21.2.1939; der Schriftsteller führt seit 1971 die Theaterkritik der Zeitschrift *Steaua*.

Ştefan TITA, 14.8.1905 - 1.9.1977; seine Romane richten sich an Kinder oder Soldaten und leiden unter dem didaktischen Ton. Die Stücke führen das fort und sind für Laiengruppen gedacht.

Alexandru TOMA, 11.2.1895 - 15.8.1954; Gymnasiallehrer, Sympathisant der sozialistischen und seit 1921 der kommunistischen Bewegung. Nach 1944 ist er Generaldirektor beim Staatsverlag, Mitglied der Akademie und gefeierter "Poeta laureatus".

Sorin TOMA; Mitglied des Zentralkomitees und Chefredakteur der Parteizeitung *Scnteia* in den ersten Jahren der kommunistischen Machtübernahme. Er gehört zur Moskauer Gruppe um *Ana Pauker* und unterstützt aktiv die Sowjetisierung des Landes: 1948 verbannt er *Tudor Arghezi* durch einen vernichtenden Angriff für mehrere Jahre aus dem literarischen Leben und baut statt dessen seinen Vater, *Alexandru Toma*, als 'offiziellen Nachfolger' *Mihai Eminescus* auf.

Florin TORNEA; Theaterkritiker bereits aus der Gründerzeit; seine Beiträge dokumentieren die vorgetäuschte Entwicklung vom 'sozialistischen Realismus' zum 'sozialistischen Humanismus'.

Paul TUTUNGIU, geb. 6.5.1941; Publizist und Lyriker, seit 1974 Redakteur bei der Zeitschrift *Teatrul*, wo er kontinuierlich Interviews mit rumänischen Gegenwartsdramatikern veröffentlicht.

Dumitru ŢEPENEAG; Mitte der sechziger Jahre als Schriftsteller entdeckt und anerkannt, setzt er sich für mehr literarische Autonomie ein und ist einer der bekanntesten Vertreter der 'Oniriker'-Gruppe. Seit 1973 lebt er im französischen Exil.

Constantin ŢOIU, geb. 19.6.1923; nach Abschluß des Philosophie- und Philologiestudiums 1946 Verlagstätigkeit. Sein 1976 veröffentlichter Roman *Galeria cu vişă sălbatică* ("Die Veranda mit wilder Weinrebe") ist einer der bedeutendsten Versuche, die literarische Bewältigung des Totalitarismus an der Opportunität zu seiner Gegenwartsform nicht scheitern zu lassen.

Bogdan ULMU; Lyriker und gelegentlicher Theaterkritiker der jungen Generation.

Stelian VASILESCU; seit 1976 Mitarbeiter bei der Zeitschrift *Familia*. Er hat auch einige Stücke verfaßt.

Mihai VASILIU; Theaterkritiker, Verfasser von Monographien über Schauspieler oder Dramatiker und einer populärwissenschaftlichen Geschichte des rumänischen Dramas.

Ion VELICIU; als einer der jungen Dramatiker konnte er Ende der sechziger Jahre einige Stücke in Zeitschriften veröffentlichen, ist aber nachher aus dem literarischen und dem Theaterleben völlig verschwunden.

Tudor VIANU, 27.12.1897 - 21.5.1964; bereits 1920 Theaterkritiker, promoviert er nach dem Studium in Wien und Tübingen über *Schiller* und ist nachher Lehrkraft für Ästhetik an der Bukarester Universität. Nach 1948 liest er über die Weltliteratur und ist eine der wenigen anerkannten Persönlichkeiten, die die neue Generation der Literaturwissenschaftler positiv prägen. Sein umfangreiches Werk ist sogar im Ausland bekannt - seine neukantianische Formation als Ästhetiker zwang die junge Generation zu einer Konfrontation mit den Werken von *Dilthey* und *Rickert*: die offiziellen Grundwerte sind dadurch zwar nicht überwunden worden, dafür konnte methodologische Exaktheit formalisiert dem Geltenden integriert werden. 1932 schrieb er ein Essay zur Schauspielkunst. 1955 wird er Mitglied der Akademie.

Petru VINTILĂ, geb. 12.6.1922; er studiert zwischen 1942 und 1948 Philologie, engagiert sich zugleich sofort nach dem Krieg als Publizist und Schriftsteller und ist besonders produktiv, ohne aber die geltenden Normen ästhetisch zu überbieten. Einige seiner Stücke sind veröffentlicht und aufgeführt worden.

Alexa VISARION; einer der fleißigsten und bekanntesten Regisseure der neuen Generation.

Ion VITNER, geb. 19.8.1914; Zahnarzt, seit 1949 einer der einflußreichsten Literaturkritiker, besonders vor der *Ceausescu*-Ära.

Gheorghe VLAD (Gheorghe Vladu), geb. 13.5.1927; nach Abschluß der Literaturschule *Mihai Eminescu* ist er als Journalist tätig und schreibt eine Vielzahl von Stücken, die vereinfachend Themen des sozialistischen Dorfes behandeln - die meisten, besonders die Einakter, sind für das Laientheater gedacht, wurden aber dank der so seltenen Thematik auch auf bedeutenden Bühnen aufgeführt und offiziell gelobt. Sein Stück *Indrăzneala* ("Das Wagnis") bekam 1963 den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

Ion VLAD, geb. 26.11.1929; Universitätsprofessor und Literaturkritiker in Cluj (Klausenburg).

Vasile VOICULESCU, 13.10.1884 - 26.4.1963; einer der bedeutendsten Schriftsteller der Zwischenkriegszeit. Die innere Spannung seiner Lyrik und Dramatik, seine Religiosität und sein Traditionalismus, die ihn mit der rechtsgerichteten Zeitschrift *Gândirea* ("Das Denken") verbanden, bewirken nach dem Krieg erstmals seine Ausschaltung aus dem literarischen Betrieb. Seit Mitte der sechziger Jahre rehabilitiert, beeinflußt er in großem Maß die jungen Epiker.

Alexandru VOITIN (Al. Voitinovici), geb. 6.8.1915; nach seinem Jurastudium ist er Rechtsanwalt und bis 1967 Vorsitzender des Obersten Gerichts. Seit Ende der fünfziger Jahre ist er ein offiziell anerkannter Dramatiker: nach einem Drama in Versform mit Stoff aus dem Mittelalter, einer Trilogie, die den Untergrundkampf der Kommunisten bis hin zum Sieg verfolgt, und einer Reihe didaktischer Komödien versucht er 1970 die Modalitäten des dokumentarischen Theaters im Geschichtsdrama einzubauen.

Tiberiu VORNIC, 21.1.1900 - 20.3.1975; einer der produktivsten Verfasser von Dramatik für die Laiengruppen behandelt vor allem die Problematik des Dorfes im Sozialismus. Obwohl die offizielle Stellungnahme hierfür vereinfachend dramatisiert wird, wurde 1956 das zusammen mit *Ioana Postelnicu* ver-

Öffentliche Stück wegen ideologischer Mängel auf dem I. Schriftstellerkongreß heftig angegriffen.

Romulus VULCANESCU, geb. 23.2.1912; Ethnologe und Spezialist der Problematik, die das folkloristische Theater aufzeigt.

Romulus VULPESCU, geb. 5.4.1933; nach Abschluß des Philologiestudiums ist er Schauspieler, Regisseur, Dramaturg und verfaßt eigenartige Lyrik und Dramatik.

Mircea ZACIU, geb. 27.8.1928; Literaturprofessor an der Universität in Cluj (Klausenburg) - zusammen mit *Vasile Rebreanu* hat er auch einige Stücke verfaßt.

George Mihail ZAMFIRESCU, 1898 - 1939; einer der bedeutendsten Theaterförderer der Zwischenkriegszeit: Theaterdirektor, Kritiker, Schauspieler, Regisseur und Dramatiker.

Ion ZAMFIRESCU, geb. 7.8.1907; der Gymnasial- und Universitätslehrende hat sich auf Komparatistik spezialisiert und dabei auch Probleme der Gegenwartsdramatik in seinen populärwissenschaftlichen Studien aufgegriffen.

Violeta ZAMFIRESCU, geb. 21.7.1920; Lyrikerin und gelegentliche Verfasserin von Stücken, die meist in Zeitschriften veröffentlicht wurden.

2. Diachronische Skizze der rumänischen Dramatik 1944 - 1978

Erläuterung

Die vorliegende Übersicht ist als zweites Referenzsystem für die im 1. Teil erarbeiteten Grundtendenzen der beschriebenen Entwicklung gedacht und soll leicht überblickbar die wichtigsten positiven Informationen dafür zusätzlich vermitteln. Es ist beabsichtigt, bei der jeweiligen Beschreibung eines Jahres von politischen, kulturpolitischen und allgemeinliterarischen Begebenheiten eine Brücke zur Entwicklung von Theater und Dramatik zu schlagen, um dadurch Kontext und Tendenz zu verbinden. Dies wird natürlich nicht im Falle jedes einzelnen Jahres eingehend wiederholt, es sei denn, daß Mutationen es verlangen. Dadurch soll das Spezifische der Kontinuität dokumentiert werden.

Dadurch, daß methodisch eine diachronische Vermittlung der rumänischen Dramatik von Anfang an vermieden wurde, um die literaturwissenschaftliche Diskussion auf exemplarische Texte stützen zu können, wird auch das Problem der Periodisierung der rumänischen Gegenwartsliteratur, und im speziellen der Dramatik, als solches nur gestreift. Die Problemstellung ist von der offiziellen Literaturkritik und Geschichte äußerst selten und vorsichtig in Angriff genommen worden, so daß es diesbezüglich auch keine bereits erarbeiteten Grundpositionen gibt. Es ist ohnehin fraglich, inwieweit eine Periodisierung exakt die Evolution der Dramatik zwischen Ideologischem und Ästhetischem verdeutlichen könnte; trotzdem werden die wenigen bekannten Periodisierungsversuche in ihrem Verhältnis zur Dramatik jeweils angeführt - ihr Auftauchen ist symptomatisches Zeichen einer gewissen Selbstsicherheit. Demnach ist die zeitbezogene Ordnung der positiven Informationen bereits in dieser Stufe ausgeschöpft: Gegenwartsgeschichte wird in Fakten zerlegt, die für die literaturwissenschaftliche Erläuterung der Problematik kaum vollkommen erfaßt werden konnten - ein diachronisch gerichteter Positivismus verneint sich selbst dadurch, daß er methodisch die Nicht-Erreichbarkeit bestimmter Dokumente und das tatsächliche Spannungsfeld der aufgetretenen Änderungen nicht eingliedern kann, ohne den Objektivitätsanspruch anzutasten.

Wie auch im vorherigen Unterkapitel (II - 1) werden die bedeutendsten Titel auf rumänisch und in deutscher Übersetzung angeführt. Vorhandene deutsche oder anderssprachige Übersetzungen der Stücke selbst und die genauen bibliographischen Angaben aller angeführten Titel werden im III. Teil angeführt. Als Kriterium gilt weniger der ästhetische Gehalt dieser Produkte, der ohnehin erst in einer textnahen Interpretation geschichtlich erfaßbar wäre, als vielmehr die offiziellen Stellungnahmen positiver oder negativer Art, oder eindeutige thematische oder stilistische Neuerungen.

Soweit sie stellvertretend für kultur- und theaterpolitische Situationen sind, werden auch die Aufführungen und Tournées aufgezählt.

1944

- Die diachronische Skizze beginnt bereits mit diesem Jahr, da Rumänien am 23. August auf alliierter Seite Deutschland den Krieg erklärte. Die Militärdiktatur des 'conducătorul' Marschall *Ion Antonescu* war gestürzt worden, der Kriegszustand dauerte aber an, mit all seinen sozialen, politisch-ökonomischen und kulturellen Folgen.
- Über das allgemeine literarische und speziell theatralische Leben der ersten Jahreshälfte ist es bisher unmöglich gewesen, sicher geltende Fakten zu sammeln.
- Im Sommer schreibt *Lucian Blaga* im Dorf Căpâlna (Sebeş-Tal) das Drama *Arca lui Noe* ("Die Arche Noah").

- 24. September: die 1909 gegründete Gesellschaft der rumänischen Schriftsteller (*Societatea scriitorilor români*) wird umgebildet - Präsident wird *Victor Eftimiu*, der zwischen 1920 - 21 und 1930 das Bukarester Nationaltheater geleitet hatte, während der Militärdiktatur zweimal im Lager *Târgul Jiu* interniert wurde und bis 1945 erneut Direktor des Nationaltheaters in Bukarest gewesen ist.

- November: in Bukarest erscheint unter der Leitung des avantgardistischen Dichters *Sașa Pană* die Zeitschrift *Orizont*, die nach dem 1. März 1947 als *Revista literară* ("Literarische Zeitschrift", neuer Leiter: *Miron Radu Paraschivescu*) und nach 1948 in *Flacăra* ("Die Flamme") umbenannt wird.

- 11. November: Gründung der "Gesellschaft zur Festigung der Freundschaft zur Sowjetunion" (*A.R.L.U.S. - Asociația pentru stringerea legăturilor cu Uniunea Sovietică*).

- Es werden wieder aufgeführt: *Steaua fără nume* ("Der Stern ohne Namen") von *Mihail Sebastian*, *Domnișoara Nastasia* ("Fräulein Nastasia") von *G.M. Zamfirescu*, *Dezertorul* ("Der Überläufer") von *Mihail Sorbul*, *Trandafirii roșii* ("Die roten Rosen") von *Zaharia Bârsan*, *Omul care a văzut moartea* ("Der Mann, der den Tod gesehen hat") von *Victor Eftimiu*, oder *Visul unei nopți de iarnă* ("Ein Winternachtstraum") von *Tudor Mușatescu*. Über die Ausmaße der Aufführungsverbote während der Militärdiktatur besitze ich keine Informationen.

- *Mihail Sebastian* bearbeitet *Nopți fără lună* ("Mondlose Nächte") von *J. Steinbeck* und *Potopul* ("Die Überschwemmung") von *Berger* am Bukarester Nationaltheater.

- 4. Oktober: Uraufführung von *Tragedia inimii* ("Die Herzenstragödie") von *Soare Z. Soare*, einem der bedeutendsten Theaterförderer der Zwischenkriegszeit, der am 23. August gestorben war.

- Neue Bühnen werden gegründet: *Teatrul muncitoresc* ("Arbeitertheater"), *Teatrul Victoriei* (30. Dezember) und *Teatrul Central* (31. Dezember).

1945

- Die Ablösung der Regierung *Rădescu* unter sowjetischem Druck durch die Volksfrontregierung des *Petru Groza* schränkt weiterhin die Meinungsfreiheit ein (die sowjetische Kontrollkommission hatte diesbezüglich durch den Waffenstillstand vom 12. September bereits eine Machtposition erlangt). Merklich kommunistisch ausgerichtet entstand erneut das Propagandaministerium. Die rumänische Armee, die bis in die Tatra vorgestoßen war, konnte nach Kriegsende durch die Demobilisierung nicht zu einer Festigung der sozialen Infrastruktur beitragen, was sich sowohl ökonomisch als auch kulturell auswirkte.

- 16. - 21. Oktober: Erste Landeskonferenz der Rumänischen Kommunistischen Partei. *Gheorghe Gheorghiu Dej* wird Generalsekretär.

- 27. Mai: Vollversammlung der Gesellschaft der rumänischen Schriftsteller (*Societatea scriitorilor români*) - ein neues Statut wird verabschiedet und *Victor Eftimiu* in seinem Amt bestätigt.

- September: in Bukarest erscheint wieder (bis 1947) *Revista fundațiilor* ("Zeitschriften der (königlichen) Stiftungen") unter der Leitung des Sprachwissenschaftlers *Alexandru Rosetti*. Der Schriftsteller und Literaturhistoriker *George Călinescu* gibt bis zum 16. Januar 1946 die Zeitschrift *Lumea* ("Die Welt") heraus.

- 12. Februar: *Tudor Vianu* wird Direktor des Bukarester Nationaltheaters.

- *Tudor Arghezi* bekommt den Nationalpreis für Literatur.

- Das Fehlen einer links-intellektuellen Opposition macht sich im literarischen und theatralischen Leben bemerkbar: die Uraufführungen können noch alle aufgezählt werden: *Între filologi. Cine răspunde. Romeo și Julieta actul al șaselea* ("Unter Philologen. Wer antwortet. Romeo und Julia, der 6. Akt") von

D.D. Pătrăşcanu (2. März), *Femeia Cezarului* ("Die Frau des Kaisers") von Ion Luca (23. April), *Asta-i ciudat* ("Das ist merkwürdig") von Miron Radu Paraschivescu (16. März) und *Dictatorul* ("Der Diktator") von Alexandru Kirişescu (25. Oktober). Während das vorletzte Stück von einem sozial engagierten Dichter stammte und in einem elegisch-kritischen Ton das Leben an Bukarests Peripherie beschrieb, ist das letzte eine gezielte politische Parodie auf den Marschall Antonescu.

- Das Theaterleben stützt sich auf Wiederaufführungen von Stücken der Zwischenkriegszeit - Texte von *Ponetti Roman*, *Mihail Sorbul*, *Alexandru Kirişescu*, *Camil Petrescu* oder *Victor Eftimiu*. Ebenso werden *I.L. Caragiales O noapte furtunoasă* ("Eine stürmische Nacht") und *Vasile Alecsandris Despot Vodă* ("Fürst Despot") als rumänischer Klassiker, aber auch *Luigi Pirandello Henric IV* ("Heinrich IV.") aufgeführt.

- 29. Mai: *Mihail Sebastian* stirbt bei einem Verkehrsunfall.

- Es werden gegründet: *Teatrul Poporului* ("Das Volkstheater"), Direktor *N.D. Cocea* (Juni), das Puppentheater (*Asociația Teatrul de păpuși*, "Gesellschaft für Puppentheater", Oktober) und das Theater *Ikuf* der jüdischen Gemeinde.

- In Bukarest werden Künstler, Schriftsteller und Journalisten in einer Gewerkschaft (*U.S.A.S.Z.*) organisiert.

- *Camil Petrescu* und *Ion Sava* gründen im Februar bzw. November Regiekurse.

- *Lucian Blaga* verfaßt das letzte Stück, das von ihm bekannt ist: *Anton Pann*.

1946

- Die weltweite politische Instabilität und Unsicherheit läßt die Macht der von der Sowjetunion offen unterstützten Kommunisten sich weiter verbreitern. Die ersten vernichtenden Schläge trifft nun die Literatur als autonome Kunst. Während *Lucian Blaga* in der neuen Kulturlandschaft seine Autobiographie nicht mehr veröffentlichen darf, stabilisiert sich der kommunistische Kulturapparat. Die Sowjetisierung wird mit der Besetzung der leitenden Funktionärsstellen im Kultur- und Propagandawesen durch *Iosif Chişinevski* und *Leonte Răutu* beschleunigt; beide gehören der moskaufreundlichen Gruppe um *Ana Pauker* an. Die Leitung des Organs des Zentralkomitees *Scnteia* übernimmt *Sorin Toma*. *Mihail Roller* deutet die rumänische Geschichte im stalinistischen Sinne um.

- Am 20. September erscheint die neue Serie des *Contemporanul* ("Der Zeitgenosse"), eine Zeitschrift, die Ende des 19. Jahrhunderts durch das Mitwirken *Constantin Dobrogeanu Ghereas* einen gewissen Einfluß auf die Entwicklung der rumänischen Literatur hatte. Die sozialistische und sozialdemokratische Richtung wurde in eine dogmatisch-stalinistische umfunktioniert.

- Gerade zu Beginn der bis 1952 dauernden *Şdanov*-Ära reist *Mihail Beniuc* für 3 Jahre nach Moskau.

- Die Parteihochschule *Ştefan Gheorghiu* wird gegründet.

- Die Theaterdirektion organisiert zwischen dem 6. Februar und dem 20. März ein Fachkolloquium: "Grundprobleme des rumänischen Theaters". Hauptteilnehmer sind auch viele Intellektuelle, die besonders durch die Persönlichkeit des Philosophen und kommunistischen Justizministers *Lucreţiu Pătrăşcanu* für den bereits eingeschlagenen Weg gewonnen werden konnten. Vorträge werden von folgenden Persönlichkeiten gehalten: *N.D. Cocea*, *Tudor Vianu*, *Camil Petrescu*, *Ion Sava*, *A.I. Maican*, *V.I. Popa*, *Petru Comarnescu*, *Alice Voinescu*, *Al. Kirişescu*, *A. Şahighian*, *Ion Luca*, *Lucia Sturdza Bulandra*, *V. Maximilian*, *R. Bulfinsky* oder *Mioara Voiculescu*.

- 29. März: *V.I. Popa* stirbt.

- Neue Theater werden eröffnet: in Oradea (Großwardein) und in Bukarest die Theater *Mogador* und *Odeon*.

- Außer dem posthumen Stück *Ultima oră* ("Die letzte Stunde") von *Mihail Se-*

bastian sind die anderen Uraufführungen genau so pragmatisch wie die Beziehung der Kommunisten zu Kunst und Literatur, solange sie nicht die integrale Macht besaßen - man vergleiche die Rede des Parteichefs auf einer Versammlung der Intellektuellen in *Contemporanul* 10 vom 22. November 1946 mit folgenden Texten: *Turheu în provincie* ("Tournée in der Provinz") von *Lucia Demetrius* (3. April); *Bal la Făgădău* ("Ball in Făgădău") von *Aurel Baranga* (15. August); *Clocot* ("Das Aufbrausen") von *Vintilă Rusu Şirianu* (8. September); *Năframa iubitei* von *Ion Luca* (12. November) und *Nepotul din Giurgiu* ("Der Neffe aus Giurgiu") von *Alexandru Şahighian* (24. Dezember).

1947

- August: Verbot der bürgerlichen Parteien. Da ihm die letzten kommunistisch nicht kontrollierten Presseorgane zum Opfer fallen, ist praktisch die Pressefreiheit abgewürgt worden, obwohl formal die Spielregeln der parlamentarischen Monarchie und nicht-dirigistischen Wirtschaft weiterhin noch bis Jahresende beibehalten werden, Zeichen einer gewissen außenpolitischen Unsicherheit (eintretender "Kalter Krieg") und der schwierigen ökonomischen Lage - die Armut der Nachkriegszeit wurde durch eine Dürrekatastrophe vergrößert.
- *George Călinescu* gibt bis 1948 die Zeitschrift *Jurnal literar* ("Literarisches Journal") heraus und leitet die Zeitung *Naţiunea* ("Die Nation").
- 1. März: *Saga Pană* tritt von der Leitung der Zeitschrift *Orizont* ab; diese wird als *Revista literară* ("Die literarische Zeitschrift") unter *Miron Radu Paraschivescu* umbenannt. Nach *Anneli Ute Gabanyi* signalisiert die erneute Einstellung im Dezember "das Ende der Übergangsphase in Rumänien und den Beginn der Diktatur des Proletariats" (1) - an ihrer Stelle erschien am 4. Januar 1948 die erste Nummer der *Flacara* ("Die Flamme"). Nach dem Veröffentlichung eines Gedichtbandes von *Tudor Arghezi* zeigte es sich klar, daß die 'rumänische Revolution' nicht von der Basis her, sondern durch kontinuierliche Einschüchterung oder Erpressung des Überbaus zustande gekommen war: *Sorin Toma* startete gegen diesen, einen der hervorragendsten rumänischen Schriftsteller, das Pamphlet *Putrefacţia poeziei şi poezia putrefacţiei* ("Die Fäulnis der Poesie und die Poesie der Fäulnis"). 'Größter Dichter Rumäniens' wird der Vater des Zentralkomiteemitglieds, *A. Toma*. In diesem Kontext sind nur noch wenige kritische Stimmen zu hören (*Virgil Ierunca* und *Ion Caraion* hatten von einer Kulturkrise gesprochen), und die im Exil Lebenden können durch die sich verschärfende Isolierung Rumäniens als Satellitenstaat kaum noch die Lage überblicken. Die wenigen überlebenden Größen der Vorkriegszeit werden zu tüchtigen sozialistischen Künstlern: *Cezar* und *Camil Petrescu*, *Zaharia Stancu*, *Mihail Sadoveanu*, *George Călinescu* und *Victor Eftimiu*. Zu einer distinkten Generation gehören die gelegentlichen oder ständigen Dramatiker *Maria Bănuş*, *Radu Boureanu*, *Dan Deşliu*, *Petru Dumitriu*, *Horia Lovinescu* oder *Mihail Davidoglu*. Zu den Theoretikern des propagierten 'sozialistischen Realismus', welche sich im besonderen der Dramatik widmen, müssen *Mihail Novicov*, *Nicolae Moraru*, *Florin Tornea* oder *Traian Şelmaru* gezählt werden.
- 27. Februar: Erste Landeskonferenz der Schriftsteller. Die Gesellschaft der rumänischen Schriftsteller (*Societatea scriitorilor români*) und die Gesellschaft der dramatischen Autoren (*Societatea autorilor dramatici*) fusionieren zu einer Gesellschaft, als deren erster Vorsitzender *Zaharia Stancu* gewählt wird.
- 26. August: das neue Gesetz zum Theaterwesen tritt in Kraft.
- 28. August: ein neu gegründeter *Consiliul Superior al Literaturii Dramatice*

1) *Anneli Ute Gabanyi, Partei und Literatur in Rumänien seit 1945, a.a.O., S.18.*

gi *Creației Musicale* ("Oberster Rat für dramatische Literatur und musikalische Schöpfung") beginnt seine Arbeit. Der Dramatik wird ein administratives Korsett oktroyiert, das in der nächstfolgenden Phase die Qualität der Stücke beeinflusst und das mit geringen Abweichungen die dramatische Massenproduktion bis heute bestimmt.

- 27. Oktober: *Ion Sava* stirbt.

- Am 6. März entsteht das "Arbeitertheater" in Cluj (Klausenburg), am 18. September das Stadttheater (*Teatrul municipal*) in Bukarest (mit der Uraufführung des Stückes *Insula* ("Die Insel") von *Mihail Sebastian*) und am 13. Dezember das "Gewerkschaftstheater" in Ploiești.

- Uraufführungen: *Nunta din Perugia* ("Die Hochzeit aus Perugia") von *Alexandru Kirițescu* (ein klassizistisches Stück mit Stoff aus der italienischen Renaissance, 24. Januar); *Mnzul nebun* ("Das verrückte Fohlen") von *Cezar Petrescu* und *Vintila Rusu-Șirianu* (16. März); *Seringa* ("Die Spritze") von *Tudor Arghezi* (4. April); *Omul din Ceatal* ("Der Mann aus Ceatal") von *Mihail Davidoğlu* (23. Mai) oder *Deșteapta pământului* ("Die Klügste der Welt") von *V.I. Popa* (28. September).

- Am vorletzten Tag des Jahres dankt *König Mihail* ab, und die Rumänische Volksrepublik wird gegründet.

1948

- Die Kommunistische Partei benennt sich auf ihrem zwischen dem 21. und 23. Februar abgehaltenen Kongreß in "Arbeiterpartei" (*Partidul Muncitoresc Român - PMR*) um. *Gheorghe Gheorghiu-Dej* setzt sich an der Parteispitze als Führer durch. Nach dem Prinzip der Diktatur des Proletariats sowjetischer Prägung bestimmt sie von nun an das soziale, politische und kulturelle Leben: den unter diesen Bedingungen abgehaltenen Wahlen zur Nationalversammlung (3. März) folgte die Verfassung vom 13. April - nun konnte sich der sozialistische Staat systemspezifische Reformgesetze geben. Wichtiger als das Gesetz über die Unterrichtsreform (3. August) war das Verstaatlichungsgesetz (11. Juni): auf seiner Grundlage wurden die wenigen noch übrig gebliebenen privaten Bühnen verstaatlicht. Aus diesen und den Arbeiter- und Gewerkschaftstheatern entstanden die Staatstheater, so daß nicht nur die dramatische Produktion als Literatur, sondern auch ihre unmittelbare Verbreitung vom Staat völlig kontrollierbar wurde.

- 24. Februar: Der Nationalkommunist und Justizminister *Lucrețiu Pătrășcanu* wird entmachtet.

- 1. Dezember: Die dem Vatikan unterstehende rumänische Unierte Kirche wird per Dekret verboten. Bis auf die nationalen Minderheiten ist dadurch die gesamte gläubige Bevölkerung der Bukarester orthodoxen Jurisdiktion unterstellt.

- Die eingeschlagene Kulturrevolution wandelte die Akademie der Wissenschaften zur "Akademie der Rumänischen Volksrepublik" um (9. Juni) und verstaatlichte auch das Filmwesen (3. November). Die Aktionen zur Beseitigung des Analphabetentums und die konsequente Unterstützung der Laienkunstabteilung (Kulturheime) sind der Versuch, Sprache schon auf der direktesten und untersten Ebene der Verbreitung dem Ideologischen anzupassen.

- 9. Januar: Umbenennung und Neuorganisation der Gesellschaft der Schriftsteller. *Zaharia Stancu* unterstehen im Präsidium *Gala Galaction*, *N.D. Cocea* und *Al. Kirițescu*.

- Juni: In Bukarest erscheint wieder unter der Leitung des Dichters *Cicerone Theodorescu* die Zeitschrift *Viața românească* als monatliches Sprachrohr der "Gesellschaft der rumänischen Schriftsteller".

- Die 1944 formal aufgehobene Zensur (Gesetz Nr. 462) wird wieder gesetzlich eingeführt (2), so daß von einem früheren kulturellen Spektrum nur diejenigen

2) *Decret ministerial nr. 5562*, in: *Monitorul oficial nr. 196* vom 25. August

Farben und Töne weiter verbreitet werden können, die direkt oder indirekt das neue ideologische Monopol fördern.

- Unter diesen Umständen ist der russische Gesamteinfluß, dem Tür und Tor offenstanden, zu verstehen. Nach dem politischen und ökonomischen Import sollte er auch kulturell durchgeführt werden, in Bukarest wird ein *Institut Maxim Gorki* gegründet, das russische Sprache und Literatur verbreitet. Den Verlag *Cartea rusă* ("Das russische Buch") gab es bereits seit 1944.

- Der Bühnenbildner *Kowalenko* wird einer der mächtigsten Berater im rumänischen Theaterleben. 5 russische Stücke werden uraufgeführt.

- *Nina Cassian* wird für ihren Lyrikband offiziell kritisiert und übt Selbstkritik (*Flacăra* vom 7. März).

- Unter der Leitung von *Ion Vitner*, *Traian Şelmaru* und *Mihail Novicov* wird das kulturelle Erbe der neuen kulturpolitischen Situation angepaßt.

- 17. September: Unter der Regie von *Sică Alexandrescu* wird *O scrisoare pierdută* ("Ein verlorener Brief") von *Ion Luca Caragiale* neu aufgeführt.

- *D. Popovici* beginnt die Arbeit an dem Drama *Regele din Propontide* ("Der König aus Propontis"), welches erst 1970 und 1972 fragmentarisch in der Zeitschrift *TRIBUNA* erscheinen wird.

- Als Höhepunkte der sozialistisch-realistischen Dramatik werden *Balcescu* von *Camil Petrescu*, *Michelangelo* von *Alexandru Kirilă* und *Rapsodia țiganilor* ("Die Rhapsodie der Zigeuner") von *Mircea Ștefănescu* gefeiert. Weitere aufgeführte Dramatiker: *Tudor Șoimaru*, *Ștefan Horia*, *Ionel Țăranul*, *Ionel Lăzăroianu*, *Ion Dinescu*, *Alexandru Șahigian*, *Radu Miron* und *Aurel Baranga*.

- Neue Theatergründungen in Pitești, Bacău, Petroșani, Sibiu (Hermannstadt), Arad und Bukarest (*Teatrul Evreiesc de Stat* - "Das jüdische Staatstheater").

1949

- *Lucrețiu Pătrășcanu*, *Bellu Silber* und *Doncea* sind aus der Parteispitze ausgeschlossen worden.

- Das neue Kultursystem stabilisiert sich durch weitere administrative Maßnahmen: es entsteht ein "Ministerium der Künste", eine "Generaldirektion für Presse und Druckereierzeugnisse" - die zentrale Zensurbehörde, deren Chef *Ioșif Ardeleanu* fast 25 Jahre lang dieses Amt bekleiden wird -, die amtliche Presseagentur *AGERPRES* und die Generaldirektion für Rundfunkwesen.

- 25. - 27. März: Landeskonferenz der rumänischen Schriftsteller. *Zaharia Stancu* scheidet aus der Führung; *Mihail Beniuc* und die beiden Sekretäre *Mihail Novicov* und *Traian Şelmaru* sind Garanten einer totalen Parteihörigkeit der in "Rumänischen Schriftstellerverband" (*Uniunea Scriitorilor din România*) umbenannten Organisation. Nach sowjetischem Vorbild wird ein Literaturfond eingerichtet, der die soziale Lage der Schriftsteller sichern sollte. Der politische Druck konnte, in finanzielle Abhängigkeit umgewandelt, verfeinert ausgeübt werden. Zu den Privilegierten, die eine 'feudale' Hörigkeit der Literaten sichern sollten, waren an idyllischen Orten gelegene "Häuser des Schaffens" eingerichtet worden, wo auf Kosten des arbeitenden Volkes dessen siegreicher Kampf im Sozialismus zu Papier gebracht wurde. Ähnlich wurden auch die musikalischen und bildenden Künstler neu organisiert (Dekrete Nr. 423 und 424).

- Neue Zeitschriften werden gegründet: *Almanahul literar* ("Der literarische Almanach") in Cluj (Klausenburg) - ab 1953 *Steaua* ("Der Stern"); dazu ungarisch: *Irodalmi Almanah*; *Iaşul literar* ("Das neue Jassy") in Iași (Jassy) (ab 1953 - *Iaşul literar* ("Das literarische Jassy")); *Scrisul bănățean* in Timișoara (Temeschburg) - ab 1964 *Orizont* ("Horizont"); "Banater Schrifttum" (ab 1956 "Neue Literatur").

- Erster Beweis kulturpolitischer Effektivität in Prosa: *Mihail Sadoveanus Mitrea Cocor*.

- Die Uraufführungen stehen geschlossen unter dem Zeichen des sozialistischen Realismus: *Ciampăna* ("Die Waage") von *Lucia Demetrius* (18. März); *Haiducii* ("Die Haiducken") von *Victor Eftimiu* (11. April); *Bălcescu* von *Camil Petrescu* (15. April) und *Iarba rea* ("Das Unkraut") von *Aurel Baranga*.
- Die Lenkung der Dramatik bedient sich eines zusätzlichen Mittels: Für *Bălcescu* bekommt *Camil Petrescu* den Staatspreis, die Akademie der Rumänischen Volksrepublik vergibt den Preis "I.L. Caragiale" an *Mihail Davidoglu* - für *Omul din Ceatal* ("Der Mann aus Ceatal") und *Minerii* ("Die Bergleute") - und *Mircea Ștefănescu* - für *Rapsodia țiganilor* ("Die Rhapsodie der Zigeuner").
- Das Theaternetz wird weiter ausgedehnt. Zeichen einer quantitativ ausgelegten Kulturpolitik: es entstehen das "Madjarische Staatstheater" in Cluj (Klausenburg), das Puppen- und Marionettentheater *Țandărică* in Bukarest sowie eine Reihe Staatstheater in Ploiești, Brăila-Galați und Reșița (Reschitz).
- Dezember: *Răsundă valea* ("Das Tal ertönt") ist der erste Spielfilm des neu gegründeten Filmstudios *București* und thematisiert die Tätigkeit der Jugendbrigaden beim Aufbau der neuen Gesellschaftsform.

1950

- Ein neues Wahlrecht wird eingeführt.
- Der Kulturdirigismus bedient sich weiterer Ämter, die dem Ministerrat direkt unterstellt werden: *Direcția generală a editurilor* ("Generaldirektion der Verlage"), *Direcția difuzării cărții și presei* ("Direktion für Buch- und Presseverbreitung") und *Comitetul pentru așezăminte culturale* ("Komitee für Kulturstätten").
- September: Eröffnung der "Schule für Literatur und Literaturkritik" *Mihai Eminescu*; hier sollten die künftigen Schriftsteller (unter ihnen *Paul Anghel*, *Ion Băieșu* oder *Gheorghe Vlad*) die Kunst des sozialistischen Realismus erlernen. Nach einer 'Produktion' von über hundert Schriftstellern wurde sie 1954 geschlossen.
- 1. - 5. Juli: Tournee des Akademischen Staatstheaters *Jew. Wachtangow* aus Moskau.
- Uraufführung von *Mihail Davidoglus Cetatea de foc* ("Die Festung des Feuers") - ein typisches Beispiel der neuen Arbeitsweltdramatik. Andere Autoren des Jahres: *Laurențiu Fulga*, *Lucia Demetrius*, *Aurel Baranga*, *Gh. Marteniuc* (*Așa s-a dormit Costache Bălan* - "So hat's Costache Bălan begriffen"), *Mircea Ștefănescu*, *Francisc Munteanu* und *Ionel Lăzăreanu*.
- In Iași (Jassy) wird ein Puppentheater gegründet.
- Für das inzwischen ins Deutsche und Ungarische übersetzte Stück *Iarba rea* ("Das Unkraut") wird *Aurel Baranga* offiziell kritisiert und übt in *Flacăra* Nr. 38 vom 23. September Selbstkritik. (*Despre foloasele unei critici juste și concrete* - "Über die Vorteile einer richtigen und konkreten Kritik").
- Die Statistik stellt dem qualitativen Niedergang Fakten entgegen, die den erreichten Fortschritt dokumentieren sollen: 3 Millionen Theaterbesucher. Das Prinzip wird in Zukunft beibehalten: 1971 werden es dann 10 Millionen sein.

1951

- Das neue gesellschaftliche und kulturpolitische System hat sich eingefahren: nach 7 Jahren herrscht eine sonntägliche Ruhe.
- Um die junge Generation dem Erreichten zu integrieren, wird die Zeitschrift *Tânărul scriitor* ("Der junge Schriftsteller") gegründet, ab 1957 *Luceafărul* ("Der Morgenstern").
- Zum ersten Mal wird ein Staatspreis für Literatur an *Mihail Sadoveanu* für *Mitrea Cocor* verliehen. Der Roman wird von *Sonia Filip* für die Bühne umgearbeitet.

- Eine Fülle von *Caragiale*-Aufführungen stehen der Gegenwartsproduktion entgegen: offiziell werden *Pentru fericirea poporului* ("Für das Glück des Volkes") von *Nicolae Moraru* und *Aurel Baranga* (durch das Aufrollen der Ereignisse von 1933 wird der Parteichef *Gheorghe Gheorghiu-Dej* gewürdigt) und *Mireasa desculțã* ("Die barfüßige Braut") von *Süto Andraș* und *Hajdu Zoltan* gelobt.
- Der Staatspreis für die Jahre 1950 - 1951 hat nun drei Klassen: Klasse I wird an *Mihail Davidoglu* (*Cetatea de foc* - "Die Festung des Feuers") und *Aurel Baranga* und *Nicolae Moraru* (*Pentru fericirea poporului* - "Für das Glück des Volkes"), Klasse II an *Mircea Ștefãnescu* und *Laurențiu Fulga* und Klasse III an *Lucia Demetrius*, *Süto Andraș* und *Hajdu Zoltan* vergeben.
- Gründung des Staatstheaters in Constanța.

1952

- 27. Mai: Sitzung des Zentralkomitees: *Vasile Luca* und *Teohari Georgescu* (*devierea de dreapta* - "die Rechtsabweichung") werden entmachtet.
- 2. Juni: *Gheorghe Gheorghiu-Dej* wird Ministerpräsident (bis. 3.10.1955).
- 3. Juni: *Ana Pauker* wird öffentlich in der Parteizeitung *Scnteia* angegriffen; nach einigen Quellen soll auch sie schon am 27. Mai entmachtet worden sein.
- Die Justiz und die kommunale Ordnung werden reformiert.
- Anlässlich der 100-Jahr-Feier der Geburt *Ion Luca Caragiales* trägt ab jetzt das Bukarester Nationaltheater dessen Namen. Der große bürgerliche Realist gibt den Maßstab für Tradition und Kontinuität der rumänischen Literatur. Die gesamte Presse nimmt an der Feier teil, unbequeme Texte des Dramatikers und Gründers der modernen rumänischen Dramatik werden übersehen.
- *Laurențiu Fulga* liefert das erste offiziell gelobte realistisch-sozialistische Geschichtsdrama mit Stoff aus dem Mittelalter: *Ion Vodã cel Cumplit* ("Fürst Ion der Schreckliche").
- Zwei neue Bühnen entstehen: *Studioul actorului de film C.I. Nottara* in Bukarest und das Staatstheater in Baia Mare.
- 18. September: Uraufführung des Stückes *Cetatea de foc* ("Die Feuerburg") von *Mihail Davidoglu* in der Regie von *N. Massim*.
- 8. Dezember: *Aurel Ion Maican* stirbt.
- Die Staatspreise werden an *Lucia Demetrius* (*Oameni de azi* - "Menschen von heute") und an *Cezar Petrescu* und *Mihail Novicov* (*Nepoții gornistului* - "Die Neffen des Hornisten") vergeben.
- *Zaharia Stancu*, seit 1946 Direktor des Bukarester Nationaltheaters, wird abgesetzt; dieses Amt wird er trotzdem 1958 wieder bekleiden dürfen.

1953

- Das gerade stabilisierte gesellschaftliche und kulturpolitische System gerät im März durch den Tod *Stalins* in Bewegung, ohne dabei aber wesentliche Änderungen außen- und innenpolitischer Art für Rumänien zu bringen. Das Fehlen einer tiefgreifenden Synthese zwischen importierter und ursprünglicher Herrschafts- und Bewußtseinsform beginnt sich im besonderen in der Bukarester Politik während der Berliner und später der Budapester Unruhen zu dokumentieren: wie auch der nationalistische Kurs nach 1964 rüttelt dies kaum an den eingeführten und gefestigten Institutionen der Exekutive, der Kulturverwaltung und letztlich des Theaters.
- 2. - 14. August: Während des IV. Weltjugendfestivals in Bukarest erklärt der Parteifunktionär *Grigore Preoteasa*, daß die Arbeiten am Donau-Schwarzmeer-Kanal, wo man hauptsächlich die politischen Gefangenen exterminiert hatte, ein-

gestellt wurde.

- *George Calinescu* hatte schon im *Contemporanul* vom 13. Februar (Nr. 7) dogmatisierte Wertbegriffe angetastet, was zu heftigen Angriffen seitens der offiziellen Kritik führte - auf das Typische in der realistisch-sozialistischen Kritik konzentrierten sich die Dispute.
- Die ideologische Arbeit ist Thema einer Parteisitzung in Bukarest am 12. und 13. Juni, die eine gewisse Unsicherheit der Führung gegenüber den Schaffenden verrät. Danach sollen zwei (die letzte 1955) Begegnungen der Parteispitze mit Künstlern stattgefunden haben.
- *A.E. Baconsky* greift die poetische Technik der Parteidichter *A. Toma*, *Eugen Frunză* und *Mihu Dragomir* an. Um die Entwicklung im Griff zu halten, wird die Gründung der Literaturzirkel (nach dem sowjetischen Muster der *Litkruski*) forciert. Obwohl die Klausenburger Zeitschrift in *Steaua* ("Der Stern") umbenannt wurde, bleibt *A.E. Baconsky* ihr Leiter; um ihn konzentriert sich eine für die Zeit seltene homogene und kritisch-produktive Gruppe von Schriftstellern.
- Der politische Druck der Schutzmacht versucht die Latinität der Sprache in ihrem Begriff selbst zu tilgen: ab dem 5. Oktober wird das *d* aus dem Wortstamm durch *î* ersetzt: *România*. Dieses galt bis zu einem Akademiebeschluss 1965.
- Nach langwierigem Tauziehen mit der Zensur wird der Roman *Bietul Ioanide* ("Der arme Ionaide") von *George Calinescu* veröffentlicht, dann aber aus dem Verkehr gezogen.
- Noch sind russische Stücke die alleinigen nicht-rumänischen Uraufführungen. Das *Moscowiet*-Theater macht zwischen dem 16. und 21. November eine Tournee nach Bukarest.
- 14. - 24. Januar: 100-Jahr-Feier der Gründung des Bukarester Nationaltheaters.
- Das Staatstheater in Baia-Mare bekommt eine madjarische Abteilung, in Bukarest wird ein Studio im Rahmen des Theater- und Filminstituts eröffnet.
- Neben Stücken von *Valeriu Luca*, *L. Bruckstein*, *Ştefan Tita* und *Ionel Țăranu*, *G. Vasilescu*, *H. Nicolai* und *P. Maximilian* oder *Silvia Andreescu* und *Theodor Mănescu* gibt es noch folgende Uraufführungen: *Afaceriştii* ("Die Geschäftemacher") von *Tudor Şoimaru* (15. April); *Matei Millo* von *Mircea Ştefănescu* (9. Mai); *Schimbul de onoare* ("Die Ehrenschrift") von *Mihail Davidoglu* (3. Oktober) und *Lumina de la ulmi* ("Das Licht") von *Horia Lovinescu* (23. Dezember).
- Als Ereignis des Jahres gilt offiziell die erste sozialistisch-realistische Komödie: *Mielul turbat* ("Das tollwütige Lamm") von *Aurel Baranga* (I - 3). Der Autor kann einen Theaterband drucken und bekommt für das Stück den Staatspreis zusammen mit *Horia Lovinescu* (*Lumina de la ulmi* - "Das Licht"), *Mihail Davidoglu* (*Schimbul de onoare* - "Die Ehrenschrift") und *Tudor Şoimaru* (*Afaceriştii* - "Die Geschäftemacher").

1954

- Die schwer durchschaubaren Machtkämpfe, die in der Parteispitze ausgebrochen sind, fordern ausgerechnet den intellektuellen Kommunisten *Lucreţiu Pătrăşcanu*, der seit 1949 im Rahmen der stalinistischen Säuberungen wegen seiner national unabhängigen Position verhaftet worden war, als Opfer (hingerichtet am 17. Mai). Die anscheinend für eine Liberalisierung eintretenden *Miron Constantinescu* und *Iosif Chişinevski* werden schrittweise von der Machtspitze entfernt. *Gheorghe Apostol* erhält das neu errichtete Amt des Ersten Sekretärs des Zentralkomitees.
- *Tudor Arghezi* ist teilrehabilitiert und darf übersetzen.
- 18. März: In Bukarest erscheint die Wochenzeitschrift *Gazeta literară*, herausgegeben vom rumänischen Schriftstellerverband.
- *Traian Şelmaru* berichtet in *Contemporanul* Nr. 23 (400) vom 4. Juni von einer Plenarsitzung der Dramatiker: die dramatische Produktion des letzten Jahres bewiese eindeutig, daß es die von der Reaktion beschworene Krise nicht

gebe. Trotz mancher Fehler ist die Zielsetzung der Stücke auf die Aktualität und das Erstellen der sozialistischen Gesellschaft zu richten.

- Nach der Landesuraufführung am Madjarischen Theater in Cluj (Klausenburg) wird nun *Mielul turbat* ("Das tollwütige Lamm") von *Aurel Baranga* am Bukarester Nationaltheater (mit *Grigore Vasiliu-Birlic*) aufgeführt (25. Februar). Andere Neuerscheinungen: *Indrăgostiții* ("Die Verliebten") von *Maria Banuş* und Stücke von *Nicolae Tăutu*, *Virgil Stoenescu*, *Cezar Petrescu* und *Dinu Bondi*, *Sergiu Milorian* oder *Balla Károly*.

- *Sică Alexandrescu* führt Regie bei der Uraufführung (31. Oktober) von *Aurel Barangas Arcul de triumf* ("Der Triumphbogen") (I-1).

- *Mihail Davidoglus* dramatische Arbeiten erscheinen als Buch.

1955

- 11. - 14. Mai: Rumänien ist Gründungsmitglied des Warschauer Paktes.

- 14. Dezember: Rumänien wird Mitglied der UNO.

- Dezember: II. Parteikongreß der Rumänischen Arbeiterpartei. Die Funktionäre *Miron Constantinescu* und *Iosif Chişinevski* halten noch Referate. Zur Frage der Ideologie und Kultur nehmen aber auch die Beiträge des Parteichefs *Gheorghe Gheorghiu-Dej*, *Leonte Răutu* und des Sekretärs der Parteiorganisation des Schriftstellerverbandes, *V. Em. Galan*, Stellung.

- Erste Höhepunkte des Gegenwartsromans: *Moromeții* ("Die Moromete-Sippe") von *Marin Preda* (seit 1949 in Arbeit) und *Străinul* ("Der Fremde") von *Titus Popovici*.

- Während *Tudor Arghezi* veröffentlichen darf, sind *Lucian Blaga*, *Ion Barbu* oder *Vasile Voiculescu* weiterhin verboten.

- Neue Theatergründungen: In Birlad (20. März); Galați (16. September) und Braşov (Kronstadt, 21. Dezember - *Teatrul de Stat de Operetă*). 100-Jahr-Feier des Nationaltheaters in Craiova (November).

- Uraufführungen von *Ana Novac* (*Preludiu* - "Das Präludium und *Familia Kovacs* - "Die Familie Kovacs"), *Vladimir Colin*, *Lucia Demetrius*, *Tiberiu Vornic* und *Ioana Postelnicu*, *Mircea Ştefanescu*, *Mihail Davidoglu*, *Petre Dumitru* und *Sonia Filip*, *Virgil Stoenescu* und *Octavian Sava*, *Alexandru Sever*, *Alexandru Pompilian*, *Tudor Şoimaru*, *A. Horwath*, *Veronica Pomumbacu*, *Mioara Cremene* und *Eugen Naum*.

- 25. März: Uraufführung von *Citadela sfărâmată* ("Die zerbröckelte Zitadelle") von *Horia Lovinescu*. *Maniţiu* (3) berichtet, daß dieses Stück, welches heutzutage als Höhepunkt der Gegenwartsdramatik offiziell anerkannt wird, anfangs auf Schwierigkeiten seitens der Dogmatiker stieß: der Dramatiker habe den Übergang von Verachtung und Abscheu gegenüber der bourgeoisen Schicht nicht zu Haß umarbeiten können. Verteidiger des Stückes sei anfangs *Alexandru Mirodan*, damals nur Theaterkritiker, gewesen.

1956

- Die angestauten machtpolitischen Spannungen treten als Nachhall der Moskauer und Budapester Ereignisse offen zutage, ohne bemerkenswerte Veränderungen zu verursachen. Am XX. Parteikongreß der KPdSU am 14. - 25. Februar (*Chruschtschows* 'Geheime Rede' (4)) nehmen auch *M. Constantinescu*, *I. Chişinevski* und *P. Borilă* teil, jedoch wird in Rumänien nur der Bericht des Par-

3) *Ion Maniţiu*, *Gong. Articole şi eseuri*. Bucureşti, Editura pentru literatură 1968, S. 250.

4) *Entstalinisierung. Der XX. Parteitag der KPdSU und seine Folgen*, a.a.O. S. 487 - 537.

teichs darüber im Plenum (23. - 25. März) angeführt.

- Juli: Studentenunruhen in Bukarest und Cluj (Klausenburg).

- *Imre Nagy* und andere Führer der Ungarischen Revolution werden nach ihrer Verhaftung im rumänischen Gebirgskurort Sinaia gefangengehalten.

- "Der Fall Jar": *Scnteia* vom 1. Juni und *Contemporanul* Nr. 22 (504) vom 1. Juli berichten empört über die Behauptungen des Altstalinisten: genau wie er würden alle Parteimitglieder ein "Doppelleben" führen, diese würden "immer weniger denken", ja gegen einige Schriftsteller würde polizeilicher Druck ausgeübt. Die eigentliche Sachlage enthüllt folgendes Zitat: "Jar verlor jedes Gefühl für Lächerlichkeit und 'mahnte', daß die Bekämpfung des Liberalismus die Allianz zwischen Arbeiterklasse und Intellektualität 'gefährden' könnte". *Alexandru Jar* wurde aus der Partei ausgestoßen, der Kritiker *Ion Vîtner* und der Dramatiker *Mihail Davidoglu* erhielten Verwarnungen. *Radu Boureanu* übte Selbstkritik für die ideologischen Konfusionen, die ihn zu Fehlern in seinem dramatischen Poem *Satul fără dragoste* ("Das Dorf ohne Liebe") brachten (1966 bekam er für dasselbe Stück den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik).

- Der drei Wochen später stattfindende Erste Kongreß der Schriftsteller der RVR (18. - 23. Juni) hatte die Grenzen der ständig beschworenen Redefreiheit vorgesetzt bekommen: anstelle von Liberalisierung des Kulturlebens und der Autonomie der Kunst wurde, manchmal brillant, der literarische Alltag vorgelesen (5). Am 23. Mai war ohnehin beschlossen worden, daß Literatur und Kunst von nun an zur Kompetenz der Agitprop-Abteilung im Zentralkomitee gehörten. *Mihail Beniuc* wird zum 1. Sekretär des Schriftstellerverbandes ernannt, *Mihail Sadoveanu* zum Präsidenten.

- Trotzdem greifen die Herbstunruhen aus Budapest besonders auf Transsilvanien über. *Alexandru Ivasiuc* und *Paul Goma* werden verhaftet.

- Aus dem "Banater Schrifttum" entsteht die deutschsprachige Literaturzeitschrift "Neue Literatur".

- *Tiberiu Vornic* kündigt in *Contemporanul* Nr. 20 (502) vom 18. Mai die "Dekade der originellen Dramatik" an (20. - 29. Mai).

- In Timișoara (Temeschburg) und Sibiu (Hermannstadt) werden selbständige deutsche Bühnen gegründet.

- Die Theater *L'Atelier* aus Paris (15. Juni) und *MHAT* aus Moskau (26. Juni) kommen nach Bukarest, das Nationaltheater führt in Paris beim "Theater der Nationen" *Caragiale* und *Mihail Sebastian* mit großem Erfolg auf (26. Juni).

- 27. November: Erste Brecht-Aufführung in Rumänien: "Mutter Courage" in Hermannstadt.

- April: Erscheinen der Fachzeitschrift *Teatrul* - Chefredakteur *Horia Deleanu*.

- 6. Oktober: Uraufführung von *Alexandru Mirodans* Debütstück *Ziaristi* ("Die

5) *Lucrările primului congres al scriitorilor din Republica Populară Română, 18. iunie 1966, a.a.O.* Das Referat der Kritik von *Paul Georgescu* weigert sich strikt, eine Periodisierung 1944 - 1948 - 1953 anzuerkennen, es kritisiert *Eugen Barbu* und *Radu Boureanu*, oder *Titu Maiorescu* und Liberalisierungstendenzen (S.125 - 127). Über die Dramatik berichtet *Mihail Davidoglu* (S.129 - 146). Interessant sind die Reden von *George Vraca* (S.254), *Aurel Gurghianu* (er gibt exemplarische Zitate aus der Gegenwartslyrik, S.284 - 288), *Aurel Baranga* (auf 70 Seiten eines Stückes kamen seitens der Zensur 273 Bemerkungen; hätte er für jede Bemerkung 4 Repliken geändert, hätte er ein neues Stück verfassen müssen (S.298 - 305)), *Mihail Novicov* (S.309 - 317), *Mihnea Gheorghiu* (S.402 - 406), *Titus Popovici* (*Atunci cînd prezentăm o carte la o editura, nu avem de luptat cu articole dogmatice și de mult uitate, ci cu ceea ce au învațat redactorii din ele*; S.414 - 418), *A.E. Baconsky* (S.419 - 423), *Lucia Sturza Bulandra* (S.425), *Emilian Bukov* (R.S.S. *Moldovenească*, S.444 - 447), *Vicu Mîndra* (S.438 - 444) und *Petru Vintilă* (S.513 - 514).

Journalisten") beim Nationaltheater (Regie: *Moni Ghelester*). Andere Stücke: *Trei generații* ("Drei Generationen") von *Lucia Demetrius*, *Horia* von *Mihail Davidoglu* sowie Texte von *Nicolae Tăutu*, *Petru Demitriu* und *Sonia Filip*, *Balla Károly*, *Horia Lovinescu*, *Valeriu Luca*, *Szabó Lajos* und *Teofil Bucean*.

- Zwei Vertreter der alten Dramatikergeneration können ihr Werk als Buch veröffentlichen: *Victor Eftimiu* und *Mihail Sorbul*.

- *Alexandru Kirijescu* bekommt für seinen Theaterband den Staatspreis verliehen.

1957

- Die Chinesische Kommunistische Partei unter *Mao tse tung* stellt den Führungsanspruch der Sowjetunion im sozialistischen Lager in Frage: erster offener Konflikt.

- 28. Juni - 3. Juli: Plenarsitzung des Zentralkomitees der Rumänischen Arbeiterpartei. *Miron Constantinescu* wird aus Politbüro, *Iosif Chiginevski* aus Politbüro und Sekretariat ausgeschlossen und *Ion Gheorghe Maurer* aufgenommen.

- 14. - 16. November: Konferenz der Kommunistischen Parteien und Arbeiterparteien aus den sozialistischen Ländern: als Hauptfeind gilt der 'Revisionismus'.

- Anfang des Jahres flackert noch kurz eine Debatte um den sozialistischen Realismus zwischen *Ov. S. Crohmălniceanu* (*Viața Românească*), *George Munteanu* (*Steaua*), *Eugen Lucas* (*Contemporanul*) und *Mihail Gafița* (*Gazeta literară*) auf.

- *Tânărul scriitor* wird in *Luceafarul* umbenannt.

- März: Die Studentenschaft wird organisiert. Es erscheinen die Zeitschriften *Amfiteatru* ("Amphitheater") und *Viața studențească* ("Das studentische Leben").

- *Groapa* ("Die Grube") von *Eugen Barbu* und ein Gedichtband von *A.E. Baconsky* werden veröffentlicht.

- Januar: Erste öffentliche Sendung des rumänischen Fernsehens: die Rede des Regierungschefs *Dr. Petru Groza* und die Verfilmung von *I.L. Caragiales O noapte furtunoasă* ("Eine stürmische Nacht").

- In Bukarest wird der Saal *Kassandra* des Theater- und Filminstituts gegründet - eine Bühne, auf der die Studenten vor dem Abschluß des Studiums mit dem Publikum konfrontiert werden (21. Januar).

- 28. September: Unter Vorsitz von *Lucia Sturdza Bulandra* wird eine Gesellschaft der Theater- und Musikschaaffenden *Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale* (ATM) gegründet.

- 14. Mai: *Camil Petrescu* stirbt.

- Neben Produktionen bekannter Dramatiker wie *Mihail Davidoglu Noi cei fără de moarte* ("Wir, die ohne Tod") und *Nemaipomenita furtună* ("Der unglaubliche Sturm") (20. Mai), *Nicolae Tăutu*, *Laurențiu Fulga*, *Al.I. Ștefănescu*, *Tiberiu Vornic*, *Teofil Bucean*, *Al. Șahighian*, *L. Demetrius* oder *L. Bruckstein* werden auch Stücke weniger bekannter Autoren, welche die Generation der sechziger Jahre bilden werden, uraufgeführt: *Horia Lovinescu Hanul de la răscruce* ("Die Herberge an der Kreuzung", 8. Februar); *Mihnea Gheorghiu Tudor din Vladimiri* ("Tudor aus Vladimiri", 2. Oktober); *Grigore Sălceanu*, *Al. Adamescu* (das Pseudonym von *Al. Voitin*), *I.D. Șerban* oder *Sidonia Drăgușanu*.

- Das dramatische Werk von *Camil Petrescu* und von *George Mihail Zamfirescu* wird herausgegeben.

1958

- 24. Mai - 26. Juli: Rückzug der russischen Truppen aus Rumänien.

- Nach *Anneli Ute Gabanyi* (6) handelt es sich um ein "Schaltjahr", um den Be-

6) *Anneli Ute Gabanyi, Partei und Literatur in Rumänien seit 1945, a.a.O. S.67.*

ginn einer neuen 'Eiszeit'. Dieses gilt sicherlich für die Dramatik als Teil der literarischen Produktion, weniger aber für das Theaterleben, welches eher die Tendenz einer Öffnung aufweist.

- Die Direktiven zu einer Verhärtung des kulturpolitischen Kurses sind nach dem totalen Ausscheiden *Miron Constantinescu* auf dem Plenum des Zentralkomitees vom 9. - 13. Juni erarbeitet worden. Neben den Revisionisten und den 'Ästhetikern' *Titu Maiorescu* und *Eugen Lovinescu* werden nicht nur die im Exil lebenden *Emil Cioran* und *Constantin Virgil Gheorghiu*, sondern auch *J.P. Sartre* und *Georg Lukács* und die französischen und jugoslawischen Marxisten angegriffen.

- Bereits am 21. und 22. Februar hatte eine Vollversammlung des Komitees des Schriftstellerverbandes die Weichen gestellt. Außer dem Romancier *Eugen Barbu* und dem Dichter *A.E. Baconsky*, der von der Leitung der Zeitschrift *Steaua* durch *Aurel Rău* abgelöst wurde, waren es besonders die Kritiker, welche als Angriffsziel galten: *I. Negoïtescu*, *Dumitru Micu*, *George Călinescu*, *Tudor Vianu*, *Alexandru Piru* und *Lucian Raicu*. *Ov. S. Crohmălinceanu* machte seine Selbstkritik; *Mihai Gafița*, neuernannter Chef der ESPLA nach *Petru Dumitriu*, bedauerte einige Wiederveröffentlichungen, die Mangel an kritischem Bewußtsein aufwiesen.

- 18. Juli: Leitartikel in *Solnteia: Pentru întărirea principialităţii marxist-leniniste în critica literară* - "Zur Verstärkung der marxistisch-leninistischen Grundlage in der Literaturkritik".

- Ende des Jahres werden Künstler, Wissenschaftler, Studenten und unter anderem folgende Schriftsteller verhaftet: *Constantin Noica*, *Ion Negoïtescu*, *Nicolae Balotă*, *Alexandru Paleologu*, *Ştefan Augustin Doinaş*, *Vasile Voiculescu* und *Al. O. (Păstorel) Teodoreanu*.

- Der "Fall *Novac*": Der Anstoß dazu ist die Aufführung des Stückes *Ce fel de om ești tu?* ("Was für ein Mann bist du?") am Bukarester Stadttheater - man habe von kleinbürgerlichen Positionen aus einen sozialistischen Helden beschrieben. Angegriffen wurden auch *Umbra baroanei* ("Der Schatten der Baronin") von *Tiberiu Vornic* und *Meşterul Manole* ("Der Meister Manole") von *Laurențiu Fulga*. Wie dem *Contemporanul* Nr. 26 (612) vom 4. Juli, S.1 und 4 zu entnehmen ist, fand unter Leitung von *Constanța Crăciun* am 1. und 2. Juli eine Versammlung der Theaterschaffenden statt. *Ov. S. Crohmălniceanu*, der bis dahin die Dramatikerin positiv beurteilt hatte, und der Theaterdirektor *Lazar Vrabie* werden mitangegriffen. Die Versammlung beschloß, die Theatersaison 1959/1960 zu Ehren der 15-Jahr-Feier bereits am 23. August zu eröffnen. Kritisiert wurde auch *Aurel Barangas Rețeta fericii* ("Das Glücksrezept"); ein hoher kommunistischer Funktionär stellt seine privaten Interessen in den Vordergrund und betrügt sogar seine Frau und alte Kampfgefährtin mit einer jungen Mitarbeiterin.

- Der Chefredakteur von *Teatrul*, *Horia Deleanu*, wird entlassen.

- 28. Dezember: Der 60-ste Geburtstag *Tudor Șoimarus* wird in der gesamten Presse gefeiert.

- 20. September - 20. Oktober: Das Bukarester Nationaltheater reist in die Sowjetunion. Zwischen dem 18.4. - 4.5. kommt das Moskauer Kleine Akademische Theater nach Jassy und Bukarest.

- 2. Juni: Eine der ersten Öffnungen zur westlichen Gegenwartsdramatik: *Radu Penoiulescu* inszeniert "Die Lerche" von *Jean Anouilh* in Oradea (Großwardein).

- 15. August: Theatergründung in Piatra Neamț - hier werden nach 1965 besonders interessante und mutige Inszenierungen die Regel werden.

- 25. November: Das madjarische Theater aus Tîrgu-Mureș reist in die Volksrepublik Ungarn.

- 15. Mai - 1. Juni: Internationales Festival der Puppen- und Marionettentheater UNIMA in Bukarest.

- Dramenausgaben von *I.L. Caragiale*, *Camil Petrescu*, *Victor Ion Popa*, *Tudor Mușatescu* und *Lucia Demetrius*.

- Die Uraufführungen originaler rumänischer Texte spiegeln auch die kulturpolitische Gesamtatmosphäre wieder: *Răzegiei lui Bogdan* ("Bogdans Freibauern") von Ernest Maftei, *Ultimul tren* ("Der letzte Zug") von A. Mirea und G. Kovacs, *Partea leului* ("Der Löwenanteil") von C. Teodoru, *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* ("Die Tänzerin, der Gangster und der Unbekannte") von Victor Brlădeanu, *Colivia cu sticleți* ("Der Stieglitzkäfig") von Lascăr Sebastian und S. Georgescu und *Zile de februarie* ("Februartage") (auch *Zile fierbinți* ("Heiße Tage")) von L. Bratoloveanu.

1959

- April: Erster Künstler-Schauprozeß gegen den Komponisten *Mihail Andriau* und die *Brâncuși*-Schülerin *Milița Petrașcu*.
- Januar: Plenum des Komitees des Schriftstellerverbandes. *Mihai Beniuc* greift erneut die Liberalisierungstendenzen an; neben *Ana Novac* werden *Doina Sălăjan*, *A.E. Baconsky* und der *Utunk*-Redakteur *Földes* genannt. Sein nächstes Opfer ist in der *Gazeta literară* Nr. 6 vom 5. Februar *Lucian Blaga*. Diese letzte Kampagne wird Ende des Jahres im Roman *Pe muche de cuțit* ("Auf Messers Schneide") verschlüsselt weitergeführt.
- Die Opfer eines neuen Schriftstellerprozesses sind die deutschsprachigen Autoren *Bergel*, *W. Aichelburg* und *Georg Scherg*.
- 23. September: In *Scnteia* erscheint der Artikel *Impotriva tonului apologetic în critica literară* - "Gegen den apologetischen Ton in der Literaturkritik".
- 19. November: Dem Unterrichts- und Kulturministerium wird der *Consiliul Superior al Artelor* ("Oberste Rat der Künste") unterstellt.
- Die ausländischen Theatertourneen in Bukarest bezeugen die besondere Entwicklung im Theaterleben: 26. - 31. Mai das Berliner Ensemble mit "Die Mutter" und "Leben des Galilei" von *Bertolt Brecht*, 21. Juni das Theater *Vieux Colombier* mit *Jean Anouilh* und *Giraudoux* und 18. Oktober - 1. November das Theater *Moscowiet*.
- Auch zwei Uraufführungen markieren eine gewisse Öffnung: *Lucian Giurchescu* inszeniert *Brechts* "Herr Puntila und sein Knecht Matti" (22. Mai); am Nationaltheater wird nun auch *I.L. Caragiales Năpasta* ("Das Unheil") (vgl. I - 3) aufgeführt.
- Dafür sind die rumänischen Neuproduktionen zwar häufiger, aber von einer in diskutablen Qualität: *În valea Cucului* ("Das Kuckuckstal") von *Mihail Beniuc* (23. Februar), *Surorile Boga* ("Die Schwestern Boga") von *Horia Lovinescu* (3. April), *Dialog în parc* ("Dialog im Park") von *Teofil Bugecan* (4. Juni). Neben den russischen Autoren *V. Rozov* und *V. Višniewski* und den schon offiziell anerkannten *Mihail Davidoglu*, *Tudor Șoimaru*, *Nicolae Tăutu* oder *Lucia Demetrius* gelingt *Dorel Dorian* und *Paul Everac* (*Poarta* - "Das Tor", 18. April; und *Explozie întârziată* ("Verspätete Explosion") der Durchbruch, ohne jedoch eine inhaltliche oder technisch-dramatische Erneuerung für die rumänische Dramatik der Gegenwart zu bringen.

1960

- Juni: III. Parteikongreß; *Ion Gheorghe Maurer* wird Vollmitglied des Politbüros. Eine neue technokratisch ausgerichtete Kadergeneration gewinnt an politischer Macht und politischem Einfluß.
- *Paul Georgescu* und *Ovid S. Crohmălniceanu* versuchen eine Ausweitung des Begriffes 'sozialistischer Realismus' - demnach muß Dichtung in erster Linie Dichtung sein.
- 3. April: Erweiterte Plenarsitzung des leitenden Komitees des Schriftstel-

lervverbandes - sein Sekretär *Zaharia Stancu* setzt sich für eine Liberalisierung ein.

- 26. - 27. Dezember: In Bukarest findet die letzte Landeskonferenz der jungen Schriftsteller statt: den Generationsunterschied dokumentiert bereits die literarische Qualität der Dichter nach *Nicolae Labiş*: *Nichita Stănescu*, *Gheorghe Tomozei*, *Cezar Baltag*, *Marin Sorescu*, *Adrian Păunescu*, *Ioan Alexandru* oder *Fănuş Neagu*, *Ştefan Bănuţescu*, *Nicolae Breban*, *Sorin Titel*, *Dumitru Ţepeneag*. Die letzteren sind Prosaautoren, veröffentlichen zunächst fragmentarisch und werden ihre bedeutendsten Werke erst gegen Ende des Jahrzehnts herausgeben. Eine ähnliche Entwicklung gibt es in der Dramatik nicht; den Ansatz einer qualitativ neuen Gestaltung leistet keiner der Debütanten - die wenigen besonderen Stücke werden Lyriker oder Prosaschriftsteller liefern.

- Gründung des "Theaters für Komödie" und des "Theaters für Kinder und Jugendliche" in Bukarest.

- Tournéewechsel des Staatstheaters Bukarest mit dem *Madaoh*-Theater in Budapest. Tournée des akademischen Dramentheaters *A.S. Puschkín* aus Leningrad (21. - 29. September).

- Oktober: der nun 75jährige *Mihail Sorbul* wird wieder aufgeführt und gefeiert.

- Neben Uraufführungen bereits anerkannter Stückemacher wie *Mihail Davidoglu* (*Uriaşul de la câmpie* - "Der Riese aus der Ebene"; 23. April), *Victor Eftimiu* (*Parada* - "Die Parade"; 3. Juni) oder *Aurel Baranga* (*Siciliana* - "Der sizilianische Schachzug"; 25. Dezember) gelingt der dramatische Durchbruch folgenden Autoren, die aber keine Neuerungen aufweisen: *Dorel Dorian* (*Secunda 58* - "Die 58. Sekunde"; 29. Januar), *Titus Popovici* (*Passacaglia*), *Mihai Beniuc* (*Întoarcerea* - "Die Rückkehr"; 27. Oktober) und *Alexandru Voitin* (*Oameni care tac* - "Menschen, die schweigen"; 26. November). Die offizielle Kritik wertet die meisten dieser Produktionen weiterhin als Neuerungen der Gegenwartsdramatik.

1961

- 3. - 5. August: Erste Spannungen während einer COMECON-Sitzung.

- 20. - 22. März: *Ion Gheorghe Maurer* wird zum Premierminister ernannt; *Manea Mănescu* wird im April Vorsitzender der Zentralkomitee-Abteilung für Wissenschaft und Kultur. Politischer Aufstieg *Mircea Măliţa*.

- *Contemporanul* vom 14. April nimmt eindeutig Partei im sowjetisch-chinesischen Streit.

- 17. - 31. Oktober: *Chruschtschow* verurteilt beim XXII. Kongreß der KPdSU Rumänien. In Rumänien werden *Ana Pauker*, *Vasile Luca*, *Miron Constantinescu* und *Iosif Chişinevski* als Stalinisten verurteilt.

- November - Dezember: Plenum des Zentralkomitees; die Künstler werden verstärkt zur Mitarbeit aufgerufen. Die Entstalinisierung verbannt zwar die Statuen und den Namen des Diktators, zwingt zugleich die Schriftsteller zu mehr Konformismus. Die Landeskonferenz der Schriftsteller, die kurz danach stattfand, wählte *Mihail Beniuc* erneut als ersten Sekretär, aber auch den völlig rehabilitierten *Tudor Arghezi* zum Ehrenpräsidenten. Um die Kongresse der jungen Schriftsteller überflüssig zu machen und des möglichen kulturpolitischen Zündstoffs Herr zu werden, wird eine 'Verbandsmitgliedschaft auf Probe' eingeführt.

- Den Hintergrund bildet die Diskussion in der Sowjetunion; besonders Moskauer (Mihail Novicov) warnen vor den Liberalisierungstendenzen, die die Literaturkritik aufweist. Als Folge dessen kann auch die Dezentralisierung des Verlagswesens und die Gründung der Zeitschrift *Secolul 20* ("Das 20. Jahrhundert") im Januar angesehen werden.

- Die Dekade der Gegenwartsdramatik hat als Thema die satirische Komödie -

die theoretische Unsicherheit offenbart sich.

- 20. September: *Lucia Sturdza Bulandra* stirbt. Das Bukarester Stadttheater wird nach ihr umbenannt. (Auch *Lucian Blaga* und *Ion Barbu*, bedeutendste 'innere Emigranten' der Nachkriegszeit, sind am 6. Mai bzw. 11. August verstorben.)

- Uraufführungen: *Alexandru Mirodan* (*Celebrul 702* - "Der Berühmte 702"; Januar), *V. Em. Galan* (*Prietena mea Pix* - "Meine Freundin Pix"; 23. April), *Paul Everac* (*Ochiul albastru* - "Das blaue Auge"; 6. Mai) und (*Ferestre deschise* - "Offene Fenster"; 18. Mai), *Al. Popovici* (*Băiatul din banca a doua* - "Der Junge aus der zweiten Bank"; 2. Juli), *Dan Tărchiță* (*Marele fluviu își adună apele* - "Der Große Fluß sammelt seine Gewässer"), *Radu Cosău* (*Mi se pare romantic* - "Es scheint mir romantisch zu sein"; 17. Oktober), *Sidonia Drăgușanu* oder *Alexandru Voitin*.

- Tournee des Moskauer Theaters *V. Maiakowski* und des Theaters von *Jean Vilar*.

1962

- *Stalins* Name wird aus Orts- und Straßenschildern entfernt, die *Stalin*-Statue im Zentrum Bukarests demontiert.

- Juni: COMECON-Gipfeltreffen.

- Juni: Errichtung des Staatskomitees für Kultur und Kunst beim Ministerrat unter der Leitung von *Constanța Crăciun*. Ihr unterstehen 7 Räte - Chef des Theaterrates ist *Radu Beligan*, Chef des Filmrates *Mihnea Gheorghiu*.

- *Eugen Barbu* leitet die Zeitschrift *Luceafărul* - das Sprachrohr der jungen Generation.

- 2. März: Gründung des rumänischen PEN-Zentrums: Vorsitz *Victor Eftimiu*, dazu *Eugen Jebeleanu* und *Horia Lovinescu*. Sekretär wird *Eugen Simion*.

- Juni: Groß angelegte Feier des *Ion Luca Caragiale*.

- 1. - 5. Juni: Erstes republikanisches Seminar für Theaterregie.

- 27. April: Der Welttag des Theaters wird in Bukarest gefeiert.

- Neben den sowjetischen Autoren wird *Bertolt Brecht* immer öfter aufgeführt.

- 19. Mai: Uraufführung der neuen Fassung von *Mielul turbat* ("Das tollwütige Lamm") von *Aurel Baranga*. Neue Texte liefern *Gheorghe Vlad*, *Paul Everac*, *Dorel Dorian*, *Ionel Hristea*, *Sütő András*.

- 20. Dezember: *Radu Stanca* stirbt.

1963

- Im sino-sowjetischen Konflikt bringt die chinesische Seite ihr "25-Punkte-Programm".

- Parallel damit wachsen die rumänisch-sowjetischen Spannungen, welche die übernationale einheitliche wirtschaftliche Neuordnung des gesamten Ostblocks betreffen; da die Industriegebiete auf die alten Zentren beschränkt werden sollen, befürchtet die Parteiführung die Festlegung auf landwirtschaftliche Produktion und die dadurch entstehenden Abhängigkeiten. *Alexandru Brlădeanu* referierte im März diesbezüglich vor dem Zentralkomitee nach einem COMECON-Treffen. Das Projekt scheitert im Juni am rumänischen Veto.

- Die Entstalinisierung nimmt anti-russische Züge an und stellt den Keim des sich entwickelnden Nationalismus dar. Die russische Sprache wird als Pflichtfremdsprache abgeschafft, im September wird das Institut *Maxim Gorki* geschlossen und "*România*" wird, zwar inoffiziell (bis 1965), wieder nach der alten Orthographie mit "ă" geschrieben.

- Als Teil der umorientierten Außenpolitik sind die Kulturabkommen mit den Vereinigten Staaten, Italien, Großbritannien und besonders Frankreich zu se-

- hen: *Codin* nach *Panaït Istrati* sollte dies als erste rumänisch-französische Filmproduktion unter der Regie von *Henri Colpi* darstellen (17. September).
- Von nun an werden die Literaturpreise nicht mehr von Staat oder Akademie, sondern vom Schriftstellerverband verliehen.
 - Oktober: Sitzung des Verlagsrates unter *Aurel Mihale* und *Virgil Florea* - das Problem des kulturellen Erbes wird im Beisein namhafte Schriftsteller, Kritiker und Universitätsprofessoren diskutiert. Nicht allein *Titu Maiorescu*, der "reaktionäre Ästhetiker", sondern auch *Anton Holban*, *Ion Minulescu*, *Ion Barbu*, *Adrian Maniu*, *Gib. I. Mihăescu*, *Panaït Istrati*, *Ionel Teodoreanu* oder *Ion Pillat* können wieder gelesen werden.
 - 22. - 23. November: Sitzung des erweiterten Komitees des Schriftstellerverbandes - *Mihai Beniuc* und *Mihai Novicov* versuchen erneut, durch scharfe Kritik eine Verhärtung des kulturpolitischen Klimas, ähnlich wie in der Sowjetunion, durchzusetzen - dem konnten diesmal die angegriffenen 'Liberalen' dank der Rückendeckung durch die Partei standhalten.
 - Die Schauspielschule in Bukarest eröffnet erneut die 1956 geschlossenen Abteilungen für Regie, Kameratechnik und Theater- und Filmwissenschaft.
 - *Liviu Ciulei* wird Direktor am *Bulandra*-Theater in Bukarest.
 - Gründung der Zeitschrift *Cinema* ("Kino").
 - Tournee des Großen Dramentheaters *Maxim Gorki* aus Leningrad (13. Oktober) und der Theatergruppe von *Roger Planchon* (8. - 19. Mai).
 - *Tudor Muşatescu* (60 Jahre) und *Aurel Baranga* (50 Jahre) werden zu ihrem Geburtstag mit dem Arbeitsorden I. Klasse ausgezeichnet.
 - Buchausgaben mit Stücken von *Tudor Muşatescu*, *Ion Luca, I. Slavici, M. Sorbul* und *Horia Lovinescu* erscheinen ebenso wie Produktionen von *Eugen Barbu*, *Alexandru Mirodan*, *Aurel Baranga*, *Gheorghe Vlad* und *Alexandru Voitin*.
 - Aufführungen mit Stücken von *Friedrich Dürrenmatt*, *William Saroyan* und *Tennessee Williams* finden statt.
 - Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik: *Gheorghe Vlads Inđrăzneala* ("Das Wagnis").

1964

- 2. - 10. März: *Ion Gheorghe Maurer*, *Emil Bodnăraş*, *Nicolae Ceauşescu* und *Chivu Stoica* besuchen die Volksrepublik China.
- 26. April: "Unabhängigkeitserklärung" - Resolution des Plenums des Zentralkomitees zu den rumänisch-sowjetischen Spannungen erscheint in *Scînteia*.
- Die Herausgabe der Aufzeichnungen von *Karl Marx* (7) über die russische Expansionspolitik im 19. Jahrhundert soll anhand des Gründers des Marxismus den nationalistischen Kurs legitimieren und die Kontinuität des panslawischen Imperialismus dokumentieren. Das Buch wird nicht durch den Handel, sondern durch die Parteiorganisationen verbreitet.
- Juni: Die überlebenden Opfer der Säuberungen und der Machtübernahme durch die Kommunistische Partei werden entlassen.
- 16. Februar: Parteichef *Gheorghe Gheorghiu-Dej* wollte verstärkt die kulturellen Kontakte zu der ganzen Welt unterstützen, ohne natürlich an ideologischen Grundpositionen rütteln zu müssen; das Prestige der Rumänen soll dadurch verstärkt werden.
- 3. März: Sitzung des nationalen PEN-Clubs.
- 26. - 28. März: Der Schriftstellerverband untersucht ausdrücklich die Lage der westlichen Literaturen; einen eher konservativen Bericht bot *Nicolae Ter-*

7) vgl. *Karl Marx über die Rumänen*, hrsg. von *Hannes Elischer* und *R. Sussmann*, München, Olzog Verlag 1977 und die rumänische Ausgabe: *Marx despre români. Manuscrise inedite*, hrsg. von *Andrei Ţeţea* und *S. Schwann*, Bucureşti, Editura Academiei RPR 1964.

tulian zur Lage der Dramatik.

- Juni: *Viața românească* berichtet über die Kafka-Diskussion. Die Stellungnahmen von Roger Garaudy, Ernst Fischer und Louis Aragon zur Realismusfrage waren durch den im Mai abgehaltenen Ästhetikkongreß der literarischen Öffentlichkeit bekannt geworden (8).
- Neue literarische Zeitschriften werden gegründet; ihre Namen dokumentieren die gesuchte Kontinuität: *Ramuri* (in Craiova) und *Ateneu* (in Bacău).
- Horia Lovinescu wird Direktor des Bukarester Nottara-Theaters.
- Die bisher aus ästhetischen Gründen übersehene erzählerische Prosa Mihail Eminescus wird gedruckt.
- Die Statistik weist stolz auf den quantitativ angelegten Fortschritt der Gegenwartsdramatik hin: von 255 Uraufführungen waren 137 originale Stücke.
- 7. - 12. März: Peter Brook und die Royal Shakespeare Company besuchen Bukarest. Außerdem kommen das Teatro Stabila della Città di Genova und die Französische Komödie.
- Victor Eftimius 75jähriger Geburtstag wird gefeiert, er wird mit dem "Stern der RVR I. Klasse" ausgezeichnet.
- Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu und George Vraca sterben.
- 15. Juli: Gründung des Studios für Zeichentrickfilme Animafilm in Bukarest.
- Gründung des "Kleinen Theaters" in Bukarest (23. Dezember).
- Uraufführung bisher verbotener Stücke von Lucian Blaga (*Anton Pann* - 31. Oktober) und Camil Petrescu sowie erstmals von Stücken der Moderne: Ionesco und Max Frisch.
- 7. - 12. April: Kolloquium des Internationalen Theaterinstitutes in Bukarest. Thema: "Die Rolle der Improvisation im Schauspielunterricht".
- Al. Voitin veröffentlicht seine Trilogie *Oameni în luptă* ("Kämpfende Menschen"). Außer Horia Lovinescu (*Moartea unui artist* - "Der Tod eines Künstlers", 15. April) gibt es Uraufführungen mit Stücken von Paul Everac, Gheorghe Vlad, Laurențiu Fulga, Alexandru Mirodan und Sidonia Drăgușanu.

1965

- 19. März: Tod des Partei- und Staatschefs Gheorghe Gheorghiu-Dej.
- April: Der neue KP-Führer Nicolae Ceaușescu trifft einen Monat nach seiner Ernennung mit den Schriftstellern zusammen: er verspricht Rede- und Meinungsfreiheit, verlangt zugleich weiterhin eine optimistische, dem Volke dienende Literatur mit erzieherischem Charakter. Der kulturelle Austausch soll nach den bereits erarbeiteten Positionen weiter ausgebaut werden.
- 19. - 24. Juli: IX. Parteikongreß - Miron Constantinescu wird rehabilitiert; Schlüsselpositionen werden von jüngeren Funktionären wie Paul Niculescu-Mizil, Manea Mănescu oder Ion Iliescu besetzt. Diese schwächen den Einfluß Leonte Răutu in Kultur- und Ideologiefragen. Die Rumänische Arbeiterpartei nennt sich in Rumänische Kommunistische Partei um.
- 21. August: Neue Verfassung und Proklamation der Sozialistischen Republik Rumänien.
- 11. September: Nicolae Ceaușescu verzichtet während eines offiziellen Besuches in Moskau auf Gebietsansprüche hinsichtlich Bessarabiens.
- August: Im Staatskomitee für Kunst und Kultur wird Constanța Crăciun durch Pompiliu Macovei, Alexandru Balaci und Mihnea Gheorghiu abgelöst - alle drei waren nicht kompromittiert, sie sind neu im Kulturapparat und besitzen fachliches Wissen.

8) Zur erarbeiteten und bis 1971 geltenden Formel des 'sozialistischen Realismus' vgl. Anneli Ute Gabanyi, *Partei und Literatur in Rumänien nach 1945*, a.a.O. S.111.

- 22. - 24. Februar: Landeskonzferenz der Schriftsteller - im Zuge der Liberalisierung wird *Mihai Beniuc* nicht mehr in Führungspositionen gewählt.
- *Constantin Noica* und der Hermannstädter Kreis um *Ion Negoitescu*, *Nicolae Balotă*, *Șt. A. Doinaș*, *Cornel Regman*, *Florian Potra*, *Dominic* und *Radu Stanca* wird rehabilitiert und darf wieder publizistisch auftreten.
- Februar: Rehabilitierung des modernistischen Malers *Tuculescu*.
- Gründung der Zeitschrift *Familia*.
- *Tudor Arghezi* bekommt den Herder-Preis.
- *Nicolae Iorgas* Historiendramen werden veröffentlicht und dürfen erstmals seit 1944 aufgeführt werden.
- Die ersten wertvollen literarischen Produkte weisen indirekt darauf hin, daß die bisherige Kulturpolitik kunstfeindlich gewesen ist: ein Gedichtband von *Marin Sorescu*, *Sufereau împreună* ("Sie litten gemeinsam" - vgl. I-3) von *Ion Băieșu* oder *Iarna bărbăților* ("Der Winter der Männer") von *Ștefan Bănuțescu* erzwingen ein neues Wertesystem, dem die Dramatik erstmals nicht entsprechend gegenüberzutreten kann.
- Es sind die Regisseure, die für die Modernität und Aktualität des rumänischen Theaterlebens sorgen: *Liviu Ciulei* bekommt beim Filmfestival in Cannes den Regiepreis für die Verfilmung von *Pădurea spânzuraților* ("Der Wald der Gehängten") nach *Liviu Rebreanu* und *David Esrig* eine Auszeichnung in Paris für die Regie in "Troilus und Cressida" von *Shakespeare*. Das Bukarester Komödientheater hat dabei die beste nationale Beteiligung (18. Mai). Zur neuen Regisseurgeneration gehören außerdem *Lucian Giurchescu*, *Vlad Muguș*, *Radu Penciulescu*, *Dinu Cernescu* und *Lucian Pintilie*.
- Es findet beinahe eine *Ionesco*-Welle statt - die meisten seiner Stücke werden aufgeführt.
- Das modernistische *Nu sînt turmul Eiffel* ("Ich bin nicht der Eiffel-Turm") von *Ecaterina Oproiu* und das vieldiskutierte *Jocul ieielor* ("Der Tanz der Feen") von *Camil Petrescu* erfahren ausgezeichnete Uraufführungen (15. Mai und 2. Oktober).
- Das Repertoire der Theater wird weiterhin auf antike, klassische und bürgerlich-realistische Weltliteratur oder auf westliche Gegenwartsdramatik ausgedehnt.

1966

- Neuer Vorsitzender des Schriftstellerverbandes ist *Zaharia Stancu*.
- Den Aufschwung des literarischen Lebens begleiten und unterstützen publizistische Neuerscheinungen: *Amfiteatrul* (Bukarest), *Cronica* (Iași - Jassy), *Arges* (Pitești), *Astră* (Brașov - Kronstadt) und *Tomis* (Constanța). Das größte Verdienst dieser Zeitschriften für die Dramatik besteht darin, daß sie durch ihre liberalere Führung das Veröffentlichungsmonopol der Zeitschrift *Teatrul* und den Kontrollmechanismus in den Theatern brechen können: die wenn auch nur fragmentarisch erscheinenden dramatischen Texte erweitern die Perspektive und bilden bis 1971 die tatsächliche Verbreitungsbasis moderner Gegenwartsdramatik.
- Eine Dichtergruppe um *Miron Radu Paraschivescu* kann bei *Ramuri* zwischen April und Dezember die Beilage *Povestea vorbii* ("Die Geschichte der Rede") herausgeben, die sowohl qualitativ als auch programmatisch sich dem Bestehenden entgegenstellt (- die 'Oniriker' kultivieren eine scheinbare Wirklichkeitsflucht durch Hinwendung zur Traumwelt). Die Sanktionen und das Auflösen der Gruppe dokumentieren die Grenzen der eingetretenen Liberalisierung; dasselbe erreicht der nur nach langem Tauziehen 1970 freigegebene Film *Reconstituirea* ("Die Rekonstruktion" - von *Lucian Pintilie* nach einer Novelle von *Horia Pătrașcu*): beides erfreute sich einer äußerst breiten Sympathie des Publikums.
- Die neuen Serienproduktionen von *Aurel Baranga*, *Paul Everac*, *Sidonia Dragușanu*, *Corneliu Leu*, *Dan Tărșilă* oder *Al. Voitin* müssen mit den Spitzenproduktionen der Moderne von *F.G. Lorca* bis *H. Pinter* konkurrieren: mit Ausnahme

von *Samuel Beckett* oder *Peter Weiss* werden die bedeutendsten Dramatiker der ganzen Welt aufgeführt. Die besten Aufführungen werden in Wien, Belgrad oder Leningrad, desgleichen in der Bundesrepublik Deutschland, zu kulturpolitisch bedeutenden Exportartikeln.

- *Lucian Pintilie's* Spielfilm *Duminică la ora 6* ("Sonntags um 6") erhält in Mar del Plata den Spezialpreis der Jury.
- Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik: *Radu Boureanus Satul fără dragoste* ("Das Dorf ohne Liebe"). Vgl. die Kritik an dies Stück im Jahre 1956.

1967

- 31. Januar: Aufnahme diplomatischer Beziehungen zur Bundesrepublik Deutschland. Die wirtschaftlichen Beziehungen zu den westlichen Industriestaaten werden verstärkt.

- Dezember: Parteichef *Nicolae Ceaușescu* kündigt die Einrichtung einer Ideologiekommision beim Zentralkomitee an, die aber erst 1971 stattfinden wird. Das kulturelle Leben blüht in den gestatteten Freiräumen: es erscheint erneut das Werk des Symbolisten *Alexandru Macedonski*, der zweite Band von *Marin Preda's Moromeții* ("Die Moromete-Sippe") und "Kunst und Gesellschaft" von *Ernst Fischer*.

- 13. - 15. Oktober: In Bukarest findet das Erste Internationale Kolloquium über *Constantin Brâncuși* statt.

- "Troilus und Cressida" fährt nach Belgrad und Venedig zu Theaterfestivals.

- *Teatrul Mic* bringt in der Regie von *Radu Penciulescu* *Tango* von *Slavomir Mrozek*.

- Aus der Vielzahl rumänischer Gegenwartsdramen seien hier *Lovitura* ("Der Schlag") von *Sergiu Fărcașan*, *Opinia publică* ("Die öffentliche Meinung") von *Aurel Baranga* und *Petru Rareș* von *Horia Lovinescu* erwähnt. Außer *Dumitru Solomon* gelingt keinem jüngeren Dramatiker, der in Publikationen seine Stücke veröffentlichte, der Durchbruch auf einer Bühne.

- Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik: *Paul Everacs Cinci piese de teatru* ("Fünf Theaterstücke").

1968

- März - April: Plenartagung des Zentralkomitees: *Nicolae Ceaușescu* und Chefideologe *Ilie Rădulescu* verweisen mit klaren außenpolitischen Absichten auf die Gefahren des Wahrheitsmonopols; die Schriftsteller interpretieren dies als ein neues Zugeständnis. Das wird auch nach dem Einmarsch des Warschauer Paktes in der Tschechoslowakei positive Wirkung haben: da Rumänien nicht daran teilgenommen hatte und *Ceaușescu* noch einige Tage *Dubček* offiziell unterstützte, trug die Geschlossenheit der Schriftsteller für seine Politik zu einer landesweiten Sympathie mit bei. Eine militärische Lösung seitens der Sowjetunion wurde für Rumänien unmöglich.

- Die Identität zwischen außenpolitischer Selbständigkeit trotz der Gefahr einer sowjetischen Intervention und der innenpolitisch geschickt gesteuerten Liberalität löst ein euphorisches literarisches Leben aus: der Dialektik von Kunst und Wirklichkeit scheint nichts mehr im Wege zu stehen.

- *Lucrețiu Pătrășcanu* wird völlig rehabilitiert und neu veröffentlicht; dadurch soll die politische Landschaft total von ihrer Entstehungsphase getrennt werden. *Gheorghe Gheorghiu-Dej* und *Alexandru Drăghici* wurde die gesamte Schuld zugesprochen - der Stalinismus soll politisch als bewältigt gelten. *Al. Drăghici*, *Gheorghe Apostol* und *Chivu Stoica* sind ihrer Ämter enthoben.

- *Paul Goma* wird Parteimitglied.

- 22. Mai: *Ceaușescu* trifft mit Mitgliedern des Büros des Schriftstellerver-

bandes zusammen: überlaute Wortführer einer weiteren Liberalisierung (z.B. *Eugen Barbu*) werden gemäßregelt.

- Die Zeitschrift des Schriftstellerverbandes *Gazeta literară* wird in *România literară* umbenannt (Übergang von einem slawischen zu einem 'rumänischen' Hauptwort).

- *Dimitru Popescu* übernimmt die Leitung der ideologischen und kulturellen Probleme im Zentralkomitee.

- Den ständig wachsenden Druck der Partei dokumentieren im Herbst die Arbeiten des Schriftstellerkongresses vom 14. - 16. November; zwar kann auf die Wahl der Delegierten und der Gremien kein Druck ausgeübt werden - es sind die einzigen freien Wahlen in einem rumänischen Bereich seit 1944 -, dafür postuliert *Ceaulescu* (*România literară* vom 21. November) die Leitung der Kunst durch die Partei als unabdingbare Notwendigkeit.

- *Roger Garaudy* wird übersetzt und veröffentlicht.

- Gerade die Dramatik beweist, inwiefern die Schriftsteller die außenpolitische Linie unterstützten, um die kulturpolitisch liberalen Züge zu verteidigen; erst jetzt können zwei Uraufführungen das Gewohnte sprengen. *Radu Pen-
ciulescu* gibt als Direktor des Bukarester "Kleinen Theaters" grünes Licht für *Iertarea* ("Die Vergebung") von *Ion Băieşu* (vgl. I - 3; Stalinismusbewältigung forciert betrieben ist wiederholter Mord, Uraufführung am 19. Februar 1969) und *Iona* ("Jonas") von *Marin Sorescu* (poematische Adaptation der Bibelgeschichte im unmißverständlichen Verhältnis zur real existierenden gesellschaftlichen Solidarität, Uraufführung am 12. April 1969): beide Stücke erhalten den Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

- Die Originalität der Gegenwartsdramatik ist durch das ständige Konkurrieren auf der Bühne mit wertvollen Texten der Weltliteratur angewachsen; neue Namen: *Anca Bursan* und *Gh. Panco*, *Ilie Păunescu*, *Alexandru Popescu*, *Leonida Teodorescu* oder *Iosif Naghiu*.

- Die gesamte Theaterpolitik steht im Zeichen einer weiten Öffnung: *Schiller*, *Diderot*, *Tschechov*, *Ghelderode*, *Strindberg*, *Pirandello*, *Giraudoux*, *Cocteau*, *Anouilh*, *Williams*, *Wilder* oder *Pinter* werden aufgeführt; *Ionesco* erlebt einen erneuerten Ruhm; Bukarest bekommt Besuch aus Belgrad (Theater *Aterlier 212*), Italien (Companie *Proclamer-Albertazzi*), Frankreich (Companie *Serrau Perinet-ti*) oder Prag (Nationaltheater). Außer "Troilus und Cressida", welches erneut bei den Wiener Festwochen um Anerkennung wirbt, werden Tourneen nach Venedig, Sofia und Arezzo organisiert.

- Das Theaterereignis des Jahres ist die Inszenierung von "Rameaus Neffe" von *Diderot* durch *David Esrig* am *Bulandra*-Theater, mit *Marin Moraru* und *Gheorghe Dinică* (11. Mai).

1969

- August: X. Kongreß der Rumänischen Kommunistischen Partei. *Nicolae Breban*, *Eugen Barbu* und *D.R. Popescu* werden zu stellvertretenden Zentralkomitee-Mitgliedern gewählt. Gemeinsam mit einer Reihe anderer Künstler und Intellektueller bilden sie ein Gegengewicht zu dem noch starken konservativen Flügel.

- 31. Januar: Neues Statut des Schriftstellerverbandes.

- 12. Juli: *Ceaulescu* verkündet in Cluj (Klausenburg), daß man verstärkt finanzielle Druckmittel zum Erreichen der gewünschten literarischen Produktion einsetzen solle.

- Es werden philosophische Texte von *Lucian Blaga* veröffentlicht.

- Es zeichnet sich eine Periode guter Prosa ab, welche das bisherige Primat der Lyrik ablöst und wirklichkeitsrelevante Aspekte präziser erfaßt: *Paul Goma* veröffentlicht Fragmente von *Ostinato*, *Al. Ivasiuc* *Cunoaştere de noapte* ("Nächtliche Erkenntnis") - Stalinismusthematik aus der Perspektive des Opfers und *Mircea Horia Simionescu* seine durchaus moderne Prosa. *Principele* ("Der Fürst") von *Eugen Barbu* und *F* von *D.R. Popescu* sind weitere Romane, die

eine neue Entwicklung einführen.

- Rumänische Theatergruppen fahren nach Israel, Florenz, Paris, Moskau, Finnland, DDR und in die Tschechoslowakei.
- In Bukarest findet erneut eine Tagung des Internationalen Theaterinstituts statt: "Die berufliche Entwicklung des jungen Regisseurs". *Mali Teatr* aus Moskau, das Wiener und das Weimarer Theater gastieren in Rumänien.
- Neben gelungenen Aufführungen von *A. Camus* und *John Arden* werden auch *A. Baranga*, *Teodor Mazilu*, *Paul Anghel* und *D.R. Popescu* aufgeführt: man versucht ein Gleichgewicht zwischen ideologischen und künstlerischen Inszenierungen zu erreichen.
- Preise des Schriftstellerverbandes für Dramatik: *Teodor Mazilus Tandrețe și abjecție* ("Zärtlichkeit und Niedertracht") und *Paul Anghels Viteazul* ("Der Tapfere"); für Debüt: *Radu Dumitru A opta zi dis-de-diminează* ("Am achten Tag früh morgens").

1970

- 7. Juli: Ein Freundschaftsvertrag soll die Spannungen zur Sowjetunion beendet haben - *Ceaușescu* handelt sich eine gewisse außenpolitische Selbständigkeit ein: der Preis ist eine straffere kulturpolitische Führung.
- Januar: *Lucian Pintilie's* Film *Reconstituirea* ("Die Rekonstruktion") wird heftig angegriffen, nachdem seine Vorführung durch den Druck der meisten Künstler und Filmkritiker erreicht wurde: offiziell wird ihm Pessimismus und Verzerrung der sozialistischen Wirklichkeit vorgeworfen; dadurch sind die Grenzen einer künstlerisch-kritischen Stellungnahme zum Bestehenden erneut enger geworden.
- *Luceafărul* regt eine interessante Diskussion zur Periodisierung der rumänischen Literatur nach 1945 an.
- Der Kulturrat wird umgeformt: anstelle von 114 hat er nun 29 Mitglieder - dadurch kann die Zentralisierung und ideologische Kontrolle des Kulturlebens erleichtert werden.
- *D.R. Popescu* übernimmt die Leitung der Zeitschrift *Tribuna*.
- Ausgesprochen wertvolle Inszenierungen von *Büchner* (*Radu Penciulescu* und *Liviu Ciulei*) haben die rumänische Gegenwartsdramatik ins Abseits gedrängt; allein *Tudor Mazilu* kann durch seine skurrile Komik dem zu widerstehen versuchen. Die Modernität der *Shakespeare*-Bearbeitung und der visualisierte Generationskonflikt lösen heftige Kritik, aber auch subtile Verteidigung aus - einer der Wortführer einer Absetzung ist just der Dramatiker *Paul Everac*.
- Die Absetzung eines Stückes von *Iosif Naghiu* am *Bulandra*-Theater signalisiert eine kulturpolitische Verhärtung.
- Die theatralischen Errungenschaften der letzten Jahre werden trotzdem stolz dem Ausland vorgeführt, das mit Lob nicht spart: das Theater *Țandărioă* reist nach Indien, Iran, Pakistan und der Türkei, außerdem wird in Florenz, Paris (beim Theater der Nationen kann mit *Alecsandri* nicht derselbe Erfolg wie früher verbucht werden), Dänemark, Finnland und Belgrad aufgetreten. Das *Bulandra*-Theater besucht die Bundesrepublik (25. April, Texte von *Büchner* und *Mazilu*).
- Preise des Schriftstellerverbandes für Dramatik: *Pănuș Neagus Echipa de zgomote* ("Die Lärmtruppe") und *Gheorghe Astalos' Vin soldații* ("Die Soldaten kommen").

1971

- 10. Februar: *Ceaușescu* trifft erneut mit Vertretern des Schriftstellerverbandes zusammen - er setzt konservative Imperative durch und wettert beson-

ders gegen einige Vertreter der jungen Dichtergeneration, welche ihn zu kritisieren wagen.

- 17. Juli: Die berühmten "17. Juli-Thesen" konsolidieren das eingeschlagene kulturpolitische Konzept (9).

- Die Befürworter der Liberalisierung werden aus der Führung des Kulturapparates entfernt: *Ilie Rădulescu*, *Ion Iliescu*, *Pompiliu Macovei*.

- Es folgt eine Serie von Sitzungen, während derer die Thesen dogmatisch mit Inhalt gefüllt werden und auf Literatur, Dramatik und Theaterschaffen noch eingehender wirken: 21. September, 5. Oktober, 11. Oktober, 3. - 5. November.

- Während einer Auslandsreise kritisiert *Nicolae Breban*, immer noch Zentralkomitee-Mitglied, die Linie aufs schärfste. Zurückgekehrt verliert er alle seine Ämter und Funktionen.

- Der *Suhrkamp*-Verlag stellt bei der Frankfurter Buchmesse den Roman *Ostinato* von *Paul Goma* vor; da dieser in Rumänien die Zensur nicht passieren konnte, kommt es zu diplomatischen Spannungen: die Bukarester verlassen die Messe.

- Da die Preise des Schriftstellerverbandes für das vergangene Jahr noch vor Juli vergeben worden waren, markieren sie deutlich den Grad der eingetretenen Wende: *Absenții* ("Die Abwesenden") von *Augustin Busuira* (der Roman wurde aus dem Handel gezogen) für Epik; für Dramatik, wie bereits erwähnt, *Fănuș Neagu* und *Georghe Astaloș*.

- *D.R. Popescus Pisica în Noaptea Anului Nou* ("Die Katze in der Neujahrsnacht") wird nach einigen Aufführungen im Frühling von der Bühne verbannt; der Autor hatte es sechs Jahre in der Schublade gehalten.

- Mit ganz wenigen Ausnahmen verschwinden die ausländischen Autoren aus dem Theaterrepertoire (auch *E. Ionesco*), *Horia Lovinescu*, *Aurel Baranga*, *Mihail Davidoglu* und *Paul Everac* bringen noch neue Texte, ansonsten werden die Produktionen der fünfziger und sechziger Jahre aufgeführt (z.B. *Ziaristi* - "Die Journalisten" von *Alexandru Mirodan* am *Bulandra*-Theater - vgl. I - 3).

- *Radu Beligan* wird zum Vorsitzenden des Internationalen Theaterinstituts gewählt; auch die Tourneen rumänischer Theater im Ausland (Dänemark, Rom, England, Belgien, Holland, Bundesrepublik, San Marino, Belgrad, Sowjetunion und Spanien) täuschen eine Kontinuität vor, gerade weil es sich um Produktionen handelt, die vor dem Juli bearbeitet wurden. Nach Bukarest kommen am 1. Februar die Münchener Kammerspiele, Mitte Oktober das Moskauer Akademische Theater *Majakovsky*.

- Preise des Schriftstellerverbandes für Dramatik: *Paul Everacs Urme în zăpada* ("Spuren im Schnee") und *Horia Lovinescus Și eu am fost în Arcadia* ("Auch ich bin in Arkadien gewesen").

1972

- 15. - 21. Juli: *Ceaușescu* kündigt auf der Nationalkonferenz der Partei an, daß der Fünfjahresplan vorzeitig erfüllt werden müsse.

- November: Das Staatskomitee für sozialistische Erziehung und Kultur analysiert die Arbeit der literarischen Presse.

- 2. Februar: *Ceaușescu* trifft mit denjenigen Schriftstellern zusammen, die Mitglieder des Zentralkomitees sind.

9) Die Entwicklung und ihre Wirkung auf das literarische Leben beschreibt in Einzelheiten *Monica Lovinescu*, *Sub zodia tezelor din iulie*, in: *Ethos* 1 / 1973, S.277 - 289; dabei ist die Meinung von *Anneli Ute Gabanyi* hervorzuheben, daß der Begriff 'Kulturrevolution' nicht angewandt werden darf, da diese bereits seit 1944 mit allen Mitteln angestrebt wurde. Der Katalog der durchgesetzten Maßnahmen, vgl.: *Anneli Ute Gabanyi, Partei und Literatur in Rumänien nach 1945*, a.a.O., S.176 - 177.

- *Lucsafărul* wechselt erneut den Leiter: anstelle von *Stefan Bănulescu* wird der parteitreue *Virgil Teodorescu* Chefredakteur.
- Mai: Neues Statut des Schriftstellerverbandes: anstelle von einem Buch (wie 1968) muß jeder Kandidat nun zwei veröffentlicht haben - dadurch verschließt sich der Verband gerade gegenüber der jungen kritischen Generation.
- 7. Juli: Neues Gesetz regelt die Honorare der Autoren: die niedrigen wachsen um 20 - 30 %, die hohen werden um 40 - 60 % herabgesetzt.
- 22. - 23. Mai: Landeskonzferenz der Schriftsteller: um die Wiederholung des Debakels von 1968 zu vermeiden, wird der Wahlmodus kurz vor Beginn geändert. Es kommt zu Spannungen zwischen Parteischreibern und kritisch Gesinnten; die 'Treuen' *Mihnea Gheorghiu*, *George Ivaşcu*, *Ion Dodu Bălan* und *Aurel Baranga* werden nicht wiedergewählt, dafür aber *Adrian Păunescu* und *Augustin Buzura*. Die Autonomie des Exekutivbüros wurde dadurch trotzdem einen Schritt weiter eingeeengt.
- 5. Dezember: Das Staatskomitee für sozialistische Erziehung und Kultur untersucht die Arbeit der Dramatiker und Theaterschaffenden; bereits im September wird die Inszenierung des "Revisors" von *N. Gogol* in der Regie von *Lucian Pintilie* nach 3 Aufführungen verboten; *Liviu Ciulei* wird als Direktor des *Bulandra*-Theaters abgesetzt.
- Die richtige Kunst exemplifiziert der Film *Puterea și adevărul* ("Die Macht und die Wahrheit", vgl. I - 4).
- Dramatiker und Theaterdirektionen haben sich überaus schnell den neuen Bestimmungen angepaßt: die rumänischen Stücke alternieren mit ausländischen der Klassik, des Realismus, der marxistischen Dramatik. *Încău Penciu* inszeniert zugleich den "Stellvertreter" von *R. Hochhuth* (17. Februar) und "Hölderlin" von *Peter Weiss* wird in der Zeitschrift *Teatrul* Nr. 8 veröffentlicht.
- Das jüdische Staatstheater reist in die USA, das *Bulandra*-Theater spielt in Berlin. Nach Rumänien kommen das *Kabuki*-Theater aus Japan, die *Royal Shakespeare Company* und das Theater *Mossoviet*.
- 5. Dezember: Auf einer Versammlung des sogenannten Theateraktives kritisiert der Funktionär *Ion Brad* folgende Stücke wegen ideologischer Mängel: *Simion cel drept* ("Simion der Wahrheitssuchende") von *I.D. Sîrbu*, *Contract special de închiriat oameni* ("Spezialvertrag für Menschenleihen") von *Alexandru Mirodan*, *Refugiul* ("Die Zuflucht") von *Paskandi Geza* und *Păr alb pentru zece diavoli* ("Weiße Haare für zehn Teufel") von *Sergiu Fărcaşan*.
- Die ethisch-erziehende Problemstellung hat in den meist akzeptierten Neuproduktionen den Vorrang: *D.R. Popescu* analysiert in *O pasăre din altă zi* ("Ein Vogel aus einem anderen Tage") die rumänische Gegenwart; *Paul Everac* weiß in *Un fluture pe lampă* ("Ein Schmetterling aus der Lampe") ganz genau, in welche verräterische Situationen die Flüchtlinge im Kapitalismus kommen.
- Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik: *Vasile Rebreanu* und *Mircea Zăciu*; *Sechestra* ("Die Pfändung").

1973

- Weder außenpolitische noch innere Spannungen stören den kulturpolitisch eingeschlagenen Weg. Da sozialistische Kultur in erster Linie quantitativ und statistisch bewertbar ist, spart man nicht mit Statistiken, die das Erreichte dokumentieren: 8188 Kulturheime, 155 Theater und 1480 Filmtheater (1948: 4757, 50, 488).
- 20. Dezember: Einweihung des neuen Nationaltheaters - das alte war während des letzten Krieges vernichtet worden. Neben dem rumänischen 'klassischen' *Apus de soare* ("Sonnenuntergang"), einem Stück um die Figur des Woiwoden *Stephan der Große*, wird das Revolutionsdrama von *Aurel Baranga* (vgl. I - 1) aufgeführt. Familie Ceauşescu nimmt als höchster Gast an der Feier teil.
- *D.R. Popescu* veröffentlicht den besonders eindrucksvollen Roman *Vînatoarea*

regală ("Königliche Jagd").

- Bertolt Brechts "Die Ausnahme von der Regel" wird übersetzt (*Teatrul* Nr.3).

- April: In der Sowjetunion findet ein "Festival der rumänischen Dramatik" statt.

- Titus Popovici (*Puterea și adevărul* - "Die Macht und die Wahrheit"), Mihnea Gheorghiu (*Zodia taurului* - "Sternzeichen des Stieres") und Marin Sorescu (*Matca* - "Das Flußbett") sind die meistdiskutierten Stücke des Jahres. Das Repertoire hält sich an die im Vorjahr erprobten Normen, nur die Auslandstourneen sind bis auf eine (September nach Berlin und Schweden) eingestellt worden.

- Preise des Schriftstellerverbandes für Dramatik: Ion Băieșu *Chițimia* (I-3) und Mircea Radu *Iacobans Sîmbătă la Veritas* ("Samstags in Veritas").

1974

- 25. - 28. März: Ion Gheorghe Maurer wird durch Manea Mănescu als Vorsitzender des Ministerrates abgelöst. Ceaușescu wird zum Präsidenten der Republik ernannt und erreicht nunmehr die totale Machtkonzentration: er läßt sich zugleich zu dem gerade geschaffenen Amt des Präsidenten wählen; er ist Oberster Befehlshaber der Armee, Präsident des Staatsrates, kann die Regierung und ihren Premier, das Oberste Gericht, die Militärs und die diplomatischen Vertreter ernennen oder ablösen. Er darf begnadigen und internationale Verträge abschließen. Als Führer der Sozialistischen Einheitsfront exemplifiziert er die totale Verschmelzung von kommunistischer Partei und Staat. Der Präsident hat sogar Gedichte verfaßt, natürlich patriotischen Inhalts.

- 24. - 27. November: XI. Kongreß der RKP. Schwerpunkte sind die intensive Industrialisierung, eine außenpolitische Selbständigkeit und die Schaffung des neuen, 'vielseitig entwickelten Menschen', zu dem auch die Dramatik beigetragen hat. Ceaușescu wird zum Generalsekretär der RKP auf Lebenszeit gewählt.

- Juli: Das Programm hierfür hatte schon das Zentralkomitee entwickelt - die Koordinaten sind: national: Eigenständigkeit, vaterlandsverherrlichende Geschichte bis in das Archaische, Besonderheit dieser Kultur im europäischen Rahmen; und dogmatisch: Literatur und Kunst, also auch die Dramatik, sind Teile der ideologischen und politisch-erzieherischen Aktivität.

- 7. Mai: Untersuchung der Arbeit im Pressewesen.

- Oktober: Straffere Organisation des Verlagswesens.

- Augustin Buzura veröffentlicht *Fețele tăcerii* ("Die Gesichter des Schweigens"), ein Roman von der Kehrseite der Kollektivierung der Landwirtschaft. Heftig angegriffen, wird das Buch trotzdem nicht aus dem Verkehr gezogen.

- Ähnlich wird in diesem Klima *Chițimia* von Ion Băieșu im Bukarester Bulandra-Theater aufgeführt (30. März; vgl. I-3).

- 10. - 20. August: Zur dreißigjährigen Feier der Befreiung des Vaterlandes findet in Bukarest die Endphase des Festivals der rumänischen Dramatik statt.

- Oktober: In Cluj (Klausenburg) findet das Festival "Szenische Verwertung der rumänischen Dramatik" statt.

- Die Zeitschrift *Teatrul* veröffentlicht während des gesamten Jahres nur sechs neue Stücke. Uraufführungen erleben Texte von Horia Lovinescu, Paul Everac, Radu Dumitru, Petru Vișniță und Marin Sorescu. Die Liste der zur Aufführung kommenden ausländischen Dramatiker wird weiterhin kürzer.

- Preise des Schriftstellerverbandes für Dramatik: Constantin Chirițăș *Adnăcimii* ("Tiefen") und Marin Sorescus *Setea muntelui de sare* ("Der Durst des Salzfelsens") (vgl. I-2).

- 29. Juli - 1. August: Rumänien ist Befürworter und Mitunterzeichner der KSZE-Akte in Helsinki. Die eigenständige Außenpolitik ist formal gegenüber der Sowjetunion abgesichert, im Innern werden die bürgerlichen Rechte weiterhin grob verletzt.
- 9. März: Die 'Wahlen' zur Nationalversammlung beweisen die totale Geschlossenheit des gesamten Volkes um *Nicolae Ceaușescu*.
- April: Vorsitzender des Schriftstellerverbandes wird der 'alte Kämpfer' *Virgil Teodorescu*. Die Wahl *Mihai Beniuc*s dokumentiert die Brücke zur früheren Kultur- und Literaturpolitik.
- Sogar die 'kritischen' Romane (*Caloianul* von *Ion Lăncrănjan* und *Delirul* - "Das Delirium" von *Marin Preda*) können über das Programmatisch-Ideologische nicht hinwegtäuschen, obwohl eine heikle Thematik enttabuisiert werden sollte. Im ersten Roman wird das Schicksal eines anpassungsfähigen Schriftstellers während der fünfziger Jahre beschrieben, während der zweite die Zeit vor und während des Feldzuges gegen die Sowjetunion unter Marschall *Ion Antonescu* aufgreift und heftige Attacken in der Moskauer *Literaturnaja Gazeta* zur Folge hatte.
- 15. Dezember: Tagung des Büros des Schriftstellerverbandes zur Erarbeitung einer nationalen Epik. Ein "Fünf-Jahres-Literaturplan" 1976 - 1980 wird erstellt.
- Dramatik und Theaterleben verstärken die seit 1974 eingetretene Tendenz: *A. Baranga* versucht auch eine Stalinismusbewältigung aus der Perspektive eines weiblichen Opfers (*Viața unei femei* - "Das Leben einer Frau"); im allgemeinen scheint die Gegenwartsdramatik nicht einmal das Gebot der Quantität, das sie bisher legitimierte, erfüllen zu können.
- Preise des Schriftstellerverbandes für Dramatik: *Mihnea Gheorghiu Capul* ("Der Kopf") und *Dumitru Radu Popescus Pasărea Shakespeare* ("Der Vogel Shakespeare").

- 2. - 12. August: *Ceaușescu* besucht die Sowjetunion. Die Bessarabienfrage (*Breschnjew* war nach dem Krieg als politischer Kommissar verantwortlich für die zwangsweise Einverleibung dieses rumänischen Territoriums zur Sowjetunion, welches 1940 und dann 1944 endgültig besetzt worden ist) und die Gebietsansprüche Ungarns und Bulgariens an Rumänien bilden den politischen Hintergrund.
- *Ceaușescu* hält eine Rede in Kischinew, der Hauptstadt der Moldauischen SSR.
- 22. - 24. November: Erster Besuch des Parteichefs *Leonid Breschnjew* in Bukarest. Um den Anschein außenpolitischer Unabhängigkeit doch noch zu unterstreichen, wird zur selben Zeit am 23. November ein Vertrag mit den USA über wissenschaftlich-technische Zusammenarbeit unterzeichnet.
- 2. - 4. Juni: Zum ersten Mal in der Nachkriegsgeschichte wird ein "Kongreß der politischen Erziehung und sozialistischen Kultur" in Bukarest organisiert. In seiner Stellungnahme zur Kunst spricht *Ceaușescu* zwar nicht mehr wie im Sommer 1971 vom 'sozialistischen Realismus'; ohne aber wesentliche Unterschiede zu beinhalten, wird dafür das neu durchgesetzte Ideologem des 'sozialistischen Humanismus' gebraucht, um die Kunst "revolutionär" und "kämpferisch" zu bestimmen: die Wirklichkeit soll durch "das Prisma des dialektischen Prinzips der unaufhörlichen Entwicklung und Veränderung der Gesellschaft und des Menschen" (10) wiedergespiegelt werden, um, z.B. durch einen komplexen Arbeiterhelden, zur Erziehung des "neuen Menschen" beizutragen. Die ökonomische Öff-

10) vgl. *Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa* XXV/5 - 6, S.107

- nung zu den westlichen Demokratien soll von einer kulturellen Abgrenzung begleitet werden, um die junge und gesunde sozialistische Nation vor den kapitalistischen Verfallserscheinungen zu schützen.
- Mitte Juni: Der seit 1972 amtierende Minister für Erziehung und Unterricht, *Paul Niculescu-Mizil*, wird versetzt.
 - 14. Juli: *Ceauescu* wird Vorsitzender der Ideologischen Kommission des Zentralkomitees der RKP, welche die Durchführung der Thesen des Kongresses garantieren soll.
 - 14. September: Das Politische Exekutivkomitee des Zentralkomitee erarbeitet das Programm und die konkreten Maßnahmen für die zukünftige Kulturpolitik: Betonung des neuen rumänischen Nationalbewußtseins; Ausweitung des Geschichtsunterrichts; Pflichtvorlesung für alle höheren Schulen des Landes: "Grundlagen der Geschichte Rumäniens und RKP"; Unterstreichen der Latinität durch Ausbau des Lateinunterrichts an Schulen; Beherrschen eines Handwerks nach jeder Form des Schulabschlusses. Als Folge wären u.a. die "Happenings" mit nationalistischer und sozialistischer Prägung des Dichters *Adrian Păunescu* oder das Verdrängen des traditionellen Volkstanzes durch "thematische Tänze" (die an die "Peking-Oper" erinnern), aufzuzählen.
 - Oktober - Juli 1977: Das wichtigste und zentrale kulturideologische Ergebnis ist das Festival *Cântarea României* - "Ein Loblied auf Rumänien". Das Quantitative dieser Massenveranstaltung soll "Kulturdemokratismus" veranschaulichen dabei bekommen die Erziehung zum "neuen Menschen" und der Personenkult eine verstärkte propagandistische Legitimität.
 - November: Jeder Bürger Rumäniens über 16 Jahre ist gesetzlich verpflichtet zu arbeiten. Renitente Verweigerer sollen vom Kollektiv umerzogen werden.
 - 3. November: Umbesetzungen im Kulturapparat der Parteispitze: *Dumitru Popescu* (mit dem Beinamen *Dumnezeu* - "Gott") verläßt die Leitung des Rates Kultur und sozialistische Erziehung und kommt zum Funk und Fernsehen anstelle von *Cornel Burtica*; *Popescus* Posten übernimmt *Miu Dobrescu*.
 - 14. Dezember: Feier des 500. Todestages des Fürsten *Vlad Ţepeş* (vgl. I - 2) gibt das Ausmaß der kulturpolitischen Kontrolle und Lenkung wieder, welche seit Juni eingeleitet worden sind.
 - *Dumitru Radu Popescus* (einer der bedeutendsten Nachkriegsdramatiker!) Roman "*Împăratul norilor*" ("Der Kaiser der Wolken") und *Constantin Ţoius Galeria cu viţă sălbatică* ("Die Veranda mit der Wildrebe") werden veröffentlicht und als bedeutende Referenzpunkte für die positive Entwicklung der rumänischen Gegenwartsepik anerkannt.
 - 19. März: Feier zum hundertjährigen Bestehen des jüdischen Theaters in Rumänien.
 - 15. - 19. April: Beim Kolloquium der jungen Regisseure in Birlad wird das umstrittene Stück *Balconul* ("Der Balkon") von *Dumitru Radu Popescu* aufgeführt.
 - Mai: Die Zeitschrift *Teatrul* berichtet von einem Kolloquium der Bukarester Theaterdirektoren unter dem Titel *Teatrul în cetate* - "Das Theater in der Festung".
 - September: Die Klausenburger (Cluj-Napoca) Theaterwoche testet die Durchsetzungsmöglichkeiten der neuen kulturpolitischen Linie im Theaterwesen.
 - 22. - 23. Oktober: Republikanisches Kolloquium der Theaterkritiker in Bacău.
 - 15. - 21. November: In Galaţi findet ein Kolloquium zur Kunst der Komödie statt (vgl. I - 3).
 - 23. - 29. November: Woche des Einakters in Oradea (Großwardein).
 - Die dramatische Produktion steigt quantitativ, neue Namen sind u.a. *Şerban Codrin* und *Ovidiu Genaru*.
 - Wie auch im Vorjahr sind die meisten Außenkontakte des rumänischen Theaters mit Bulgarien, dann folgen andere sozialistische Länder (z.B. Besuch aus der DDR - 27. November - 8. Dezember).
 - *Alexandru Sever* bekommt für *Comedia nebunilor* ("Die Komödie der Narren") den Literaturpreis des Schriftstellerverbandes für Dramatik.

- 25. Januar: Weitgehende Umbesetzung von Regierungs- und Parteiämtern: durch die ständige Rotation in der Führungsspitze erreicht *Ceaușescu* eine totale Verwaltung der erreichten Machtkonzentration.
- 7. - 9. Dezember: Die Nationale Konferenz der RKP bestätigt *Ceaușescu* innen- und außenpolitischen Kurs, obwohl in diesem Jahr das Unglaubliche geschah: Rumänien hat sowohl eine Dissidentengruppe als auch eine selbstbewusste Arbeiterbewegung, die nach polnischem Muster die sozialistische Wirtschaft zu bestreiken wagt.
- 10. Februar: "Offener Brief" an die Belgrader KSZE-Nachfolgekonferenz: rumänische Bürgerrechtler klagen die Verletzung der Menschenrechte im sozialistischen Rumänien an. Die scheinbare innenpolitische Stabilität ist erschüttert über die mutigen Stellungnahmen von *Paul Goma*, *Ion Vianu*, *Ion Negoitescu* oder *Sebastian Ștefănescu* und deren Solidarität mit der Prager *Charta 77*-Bewegung, die ein beachtliches Echo in der westlichen Presse findet.
- 22. Februar: Die rumänische Führung reagiert zunächst vorsichtig: durch die Vermittlung des aus der literarischen Öffentlichkeit zurückgedrängten *Nicolae Breban* empfängt der Verantwortliche für Kultur und Ideologie im Zentralkomitee, *Corneliu Burtică*, den bekanntesten Sprecher dieser Gruppe, *Paul Goma*, der gegenüber seinen Prager Mitstreitern von einem "rumänisch besetzten Rumänien" gesprochen hatte.
- 4. März: Ein Erdbeben zerstört Teile Bukarests und den Südosten Rumäniens.
- 27. März: *Ceaușescu* gibt das Zeichen für eine härtere Behandlung der Dissidenten.
- 9. Mai: 100-Jahr-Feier der Unabhängigkeit vom osmanischen Reich. Begleitet wird sie von einer weitreichenden Amnestie. Das Theaterwesen trägt mit einer Jubiläumsaufführung am selben Tag und zahlreichen neuen Stücken bei (*Mircea Brađu: Hotărârea* - "Die Entscheidung"; *Mihnea Gheorghiu: Patetica 77* - "Die Pathetische 77"; *Mircea Radu Iacoban: Reduta* - "Die Redoute"; *Horia Lovinescu: Fatima fără sfârșit* - "Die unendliche Leidenschaft"; *I.D. Ștrbu: Iarna lupului cenușiu* - "Der Winter des Grauwolfs"; *Dan Tărchiță: Marele soldat* - "Der große Soldat"; *Aurel Gheorghe Ardeleanu: Tunul de cireș* - "Die Kanone aus Kirschholz"; *Petru Vintilă: Șoimi* - "Die Falken"; *Dumitru Radu Popescu: Muntele* - "Der Berg"; *Peter Tömöry: Măria Sa Poporul* - "Seine Hoheit, das Volk"). Verklausulierte Hinweise auf den großrussischen Imperialismus des 19. Jahrhunderts sollen die eingeschlagene außenpolitische Selbstbehauptung gegenüber der Sowjetunion unterstreichen und von den inneren Konflikten ablenken.
- August: Heftige Streiks der Bergarbeiter im Schiltal. *Ceaușescu* besucht das Gebiet am 3. und 11. August und schiebt die Schuld auf die Bürokratie und die schlecht funktionierenden Massenmedien und den Propagandaapparat. Die tatsächliche Ursache, die forcierte Wirtschaftsexpansion und das neue Rentengesetz, werden mit geringen Änderungen weitergeführt, dafür aber 500 Arbeiter, vor allem die Aktiven und die Anführer, in andere Gebiete des Landes zwangsversetzt.
- 10. September: Sitzung des Zentralkomitees der RKP über Probleme der Propaganda und Ideologie.
- 26. - 27. Mai: Landeskonferenz des rumänischen Schriftstellerverbandes. *George Macoveșcu* wird als neuer Vorsitzender anstelle von *Virgil Teodorescu* gewählt. In den Gremien wird neben einigen liberal geltenden Schriftstellern auch *Mihai Beniuc* wiedergewählt.
- 29. Juni: Das Plenum des Zentralkomitees der RKP ändert das Zensursystem. Die Institution des Komitees für Presse- und Druckerzeugnisse bleibt zwar erhalten, die Befugnisse werden den Leitungsräten und den Zentralkommissionen der Ortsverbände des Schriftstellerverbandes übertragen, so daß eine Art "kollektiver Vorzensur" entsteht.

- 1. Juli: *Contemporanul* Nr. 26 setzt die Zeichen für die "abgeschaffte Zensur": *Titus Popovici* greift *Nicolae Breban*s nach langem Tauziehen veröffentlichten Roman *Bunavestire* ("Die Verkündigung") und die ihn lobende Literaturkritik an. Das Werk wird dennoch später vom Schriftstellerverband ausgezeichnet.
- Die rumänische Prosa wird um zwei weitere wertvolle Romane reicher: *Marin Sorescus* *Trei dinți din față* ("Drei Vorderzähne") und *Augustin Buzuras* *Orgoli* ("Dünkel").
- 2. März: Uraufführung im Bukarester *Bulandra*-Theater, nach zermürbender Änderung des Originaltextes, von *Marin Sorescus* *Răceala* ("Die Erkältung"; vgl. I-2).
- 28. Mai - 7. Juni: Die Landesetappe des Festivals *Cântarea României* ("Ein Loblied auf Rumänien") für Theater. Neben den professionellen Theatern haben daran 80.000 Gruppen mit insgesamt 2 Millionen Laienschauspielern teilgenommen. Die Preise des Festivals für Dramatik: *Mihnea Gheorghiu - Patetica 77* ("Die Pathetische 77"), *Horia Lovinescu - Sângele* ("Das Blut") und *Dumitru Radu Popescu - Două ore de pace* ("Zwei Stunden Frieden").
- Juli: Rumänische Kulturtage in Dortmund. Zu den Gästen gehören auch die Schauspieler des *Bulandra*-Theaters, die zuvor in der DDR gastiert hatten.
- 26. September - 1. Oktober: Zweites Kolloquium der Regisseure in Birlad und Vaslui.
- November: In Piatra Neamț findet das fünfte Festival der Aufführungen für Jugend und Kinder statt.
- Dezember: Die Zeitschrift *Teatrul* berichtet von einem Landeskolloquium zur Kunst der Komödie in Galați (vgl. auch I-3).

1978

- 26. Januar: Staats- und Parteichef *Nicolae Ceaușescu* 60. Geburtstag dokumentiert das Verhältnis der Kunst zum Personenkult im rumänischen Sozialismus. Verglichen mit dem Ausmaß der publizistischen Lobpreisungen aller Kunstgattungen, die sich des lyrischen Wortes oder des feierlichen Bildes bedienen, ist die Stimme des Theaters und der Dramatik eher bescheiden (bis auf ein Fragment von *Valentin Munteanu* in *Luceafărul* vom 28. Januar).
- Mai: Eine rumänisch-ungarische Kontroverse zur Nationalitätenpolitik *Ceaușescu* flammt für kurze Zeit auf: *Karoly Kiraly*, altgedienter ungarischer Spitzenfunktionär in der RKP, beklagt sich in einem der Öffentlichkeit zugeleiteten Brief über den herrschenden Personenkult und die Assimilation der ungarischen Minderheit Rumäniens und bekommt Verstärkung vom Budapester Schriftsteller *Gyula Illyes*. Auf die scharfe Replik *Mihnea Gheorghiu*s antwortet dann aus der Ungarischen Volksrepublik der Professor *Pál Pach*.
- Juni: Nach mehrmaliger Verschiebung findet die Landeskonferenz des Verbandes der Bildenden Künstler statt - auch für sie gilt, die nationale Geschichte und den Kampf der Massen künstlerisch zu gestalten.
- 28. Juli: *Ceaușescu* trifft mit führenden Funktionären des Schriftstellerverbandes zusammen.
- Januar: Theaterfestival in Brașov (Kronstadt).
- Februar: Die Zeitschrift *Teatrul* ruft zu einem Wettbewerb auf, dessen Ziel es ist, die rumänische Gegenwartskomödie zu fördern.
- Februar: 125-Jahr-Feier des Bukarester Nationaltheaters.
- April: Die Zeitschrift *Teatrul* berichtet von der zweiten "Einakterwoche" in Oradea (Großwardein). Den 2. und 3. Preis bekommen *Teodor Mazilu* (*O sărbătoare princiară* - "Eine fürstliche Feier") und *Dumitru Solomon* (*În ceasul al 13-lea* - "In der 13. Stunde").
- 14. - 23. April: In Sfîntul Gheorghe findet ein Kolloquium statt, das der Dramatik der nationalen Minderheiten Rumäniens gewidmet ist. Den großen Preis

- bekommt Sütő András für *Florile unui geambaş* - "Die Blumen eines Halunken".
- 16. - 18. Mai: Die tatsächliche Krise der Dramatik dokumentieren die Beiträge der Dramenautoren und Theaterfunktionäre beim Nationalen Kolloquium der dramatischen Literatur in Klausenburg (Cluj-Napoca), welche bis auf zwei (wegen "nationalistisch-irredentischen" Inhaltes verschwiegen) in der Zeitschrift *Viaţa românească* ("Das rumänische Leben") vom Juli / August im vollen Umfang veröffentlicht wurden. Interessant sind u.a. die Stellungnahmen von Paul Everac, Romulus Guga, Aurel Baranga, Ion Coja, Vornic Basarabeanu, Teodor Mazilu, Radu F. Alexandru, I.D. Şrbu oder Alexandru Sever. Als Folge des Kolloquiums werden 2 bis dahin zurückgehaltene Stücke in der Zeitschrift *Teatrul* veröffentlicht: Paul Everacs *A cincea lebădă* ("Der fünfte Schwan") und Marin Sorescus *A treia ţeapă* ("Der dritte Pfahl") (unter einem neuen Titel, vgl. I - 3).
- Das Bukarester *Ţandărioş*-Theater bekommt in Holland den Erasmus-Preis. Das Bukarester Nationaltheater reist nach Polen, das Staatstheater aus Galaţi nach Ungarn und das *Nottara*-Theater nach Mexico.
- Die Literaturjury des Studentenverbandes weigert sich, einen Preis für Dramatik zu vergeben.
- Preis des Schriftstellerverbandes für Dramatik: Paul Cornel Chitic - *Schimbarea la faţă* ("Gesichtswechsel"), Teodor Mazilu - *Frumos e în septembrie la Veneţia* ("Es ist schön im September in Venedig") und Marin Sorescu - *A treia ţeapă* ("Der dritte Pfahl").

1984

*Jenseits von Furcht und Elend ... ,
als Höhepunkt und Epilog in einem:
trotz Dementis sowohl seitens der Theaterverwalter als auch
schlau maskierter Dissidenten,
hat am 29. Februar der mächtige Genosse
Dracula
- virtuoser Soz Rea Hu -
im Bukarester Nationaltheater blutige Selbstkritik geübt und,
so will's die Geschichte,
als Mitić Popescu nachher doch kein Bier im Gambrinus bekommen.
Das ist der Sieg,
Sieg über Leiden,
hinter diesem - gefallenem -
Vorhang*

Erläuterung

Der bibliographische Teil der vorliegenden Forschungsarbeit versucht einerseits der Besonderheit der beschriebenen ästhetischen und kulturpolitischen Entwicklung gerecht zu werden und andererseits ihrer mangelnden Rezeption im westeuropäischen und speziell deutschsprachigen Raum entgegenzutreten. Die Gliederung des wissenschaftlichen Apparates entspricht dieser Voraussetzung, richtet sich zugleich durch die Ersteinteilung in Primär- (1) und Sekundärliteratur (2) nach dem im Teil I begründeten methodischen Ansatz und dient primär der textnahen Untersuchung. Dabei wird die Primärliteratur (III-1-a) und die direkt sich darauf beziehende Sekundärliteratur (III-2-a) den vorausgesetzten zeitlichen, sprachlichen und sozialpolitischen Abschnitt durch Einbezug aller vorgefundenen positiven Informationen auszuschöpfen versuchen. Die zum Vergleich herangezogenen Dramen vor 1945, Drehbücher produzierter Filme, anderssprachige dramatische Texte oder wichtige Prosa und Lyrik der Gegenwart, sowie die Untersuchungen zur Dramenpoetik, Theater- und Literaturwissenschaft anderer Sprachen und zur kulturpolitischen Theorie und Praxis in Rumänien sind dagegen selektiv aufgenommen worden, da sie lediglich den engeren oder breiteren Kontext des Erforschten bilden und nicht mit derselben Genauigkeit sowohl kritisch hinterfragt als auch positivistisch erarbeitet worden sind.

Da eine möglichst vollständige bibliographische Arbeit vorerst die Grundlage einer weiteren wissenschaftlichen Forschung dieser interessanten, widerspruchsvollen und trotz Spezifität auch über die Grenzen Rumäniens hinaus bedeutenden Entwicklung darstellt und ihr Nicht-vorhanden-sein für das Vorliegende besonders zeitraubend gewesen ist, sind in III-1-a und III-2-a alle bis Mitte 1979 aufgefundenen Titel angegeben. Um die sicheren Erkenntnisse von den widersprüchlich vorgefundenen Informationen der Sekundärliteratur dennoch unterscheiden zu können, wurden die letzteren mit dem Zeichen eines Kreuzes (†) versehen; dies gilt auch für das angegebene Entstehungsjahr oder deren erstes Bekanntwerden in der Öffentlichkeit. Soweit möglich wurde in diesen Fällen auf eventuelle Aufführungen hingewiesen. Im Rahmen der alphabetischen Reihenfolge der Autoren wurde chronologisch zuerst die als Buch veröffentlichten dramatische Produktionen und anschließend nach demselben Prinzip die Erscheinungen in der literarischen Presse, die nicht-auffindbar gewesenen Texte oder deren Aufführungen genannt. Zu III-1-a wurden auch jene Dramatiker aufgenommen, deren literarische Tätigkeit zwar in der Zwischenkriegszeit begann oder ihren Höhepunkt erreichte, die aber sowohl erst nach 1945 durch Veröffentlichung in einem breiteren Publikum Resonanz fanden, als auch die Übergangs- und Gründerzeit des neu instaurierten sozialen und kulturpolitischen System mitgestalteten - vgl. Teil II und *Felix Aderca, Bogdan Amaru, Dan Botta, Ilarie Chendi, N.D. Cocea, V.I. Popa, Alice Hulubei, Ion Luca, I.M. Sadoveanu, Mihail Sebastian, M. Sorbul, V. Voiculescu, G.M. Zamfirescu* usw.

Die Aufnahme der wenigen jüdischen Autoren in derselben Liste, getrennt von der deutsch-, madjarisch- und anderssprachigen Dramatik Rumäniens (III-1-d) spiegelt die konkrete Lage wieder: während die letztgenannten Autoren durch den Bezug zu anderen Literaturen und Kulturen eine dramatische Spezifität trotz identischer gesellschaftlicher Wirklichkeit bekunden, sind die wenigen jüdischen Autoren in die rumänische literarische Entwicklung völlig integriert worden. Insofern sind sie für die rumänische Gegenwartsdramatik genauso unentbehrlich wie auch die wenigen im Exil lebenden Dramatiker, welche, eine wesentlich unterschiedliche gesellschaftliche Wirklichkeit bearbeitend, jene des Dramas

in ihrer künstlerischen Gestaltung und Sprache fördern, auch wenn der poetische Dialog mit der Heimat durch den totalitären Kulturbetrieb erschwert funktioniert.

Die Liste der Drehbücher produzierter Filmspiele (III-1-c) ist sicherlich unvollständig und nicht auf den letzten Stand gebracht worden - sie veranschaulicht die Arbeit der Dramatiker mit anderen Medien und die dadurch möglich gewordene finanzielle Absicherung.

Es wurden folgende Abkürzungen verwendet:

-Zeitschriften:

A	= <i>Amfiteatru</i> (Bucureşti - Bukarest)
C	= <i>Contemporanul</i> (Bucureşti - Bukarest)
CL	= <i>Convorbiri literare</i> (Iaşi - Jassy)
CR	= <i>Cronica</i> (Iaşi - Jassy)
FA	= <i>Familia</i> (Oradea - Großwardein)
GL	= <i>Luceafărul</i> (Bucureşti - Bukarest)
NL	= <i>Neue Literatur</i> (Bucureşti - Bukarest)
RL	= <i>România literară</i> (Bucureşti - Bukarest)
RR	= <i>Rumänische Rundschau</i> (Bucureşti - Bukarest)
S	= <i>Scînteia</i> (Bucureşti - Bukarest)
ST	= <i>Steaua</i> (Cluj-Napoca - Klausenburg)
T	= <i>Teatrul</i> (Bucureşti - Bukarest)
TO	= <i>Tomis</i> (Constanţa)
TR	= <i>Tribuna</i> (Cluj-Napoca - Klausenburg)
VR	= <i>Viaţa românească</i> (Bucureşti - Bukarest)

-Verlage:

CCCP	= <i>Casa centrală a creaţiei populare</i>
CCES	= <i>Consiliul culturii şi educaţiei comuniste</i>
EA	= <i>Editura Academiei</i>
EAL	= <i>Editura Albatros</i>
ECR	= <i>Editura Cartea românească</i>
EE	= <i>Editura Eminescu</i>
EF	= <i>Editura Facla</i>
EJ	= <i>Editura Junimea</i>
EK	= <i>Editura Kriterion</i>
EM	= <i>Editura Meridiane</i>
EMI	= <i>Editura Minerva</i>
EP	= <i>Editura politică</i>
EPL	= <i>Editura pentru literatură</i>
ES	= <i>Editura de stat</i>
ESPLA	= <i>Editura de stat pentru literatură şi artă</i>
ESR	= <i>Editura Scrisul românesc</i>
ET	= <i>Editura Tineretului</i>

-andere Abkürzungen:

Buc	= <i>Bucureşti</i>
Cl	= <i>Cluj-Napoca</i>
Cr	= <i>Craiova</i>
Tim	= <i>Timişoara</i>
Col.	= <i>Colecţia</i>
BPT	= <i>Biblioteca pentru toţi</i>
ms	= <i>Manuscript</i>
T.	= <i>Teatrul (ohne genaue und offizielle Bezeichnung des Theaters)</i>
TA	= <i>Teatru de amatori</i>
TN.	= <i>Teatrul Naţional</i>
TV	= <i>Fersehen</i>

1. Primărliteratur

a) Die rumänische Dramenproduktion seit 1945

Felix ADERCA, *Teatru*, (Buc), ECR (1974), (*Zburătorul cu negre plete sau Visul unei nopți de mai*, 1 din 36, *Muzica de balet*); *Muzica de balet, piesă în 4 acte*, in: VR XXIV/3, *Mărz* 1971, S. 7-54; *Experiența unui spectacol*.

Alexandru ADRIAN, ⁺ *Luminile dragostei. Și cerul are oțteodată nori*, Buc, ESPLA 1963, (=TA); ⁺ *Luminile dragostei* (ungarisch), Buc, EPL 1964; ⁺ *Flori ce nu se vestejesc*, (⁺1962); zusammen mit P. CRAINIC, *Cheia succesului, comedie într-un act*, Buc, *Editura de stat didactică și pedagogică* 1958; siehe auch Dan COSTESCU.

Sică ALEXANDRESCU, ⁺ *Momente de I.L. Caragiale dramatizate*, Buc, *Editura pentru literatură și artă* 1953; ⁺ *Dinastia Domnișor* (nach Eugen Barbus "Groapa"); siehe auch Tudor MUȘATESCU.

Radu F. ALEXANDRU, ⁺ *Reîntîlnirea (Omul care face minuni)*, Buc 1978; ⁺ *Ultima șansă*, Buc 1979; ⁺ *Umbrele zilei*, (T. Bîrlăd 1975); ⁺ *Dilema*, (T. Nottara Buc 1975); *Dinu*, (T. Arad, Brăila, Tim 1976); ⁺ *Dimineața*; ⁺ *Saltimbancii*; ⁺ *Mărturisirea*, (ms); ⁺ *Mansarda*, (ms); ⁺ *Iubiri*, (ms); ⁺ *O șansă pentru fiecare*.

Dumitru ALMAȘ, ⁺ *Cantemir* (⁺1974).

Bogdan AMARU, *Goana după fluturi*, Buc, EMI 1973; auch in: T XII/7, Juli 1976.

Valeriu ANANIA, *Miorița, poem dramatic în 5 acte*, (Buc), EPL 1966; *Meșterul Manole, piesă în 5 acte în versuri*, (Buc), EPL 1968; ⁺ *Du-te vreme, vino vreme, poem dramatic*, Buc, ET 1969; *Steaua simbrului*, Buc, EE 1971; *Poeme cu măști*, (Buc), ECR (1972), (*Du-te vreme, vino vreme, Miorița, Steaua simbrului, Meșterul Manole*); *Go time, come time*, in: *Noi* (Detroit) 5/1970; *Arpeggi la greul pământului*, in: *Noi* 6/1970, S. 2; *Secvențe la un "Meșterul Manole"*, in: *Noi* 7/1970 und 8/1970.

Aurel ANCHIDIU, ⁺ *Umbra lui Ștefan-Vodă*, (⁺1977).

Silvia ANDREESCU und Theodor MĂNESCU, ⁺ *Vecinii, piesă într-un act*, Buc, EPL 1962, (=TA); *Drame și comedii*, (Buc), ECR (1972), (=seria *Teatru*), (*Podul sau curierul special, Epoleții invizibili, Rugul, Superbii bărbați singuratici, Iubitul meu fără de nume, Unde-s marile iubiri, Dragostea noastră moare odată cu noi*); *Simeon Albăc, piesă în 4 acte*, in: VR 10/1953, S. 202-246; ⁺ *Destine*, (T. Oradea 1971); ⁺ *Casa de mode*, (T. Constanța 1972); *Orașul scufundat, dramă în 3 acte*, in: T XVIII/11, Nov. 1973; *Podul sau Curierul special, comedie dramatică într-un act*, Buc, EE 1977, (=Festivalul național "Cîntarea României"); ⁺ *Nepotrivire*.

Andi ANDRIEȘ, *Interludiu. Teatru*, Buc, EE 1973, (*Grădina cu trandafiri, Interludiu, Destinul, Vioara a doua, Versul galben, Vîrsta zero, Duet*); ⁺ *Postul de pe strada Rareș*, (⁺1959); ⁺ *Mîna de țel*, (⁺1960); ⁺ *Vecinii soarelui*, (⁺1960); ⁺ *Instanța de duminică*, (⁺1965); ⁺ *În apropierea momentului*, (⁺1966); *Vîrsta zero*, in: CR V/46 (249) vom 14.11.1970, S. 3, 6-7.

Alexandru ANDRIȘOIU und S. MAROSY, ⁺ *Mateiaș gîscau*.

Al. ANDY, siehe Mircea CRIȘAN.

Paul ANGHEL, *Teatru*, Buc, EE 1972, (*Săptămîna patimilor, Viteazul*); *Săp-*

tămna patimilor, ipoteză dramatică de veac eroic moldav, in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Bd.2, Buc, EE 1978, S. 565-643; *Săptămîna patimilor*, ediție bilingvă româno-engleză, Buc, EE 1979, (Ausgabe in rumänischer und englischer Sprache); *Șapte inși într-o căruță*, (1962); *Săptămîna patimilor, ipoteză dramatică de veac eroic moldav*, in: T XIII/1, Januar 1968; *Viteazul, basorelief dramatic pe 7 fundaluri*, in: RL II/8 (20) vom 20.2.1969, S. 12,19; *Zodia balanței, (fragment)*, in: T XV/10, Okt. 1970; *Pe strada Tagore, comedie într-un act*, in: *Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR 1973, S. 13-22; *Burebista* (auch: *Regele desculților*); *Eroi au fost, eroi sînt încă*.

George ANTOFI und Iancu TOMA, *† Redutele gloriei, (†1977)*.

† Antologie, 2 Bde, (Buc), ESPLA 1951, (Bd.1: N.MORARU und Aurel BARANGA - pentru fericirea poporului, Lucia DEMETRIUS - Cîmpîna, Aurel BARANGA - Iarba rea; Bd. 2: Mihail DAVIDOGLU - Cetatea de foc, Lucia DEMETRIUS - Vadul nou, Maria BANUȘ - Ziua cea mare, SÛTÖ András und HAJDU Zoltan - Mireasa desculță).

O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977, 2 Bde, hrsg. von Valeriu RÂPEANU, Buc, EE 1978, (Bd.1: Teatrul de inspirație contemporană: Mihail DAVIDOGLU - Omul din Ceatal, Lucia DEMETRIUS - Trei generații, Horia LOVINESCU - Moartea unui artist, Aurel BARANGA - Opinia publică, Paul EVERAC - Camera de alături, Tițus POPOVICI - Puterea și adevărul, Dumitru SOLOMON - Diogene citinele, Ion BAIEȘU - Chițimia, Iosif NAGHIU - Într-o singură seară, Marin SORESCU - Matca; Bd. 2: Teatrul de inspirație istorică: Lucian BLAGA - Anton Pann, Alexandru KIRIȚESCU - Nunta din Perugia, Camil PETRESCU - Bălcescu, Alexandru VOITIN - Avram Iancu sau Calvarul biruinței, Paul EVERAC - Iancu la Hălmeagiu. Urme pe săpădă, Paul ANGHEL - Săptămîna patimilor, Dan TĂRCHILĂ - Moartea lui Vlad Țepeș).

† Antologie de dramaturgie română actuală, (in madjarischer Sprache), Cl, ED 1974.

† Antologie de teatru, Sibiu, Centrul de îndrumare județean, o.J.

Gheorghe APOSTU, siehe Victor MOLDOVAN.

Horia ARAMĂ, *Simpaticul Charlie*, pamflet dramatic, in: T VI/1, Januar 1961, S. 61; *Prea multe coincidențe, (1977)*.

Aurel Gheorghe ARDELEANU, *Coroană pentru Doja, (fragment)*, in: TR XVI/30 (814) vom 27.7.1972, S. 6; *Appassionatq, (T.Tim 1975)*; *Evadarea reușită, (1975)*; *Casa părintească, (1976), (1976)*; *Tunul de cireș (1977)*.

Ion ARDELEANU-PRUNCU, *† Firul vieții, (†1977)*.

Ion Gheorghe ARCUDEANU, *† Recreația mare, (†1977)*.

Tudor ARGHEZI, *Teatru, (Buc), EPL 1968, (Seringa, Neguțătorul de ochelari, La comisariat, Interpretări la cleptomanie, Scenă autentică, Patriotul, Dali-la, Focul și lumina, Hamlet)*; *Seringa, piesă în 3 acte*, in: T XII/4, April 1967.

Olimpia ARGHIR, *† Cîntecele fantezei, (T.Vasilescu Buc, 1972)*.

Viorela ARGHIRESCU, *† Drăguțul Voicăi, Buc, CCCP 1964, (= TA)*.

Gheorghe ASTALOȘ, *† Trei piese într-un act, Buc, Editura ATM 1969; Vin soldații și alte piese, Buc, EE 1970, (Garderobierele (zusammen mit Constantin ENACHE), Furtuna, Vin soldații, Adacvis și Edeea, Ceaindria de argint, Song pentru Anna-Maria (Ce ne facem fără Willi); Ceaindria de argint, in: Argeș 1970; Kant, (T.Reșița 1970); Les chevaux verts; The fountain well; La pomme, (ms); Coup de sifflet, (ms); Karambole; Qu'allons-nous faire sans Willi, (ms); Abel*

le petit; † Promenade a Pekin; † Mlle Helsinki; † 49 pieces du theatre revolver.

T. ATANASIU-ATLAS, † *Năzdrăvniile lui Păcală*, († 1951).

Valentin AVRIGEANU, † *În noaptea când se schimbă anul*, (T. Satu Mare 1978).

C. BANU, † *Fereastra de mărgean*, (T. Tim 1971).

Maria BANUȘ, † *Ziua cea mare*, in: *Antologie*, Bd. 2, (Buc), ESPLA 1951; † *dass. madjarisch*, Buc, ESPLA 1951; † *dass. deutsch*, Buc, ESPLA 1952; † *Îndrăgostiții*, piesă în 3 acte, Buc, ESPLA (1954); † *Opere*, Bd. 3, Buc, EMI 1978, (*Oaspeții de la mănăstire*, *Revelion*, *Ziua cea mare*, *Magie interzisă*); † *Petrecere în familie*, († 1945); † *S-apropie ziua*, piesă în 3 acte, in: VR 11/1949, Nov, S. 37-86, (auch unter dem Titel "Ziua cea mare" aufgeführt); † *Îndrăgostiții*, piesă în 3 acte, in: VR VII/4, April 1954, S. 8-53; † *Magie interzisă*, comedie în 2 acte, in: T XIII/10, Okt. 1968.

Aurel BARANGA, † *Bal la Făgădău*, comedie originală în 3 acte, Buc, "Eminescu" 1946; † *A dudva*, Szimnii három felvenésván, Bukarest, Allami Könyvkiadó 1949; † *Pentru fericirea poporului*, piesă în 3 acte, Buc, ESPLA 1951; † *Iarba rea*, in: *Antologie*, Bd. 1, (Buc), ESPLA 1951; † *A nép javaért*, Szimnii, 3 felvonásban, Bukarest, Allami Irodalmi és Művészeti Kiadó 1951; † *Burina*, Hra v troch, Martin Slovenska 1952; † *Iarba rea* (chinesisch), Peking, (nach englischer Vorlage von Lao Jung übers.); † *Bulevardul Împăcării*, comedie într-un act, (Buc), ESPLA (1952); † *Cîntecul libertății*, piesă într-un act, Buc, ESPLA 1953; † *Teatru*, Buc, ESPLA 1953, (*Iarba rea*, *Pentru fericirea poporului* (zusammen mit Nicolae MORARU), *Bulevardul Împăcării*, *Intr-o noapte de vară*, *Cîntecul libertății*, *Mielul turbat*); † *Unkraut*, Schauspiel in 3 Aufzügen, Bukarest, Staatsverlag für Kunst und Literatur 1953; † *For the Happiness of the People*, Play in 3 acts, Bucharest, "The Book" Publishing House 1953; † *Pentru fericirea poporului*, chinezisch von Sui Čien-fu, Peking, Der Schriftsteller 1954; † *Kerge birka*, Vigjatek 3 felvonásban, Bukarest, Allami Irodalmi és Művészeti Kiadó 1954; † *Mielul turbat*, comedie în 3 acte, Buc, Editura Consiliului Central al Sindicatelor 1954; † *Arcul de triumf*, piesă în 4 acte, Buc, ESPLA (1955); † *Der Versuch*, Leipzig, Hofmeister (1955); † *Die Schlingpflanze (Iarba rea)*, Schauspiel in 3 Akten, Berlin, Henschelverlag (1956); † *Das tolle Lamm (Mielul turbat)*, Lustspiel in 3 Akten, Berlin, Henschelverlag (1956); † *Recolta de aur* (Neufassung von "Intr-o noapte de vară" - 1953), Buc, Fondul literar al scriitorilor din RPR, Serviciul drepturilor de autor 1957; † *Rețeta fericirii sau Despre ceea ce nu se vorbește*, piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1957), (= *Teatru*); † *Teatru*, 2 Bde, (Buc), ESPLA (1959), (Bd. 1: *Iarba rea*, *Recolta de aur*, *Anii negri* (zusammen mit Nicolae MORARU), *Bulevardul Împăcării*; Bd. 2: *Mielul turbat*, *Arcul de triumf*, *Cîntecul libertății*, *Rețeta fericirii*); † *Sicilska hra*, Lyrický zart v troch dejs trach, Bratislava 1961; † *Mielul turbat*, comedie în 3 acte, in: *Teatrul românesc contemporan*, Bd. 2, (Buc), ET (1962), (= *Biblioteca școlară* 40), S. 219-314; † *Mielul turbat*, (Buc), EPL 1963; † *Mielul turbat*, comedie în 3 acte, in: *Dramaturgia română contemporană*, Bd. 2, (Buc), EPL 1964, (BPT 246), S. 89-177); † *Fii cuminte Cristofor!*, comedie în 3 acte, Buc 1965, (Lithographie - Consiliul de stat pentru cultură și artă - Consiliul teatrelor); † *dass.*, Buc 1965, (Lithographie - Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale. Centrul de documentare teatrală și muzicală); † *Comedii*, (Buc), EPL 1967, (*Bulevardul Împăcării*, *Mielul turbat*, *Rețeta fericirii*, *Siciliana*, *Adam și Eva*, *Fii cuminte Cristofor!*, *Sfântul Mitică Blajinul*, *Opinia publică*); † *Opinia publică*. Cinci comedii, Buc, EMI 1971, (=BPT 623), (*Mielul turbat*, *Siciliana*, *Sfântul Mitică Blajinul*, *Opinia publică*, *Travesti*); † *Teatru*, 3 Bde, Buc, EE 1971, (Bd. 1+2: *Comedii*; Bd. 3: *Drame*); † *Teatru*, Buc, EE 1973, (*Mielul turbat*,

Siciliana, Adam și Eva, Fii oaminte, Cristofor!, Sfântul Mitică Blajinul, Opinia publică, Travesti, Interesul general); *Viața unei femei*, Buc, EE 1973, (=Col. Rampa 25), (ein anderer Titel: "Păvăză pentru o infanță defunctă"); *Opinia publică, satiră în 2 părți*, in: *Trei dramaturgi contemporani*, Buc, EAL 1976, (=Col. Liceum 208), S. 9-78; *Teatru*, 2 Bde, Buc, EE 1977, (=Col. Teatru comentat); *Opinia publică*, in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Bd. 1, Buc, EE 1978, S. 345-405; *Voiaj în Noua Caledonie*, (T.N. Cl 1947); *Viața învinge*, scenariu cinematografic (zusammen mit D.NEGREANU), in: *VR III/10*, Okt. 1950, S. 41-81; *Bulevardul Tabula Rasa* (erster Titel von "Bulevardul Împăcării"), comedie într-un act, in: *VR III/12*, Supliment Dez. 1950, S. 155-173; *Iarba rea*, englisches, in: *Romanian Review* 6/1950; *Recolta de aur*, (neuer Titel von "Într-o noapte de vară"), piesă în 3 acte, in: *VR IV/3*, März 1951, S. 20-69; *Comuniștii* (zusammen mit Nicolae MORARU), piesă în 3 acte, in: *VR IV/4*, April 1951, S. 5-64; *Cântecul libertății*, piesă într-un act, in: *VR VI/7*, Juli 1953, S. 15-26; *Mielul turbat*, comedie în 3 acte, in: *VR VIII/11*, Nov. 1954, S. 5-53; *Buturuga mică*, (1956); *Medicul închipuit*, (1956); *Siciliana*, farsă lirică în 3 acte, in: *T V/8*, August 1960, S. 3-36; *Adam și Eva*, comedie în 3 acte, în *T VIII/1*, Januar 1963, S. 15-43; *Farsa infernală*, (1970); *Viața unei femei*, piesă în 2 părți, in: *T XX/9*, Sept. 1975, S. 44-63; *Die öffentliche Meinung*, in: *Theater der Zeit* 9/1976; *Oul lui Columb*, (1977).

Eugen BARBU, *Teatru*, (Buc), EPL 1968, (*Sfântul, Să nu-ți faci prăvălie cu scardă, Labirint, Groapa*); *Să nu-ți faci prăvălie cu scardă*, piesă în 3 acte, Buc, EE 1975, (=Col. Rampa 19); auch in: *T VII/10*, Okt. 1962.

Chiță BARBU, *Răsplată*, (1974).

Elena BARDA, *Bondarii*, (1977).

Radu BASARAB, *Atentat la independență*, (1977).

Vornic BASARABEANU, siehe Mihail LEONARD, (vgl. II-1).

Mariana BASTA, *Soarele și luna*, (T.N. Cr 1973).

Ion BĂDĂRĂU, *Unde ești, mamă?*, (T. Botoșani 1976).

Dorina BĂDESCU, *Umbrela*; *Prima poveste de dragoste*; *Pielea de căprioară*, *Superbul meu albastru*, *Stănciară cât o doniciară*; *Freziile înfloresc în iunie*; *Un anume loc pe pământ*, dramă în 3 acte, in: *T XXIII/5*, Mai 1978, S. 56-96; *Aude, vede, ușurelul vântului și greul pământului*.

Radu BĂDILA, *În numele nostru*, (1963); *Carabina*, (1970); *Patru oameni fără nume*, in: *T XVI/3*, März 1971.

Ion BĂIEȘU, *Vinovatul*, piesă într-un act, Buc, CCCP 1968; *Poetul comunal*, comedie într-un act, Buc, CCCP 1970; *Preșul*, comedie într-un act, Buc, CCCP 1970; *Teatru*, Buc, Buc, ECR 1970, (*Dresoarea de fantome, În căutarea sensului pierdut, Vinovatul, Îertarea*); *Nepotrivire de caracter*, comedie într-un act, Buc, CCES 1972; *Vaccin contra lenei*, comedie într-un act, Buc, CCES 1972; *Fiul satului. Mare meci, mare*, Buc, CCES 1972, (=Teatru); *Poetul comunal*, comedie într-un act, in: *Munta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR (1973), S. 23-43; *Cine sapă groapa altuia*, Buc, EE 1974, (*Preșul, Escrocii în aer liber, Chițimia, Îertarea, Vinovatul*); *Chițimia*, dramă în 2 părți, Buc, EE 1975, (=Col. Rampa 16); *Fiul satului*, piesă într-un act și 2 tablouri, (Buc), EE 1977, (*Festivalul Național "Cântarea României"*); *Chițimia*, in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Bd. 1, Buc, EE 1978, S. 785-828; *În căutarea sensului pierdut*, Buc 1979, (*Îertarea, Chițimia, Vinovatul, Preșul, Alibi, Dresocrea de fantome, Puterea dragostei, Experimentul, Jocul*); *Tușa Lisveta*, in: *GL 25/1954*; *Nu lăsați destinul singur*, (1965); *Ariciul de la "Dopul perfect"*, comedie în 6 tablouri și

un epilog, in: T X/3, Mărz 1965; Iertarea, piesă în 3 acte, in: T XIII/5, Mai 1968; În căutarea sensului pierdut, in: RL II/52 (64) vom 25.12.1969, S. 16-19; Suferință în doi, in: T XIV/12, Dez. 1969; Dresoaara de fantome, comedie într-un act, in: TR XIV/14 (688) vom 2.4.1970, S. 4; Die Fußmatte, Komödie in einem Akt, in: RL XXV/1, Januar 1971, S. 96-105; Cine sapă groapa altuia, comedie într-un act, in: RL IV/8 vom 18.2.1971, S. 16-18; Mama s-a îndrăgostit, piesă într-un act, in: T XVI/12, Dez. 1971, S. 43-49; Escroci în aer liber, parodie comică într-un act, in: RL V/5 vom 27.1.1972, S. 20-21; Acest suflet minunat în trupul său muritor, (+1972); Chițimia, piesă în 2 părți, in: T XVIII/9, Sept. 1973, S. 75-93; Experimentul, comedie într-un act, in: T XX/12, Dez. 1975, S. 91-96; Navetiștii, (+1975); Detectivul comunal, (+1975); Puterea dragostei, in: RL IX/44 vom 28.10.1976, S. 14-15; Fantomiada, (+1976); Alibi, (+1976); Bucură-te cât ești în viață, (+1977); Comedie fără titlu, (+1977); Jocul, (T.Nottara Buc 1978); Alibi, comedie în 2 părți, in: T XXIII/4, April 1978, S. 74-95; Vîndătorii, comedie într-un act, in: RL XII/1 vom 4.1.1979, S. 12-13.

D. BĂLAN und Al. POPESCU, Repetiția întreruptă, (+1970).

Ion BĂLAN, zusammen mit Dumitru PÎSLARU, Fantoma tinereții mele, (T. Brăila 1978).

M. BĂLAN, siehe J. BERG.

Andrei BĂLEANU, siehe Ion LUCIAN.

Petre Sava BĂLEANU, Alexandru Lăpușeanu, (T.pop.Slatina 1979).

Tiberiu BĂNULESCU, Recreația mare, Buc, CCCP 1969, (=Col. Teatru).

Gheorghe BĂRBULESCU, siehe Tiberiu VIDRA.

Mihail BĂRBULESCU, Napoleon, (+1969).

Petre BĂRBULESCU, Idee, comedie într-un act, (Buc), EE 1977, (Festivalul Național "Cîntarea României").

Constantin BEIU, Lădița de companie, Iași, Casa regională a creației populare 1961; Omizile în livadă, (+1975); siehe V. GUSTA.

Pavel BELLU, Iancu și pajura. Capul în fîntînd, piese într-un act, Reșița 1972; Avram Iancu, (+1973); Muntele cu 77 de inimi, (+1977).

Ury BENADOR, Gablonz - Magazin universal, (+1961).

Mihai BENIUC, În Valea Cucului, comedie în 3 acte, (Buc), ESPLA 1959; Întoarcerea, piesă și 7 tablouri, Buc, EPL 1962; Horia, dramă în 5 acte, (+1968); În Valea Cucului, comedie în 3 acte, in: VR XII/2, Februar 1959, S. 15-60; Întoarcerea, piesă în 3 acte, in: VR XIV/1, Januar 1961, S. 9-43.

Ștefan BERCIU, Teatru polițist, Buc, EPL 1969, (Acuzarea apără, Hipnoza, Barul aventurierilor); Martor ocular, Buc, CCES 1976; Cine a ucis?, (+1961); Oameni și umbre, (T.Baia Mare 1962); Acuzarea apără, (T.Tineretului Piatra Neamț 1963); Hipnoza, (T.Nottara Buc 1964); Insula spionilor, (T.Baia Mare 1966); Naufragiații, (T.Ion Creangă Buc 1967); Șantaj, (T.Turda 1969); Cercul morții, (+1970); Pisica sălbatică, (+1971); Strigătul, (TV - 4, 11. 1975); Răfuiala, (T.Botoșani 1977); Ce aveți cu bibicu?; Trădătorul; Jos masca, domnule Dib; Ipoteze judiciare; Fantastica aventură 2101; Baladă pentru Pinteza Viteazul; Obsesia, piesă în 3 acte, in: T XXIV/4, April 1979, S. 56-85.

Israel BERCOVICI, siehe A.STORIN.

Ion BERG und M. BĂLAN, ⁺*Pofta vine răsând*, (T. Evreiesc Buc 1967); ⁺*Se caută un ginere*, (T. Evreiesc Buc 1968).

Gheorghe BERINDE, ⁺*Un pumn de fericire*, (⁺1977).

Ion BIBERI, ⁺*Hannibal, piesă în 2 părți*, Buc, EPL 1967.

Toma BIOLAN, *Micul dorobanț, piesă pentru păpuși*, Buc, EE 1977, (Festivalul Național "Cântarea României"); zusammen mit Cornelia POENARU: ⁺*Un dar pentru imperiu*.

Victor BÎRLADEANU, *Dansatoarea, gangsterul și șomerul, film scenic în 5 crâmpie și mai multe secvențe*, (Buc) 1958, (=Fondul literar al scriitorilor din RPR); *Orașul fără istorie, povestire dramatică în 6 tablouri, prolog și epilog*, Buc 1959; *Drum bun, scumpul nostru astronaut!, comedie lirico-fantastică în 6 tablouri și epilog, 2 Bde*, (Buc) (1960), (=Povestiri științifico-fantastice 136-137); ⁺*Soarele a răsărit la miezul nopții*, Buc, ESPLA o.J., ⁺*Soarele a răsărit la miezul nopții. Când începe viitorul*, Buc, EPL 1962, (=TA); *Die Sonne ging um Mitternacht auf*, Buc, EPL 1962; ⁺*Sala de așteptare. Cu balcon la Dândre, piese într-un act*, (Buc), EPL 1962, (=TA); ⁺*Unu și cu unu fac totuși doi, piesă într-un act*, (Buc), EPL 1963, (=TA); *Genosse Damaschins Wochenende, dramatisches Profil*, Buc, EPL 1964; *Seara de sâmbătă seara a tovarășului Damaschin, profil dramatic*, in: *Munta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR (1973), S. 45-60; *De la Perigeu la Apogeu, feerie cosmică într-un act*, in: T VI/5, Mai 1961, S. 17-23; *Metronom; Briza planetară; Vocea și ecoul*.

Zaharia BÎRSAN, ⁺*Trandafirii roșii*, (T. Arad 1966).

Iosif BÎTA, ⁺*Alergătorul schiop*, Buc, EPL 1964; auch in ⁺GL 39/1965; ⁺*Enigma Otiliei (nach G. Călinescu)*, (⁺1968).

Lucian BLAGA, ⁺*Arca lui Noe, piesă în 4 acte*, Sibiu 1944; *Teatru*, (Buc), EMI 1970, (*Zamolxe, Cruciada copiilor, Anton Pann, Meșterul Manole*); *Opere*, hrsg. von G. Gând, Bd. 2: *Teatru. Proză autobiografică*, Buc, EAL 1972, (=Col. Lyceum 139); *Meșterul Manole, dramă*, Buc, Editura Univers și T.N. "I.L. Caragiale" 1974, (=Thalia); *Opere, Bd 4 + 5*, Buc, EMI 1977, (Bd. 4: *Zamolxe, Tălburarea apelor, Daria, Ivanca, Invierea, Meșterul Manole*; Bd. 5: *Cruciada copiilor, Avram Iancu, Arca lui Noe, Anton Pann*); *Meșterul Manole*, Buc, EE 1977, (=Col. Rampa 29); *Anton Pann, piesă în 3 acte*, in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977, Bd. 2*, Buc, EE 1978, S. 13-78; dass. auch in T X/4, April 1965; *Dimitrie Cantemir, in Prodrornos (Paris) 8/9, März 1968, S. 24-32*.

Gheorghe BLĂJAN, ⁺*Avalanșa*, (TV ⁺1975); ⁺*Neamul Basarabilor; Faptul divers; Caroafa albă*.

D. BOBÎRCĂ, ⁺*Zbor de sticleți*.

A. BOCANCEA, ⁺*Eu sînt tatăl copiilor*, (T. Botoșani 1973); ⁺*Strada iubirii*.

A. und X. BOEȘTEANU, ⁺*A zburat o navă în cosmos, teatru de păpuși*, Buc, EPL 1961.

Bogdan B. BOGDAN (Ion Dinu Grigorescu, Radu Aneste Petrescu und Tudor Popescu), ⁺*Munta cu dar*, (T. Brașov 1977).

Anda BOLDUR, ⁺*Castelul din Carpați*, (T. Sibiu 1972); *Vis de ianuarie, scenariu de film*, in: T XXII/8, August 1978, S. 72-94.

Dinu BONDI, ⁺*Cîntecul vieții (O păpușă și alte jucării)*, (T.N. Buc 1945); ⁺*Toate pînzele sus*, (T. Ion Creangă Buc 1968); siehe Cezar PETRESCU.

Lidia BONDOR, *Analele memoriei, piesă într-un act*, in: TR 33 (1182) vom 16.8.1979, S. 4.

Ion BORVIZEANU, [†]Ulciorul s-a spart.

Teodor BOȘCA, [†]Stupii cu pricina, Buc, EPL 1962, (=TA); [†]dass. deutsch, Buc, EPL 1962, (=TA); [†]Dănilă o ia razna, Cl, Casa regională a creației populare 1963; [†]Când chitara-i de prisos, Buc, CCCP 1963, (=TA); [†]Judecata, (T.N. Cl 1964).

Alice BOTEZ, [†]Dioptrele sau Dialog la Zidul Caucazian, Buc, EE 1975.

Dan BOTTA, [†]Scrieri, Bd. 2 + 3, Buc, EPL 1968, (Bd. 2: Comedia fantasmelor, Alkestis; Bd. 3: Deliana, Soarele și luna, Sărmanul Dionis).

Radu BOUREANU, [†]Fata de pe Mureș, piesă într-un act, (Buc), ESPLA (1955); [†]Satul fără dragoste, poem dramatic, (Buc), ESPLA 1955; auch: (Buc), EPL 1966; [†]Asta e nora pe care o ureau, piesă într-un act, in: Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan, (Buc), ECR (1973), S. 61-80; zusammen mit Horia DELEANU: [†]Cazul Bennet, piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1954); [†]Satul fără dragoste, fragmente, in: VR VIII/5, Mai 1955, S. 63-106; [†]Lupii.

Ion BRAD, [†]Audiență la consul, piesă în 3 acte, in: T XXII/11, Nov. 1977, S. 74-93; [†]Nu pot să dorm, fragment, tabloul III, in: RL XI/19 vom 11.5.1978, S. 12-15; [†]dass., piesă în 3 acte și un epilog, in: T XXIII/6, Juni 1978, S. 70-94.

Mircea BRADU, [†]Turnul sinucigașilor, in: TR XIV/27 (701) vom 2.7.1970, S. 5; [†]Noapte albă, in: TR XV/24 (751) vom 17.6.1971, S. 8-9, 14; [†]Vlad Țepeș - în ianuarie, fragment, in: TR XVI/30 (814) vom 27.7.1972, S. 7; [†]Satul blestemat, (TV - 2.5.1975); [†]De câte ori am pornit, fragment: Granița (tabloul III), in: FA XII/11 (112), Nov. 1976, S. 5, 11; [†]Hotărârea, piesă în 7 tablouri, in: T XXII/4, April 1977, S. 68-94; [†]Cronică de la Plevna, (TV - 3.5.1977); [†]Casa; [†]Domnișoara Primăvara; [†]Appullum; [†]Inima.

Maria BRATEI, [†]Munții.

L. BRATOLOVEANU, [†]Zile de februarie, ([†]1958).

Constanța BRATU, [†]Povestea cu sorțurile schimbate, comedie într-un act, (Buc), EPL 1961, (=TA); [†]dass. madjarisch, (Buc), EPL 1961; [†]Tovarășul a uitat replica..., piesă într-un act, Buc, EPL 1964, (=TA); [†]Postul X. Odorul măi-chii, (Buc), EPL 1964, (=TA); [†]Aceeși tactică, farsă, Buc, EPL 1965, (=TA); [†]Povestea cu sorțurile schimbate, comedie în 2 tablouri, in: T VI/2, Februar 1961, S. 17-50; [†]Figulete și cinci fete, ([†]1962).

Virgil BRĂDĂȚEANU, [†]Curcanii (nach Grigore Ventura), ([†]1977).

C. BRĂESCU, [†]Sentința se pronunță azi, ([†]1976).

Constantin BREHĂNESCU, [†]Călin nebunul, (nach Eminescu).

Mircea BRENCIU, [†]Oglinda lumii, ([†]1977).

Marcel BRESLAȘU, [†]Ce-o să fie Bondocel?, piesă în 3 acte, in: T X/9, Sept. 1965.

Ludovic BRUCKSTEIN, [†]Naht șiht (Schimbul de noapte - jiddisch), Buc, ES 1950; [†]Familia Grinwald, piesă în 4 acte, Buc, ESPLA (1954); [†]Un pas necugetat, piesă într-un act, Buc, Editura Consiliului Central al Sindicatelor 1956; [†]Întoarcerea lui Cristofor Columb, (Dramuri desfundate), dramă în 3 acte și 6 tablouri, Buc, (Fondul Literar) 1957; [†]Die Mishpuhe Grinwald, Buc, ESPLA 1957; [†]Generația din puștiu, ([†]1957); [†]Un musafir neașteptat, schiță dramatică, (Buc), EPL 1961, (=TA); [†]Pământ și frați, piesă într-un act, Baia Mare, Casa regională a Creației Populare Maramureș 1961; [†]Un proces neterminat, ([†]1962); [†]Freamăt de toamnă, piesă într-un act, Buc, CCCP 1962; [†]Violetul de carolină; [†]De-

machierea. in: GL X/43 (502) vom 24.10.1963, S.5; ⁺Intîlnire pe culmi, (⁺1969).

Șt. BUCEVȘCHI, siehe Nicolae TĂUTU.

Ion BULEANDRĂ, ⁺Momentul eroului necunoscut, (T.Botoșani 1977).

Anca BURSAN und Gheorghe PANCO, ⁺Nicnic, (T.Comedie Buc 1968); ⁺Prestigioasa Loredana, (⁺1971).

Eugenia BUSUIOCEANU, ⁺În căutarea adevărului, (T.Arad 1965); ⁺Eminescu și Veronica, (⁺1970); ⁺Timp și adevăr, (⁺1971); ⁺Dansul maimuțelor, (⁺1972); ⁺Cazul profesorului Enăchescu (T.Galați 1974, T.N.Buc 1976).

Teofil BUȘECAN, *Noaptea tăcerii, dramă în 3 acte și 4 tablouri*, (Buc), (Fondul literar) 1957; *Neamurile, piesă în 2 părți*, CL, Casa regională a creației populare 1961; *dass.*, Buc, EPL 1961; *dass. magjarisch*, Buc, EPL 1961; *dass. deutsch: Vetterwirtschaft*, Buc, EPL 1962; *Concert sub nuci*, Buc, EPL 1961, (=TA); *Al șaselea simț*, Buc, CCCP 1972, (=Col. Teatru); *Neamurile, piesă în 2 părți*, in: *Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR (1973), S. 81-118; *Conștiința furată*, (⁺1957); *Dialog în parc*, (T.N.Cl 1959); *Cromatică unei vieți*, (⁺1973).

Cătălina BUZOIANU und Mircea FILIP, ⁺Istoria ieroglifică, (nach Dimitrie Cantemir), (T.N. Iași 1973).

Viorel CACOVEANU, ⁺Sentința pentru martori, (T.Satu Mare 1977); *Lecția, scenetă*, in: TR XXI/52 vom 29.12.1977, S. 5.

Eusebiu CAMILAR, *Valea Albă, dramă în 4 acte în versuri*, (Buc), ESPLA (1957); *Cele șapte tunuri*, in: T XVII/8, August 1972; siehe Magda ISANOS.

Iosif CAPOCEANU, ⁺Baladă pentru Pinteza Viteazu, (T.Baia Mare 1976).

George CARABIN, ⁺Burlacii, (⁺1967).

Nina CASSIAN, ⁺Elefanțelul curios, (T.Țândărică Buc 1964); *Ninagra și Aligru*, (⁺1971).

Sarina CASSVAN, ⁺Măștile destinului, ⁺Calvar; ⁺Una sau mai multe femei.

Emilia CĂLDĂRARU und Natalia GHEORGHIU, ⁺Bună dimineața, mîine, (T.Ion Creangă Buc 1966).

Vera CĂLIN und Silviu IOSIFESCU, *Furtună în cancelarie, comedie în 3 acte*, (Buc), ESPLA (1956); *auch in: VR VIII/2, Februar 1955, S. 84-132.*

George CĂLINESCU, *Șun sau Calea netulburată, mit mongol*, (Buc), ESPLA (1953); *Teatru*, Buc 1965, (Ludovic al XIX-lea, Phedra, Basmul cu minciunile, Napoleon și Sfînta Elena, Despre mînie sau Napoleon și Fouché, Răzbunarea lui Voltaire, Tragedia regelui Otokar și a prințului Dalibor, Fluturile, Irod împărat, Brezaia, Crăiasa fără cusur, Soarele și luna); *Opere*, Bd. 9, Buc, EMI 1971, (Șun, Răzbunarea lui Voltaire, Napoleon și Sfînta Elena, Despre mînie sau Napoleon și Fouché, Tragedia regelui Otokar și a prințului Dalibor, Phedra - teatru abstracționist, Secretarii Domnului Voltaire, Crăiasa fără cusur, Brezaia, Irod împărat, Ludovic al XIX-lea, Fluturile, Basmul cu minciunile); *Șun sau Calea netulburată*, Buc, EMI 1976; *Tragedia regelui Otokar și a prințului Dalibor*, in: GL X/1 (460) vom 3.1.1963, S.3; *Secretarii Domnului Voltaire, Răzbunarea lui Voltaire*, in: GL XI/1 (511) vom 2.1.1964, S.3; *Phedra - teatru abstracționist, Napoleon și Sfînta Elena, Despre mînie sau Napoleon și Fouché*, in: L VII/3 (137) vom 15.2.1964; *Vier Szenetten (Herrn von Voltaires Rache, Vom Zorn oder Napoleon und Fouché, Napoleon und Sankt Helena)*, in: RR XVIII/4, April 1964, S. 21-36; *Ludovic al XIX-lea, piesă în 5 acte*, in: T IX/7, Juli 1964.

Puiu CĂLINESCU, siehe S. GEORGESCU.

Ion CĂLUGARUL, *Clownul care gîndește, scenariu pentru o comedie dramatică în 12 tablouri și o postfață*, (Buc), ES 1949; [†]Ion ([†]1947); [†]Salomea, ([†]1947).

Alexandru CĂPRARIU, [†]Gloanțe sub cerul nostru, (T.N. Cl 1975).

J.C. CĂȚÎNA, [†]Un petec de cer, (T.Arăd 1969).

Liviu CERNĂIANU, [†]Zambilica e martoră, Buc, CCCP 1962; [†]Sfîrșitul unui om de paie, Buc 1963, (= Col. CCCP)-

L. CERNET, [†]Cireșică și visele, (T.Arăd 1968).

Traian CHELARIU, *Teatru*, Buc, EMI 1976, (*La locul numit Direptate, Sfîrșitul lui Moșoc, Din vremea lui Lăpușeanu - baladă carpatină, Din năzdrăvăniile lui Păcălă, Acolo în Deltă, Don Juan, La revedere, Nausicaa, Acolo țî-e patria*).

Pavel CHIHAI, [†]La farmecul nopții, Buc, Fundația regală pentru literatură și artă 1945.

Iordan CHIMET, [†]Lamento pentru peștișorul Baltazar, ([†]1968).

Constantin CHIRIȚĂ, [†]Adîncimi, Buc, EE 1974, (=Col. Rampa); [†]Oțelul, ([†]1973); [†]Patimi, (T.Brăila 1975); [†]Momentul 403, (TV - 26.12.1975); siehe auch Dumitru RADU.

Paul Cornel CHITIC, *Teatru*, (Buc), ECR (1970), (*Restaurarea hainelor sfîntului Augustin, Bunicul și Artele cu litere de platină, Panta Rei*); *Nunta cerbului*, in: *Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR (1973), S. 119-148; [†]Să te știe toată lumea, ([†]1967); [†]Incununare fără fanfara orașului, ([†]1967); *Bunicul și Artele cu literă de platină, farsă tragică în 2 părți*, in: *A III/25, Januar 1968, S. 421-422; Panta rei, pantomimă*, in: *RL III/20 (84) vom 14.5.1970, S. 16-17; Hei, Domnule Staroste, unde te afli?*, ([†]1970); [†]Drumul încrederii, ([†]1971); *Podul de nisip, fragment*, in: *TR XVI/15 (799) vom 13.4.1972, S. 10; Sîntem și râmînem, fragmente*, in: *T XX/6, Juni 1975*; auch in: *RL IX/42 vom 14.10.1976, S. 15; Întoarcerea din singurătate*, (T.Ion Vasilescu Buc 1978); [†]Mă-ntreb - dar cine-mi răspunde?; *Cronica personală a lui Laonic; Schimbarea la față, piesă în 4 părți*, în *T XXII/2, Februar 1978, S. 58-90; Europa aport - viu sau mort, comedie politică în 5 acte, fragment din actul II*, in: *RL XII/23 vom 7.6.1979, S.15; auch in T XXIII/9, Sept.1979, S.42-85.*

Pavel CIOBANU, [†]Răscoala, ([†]1977).

Alexandru CIORĂNESCU, *Don Carlos de Viana, dramă în 4 acte*, Paris, Fundația regală universitară Carol I - 1954.

E. CIORNEI, [†]Scufița roșie, (T.N. Cr 1948).

Mircea Ștefan CIORTEA, [†]Calea laptelui, (T.N.Cr 1966); *Dialog despre viață și moarte, piesă într-un act*, in: *L XI/17 (313) vom 27.4.1968, S.5.*

Suzana CIORTEA, [†]Soarele răsare, soarele apune..., Buc, EE 1972, (=Col. Rampa).

Gheorghe CIPRIAN, *Omul cu mîrșoaga, comedie în 4 acte*, (Buc), ESPLA 1958; auch: (Buc), EPL 1963; *Serieri, 2.Bd.*, (Buc), EPL 1965, (*Omul cu mîrșoaga, Capul de rățoi, Un lup mîncat de oaie*); *Omul cu mîrșoaga*, Buc, Editura Univers und T.N. Buc 1972.

Valeriu CÎMPEANU, [†]Apărarea Madridului, ([†]1946); [†]Stîncă ielelor, ([†]1947).

Cîntarea României, Teatru.Piese într-un act, Buc, EE 1977, (Sütö ANDRÁS -

Mântuleț în paradis, Silvia ANDREESCU und Theodor MĂNESCU - Podul sau Curierul special, Ion BĂIEȘU - Fiul satului, Petre BĂRBULESCU - "Idee", Toma BIOLAN - Micul dorobanț, Lucia DEMETRIUS - O femeie ca multe altele, Gheorghe DRUG - Oameni de omenie, Constantin DUCĂ - Când apune soarele, Victor EFTIMIU - Pui-de-om, Paul EVERAC - Iancu la Hălmăgiu, Mihai GEORGESCU - Departe de casă, und: Țăranii, Ionel HRISTEA - Zorile la patru cincizecișipatru, Ștefan IUREȘ - Ocheșel și Băldăioara, Horia LOVINESCU - Adolescentul, Alexandru MIRODAN - Pașiune plus rațiune sau Temă de luptă, Doru MOȚOC - Înainte de revărsatul zorilor, Cristian MUNTEANU - Prima anchetă, Cristina MUNTEANU - Hora, Aurel STORIN - Schimbul, Dan TĂRCHILĂ - O familie, Nicolae TĂUTU - Eroina de pe Jii, Gheorghe VLAD - Picătura de venin).

Ileana CÎRSTEA, ⁺Caragiale, o soacră...și alții, (T.Ion Creangă Buc 1972).

Ion COCA, ⁺Oaia mea...berbec era, (⁺1977).

N.D.COCEA, Teatru, Buc, ECR 1973, (Sub coasa morții, Pe când era bunicul fată mare, Canalia, Petite Princesse d'Orient, Competența); Când era bunica fată mare, fragmente, in: RL II/5 (17) vom 30.1.1969, S. 12.

Șerban CODRIN, Podul soarelui, piesă în 2 părți, in: T XXI/6, Juni 1976, S. 74-94.

Ion COJA, Jucătorul de table, Buc, ECR 1971, (Balmeș-Țalmeș, Coja Ion, autorul piesei, Adio, Julieta, adio, Jucătorul de table); ⁺Credința, (T.Constanța 1979).

⁺Colecția "Pentru sărbătorile pionierești", Buc 1962, (=Teatru).

M.COLIN, siehe A. STORIN.

Vladimir COLIN, Torpilorul roșu, piesă în 2 acte, cu un prolog și un epilog, (Buc), ESPLA (1955); auch in: VR VII/10, Okt. 1954, S. 35-76.

Florin COMIȘEL, ⁺Leonard, (⁺1973).

C.CONSTANTIN, ⁺Ultimii cruciați, (⁺1954); siehe Adrian ROGOZ.

Nicușor CONSTANTINESCU, ⁺Gloria.

Titel CONSTANTINESCU, ⁺Ne jucăm, (⁺1951); ⁺Prieteni mei cei mici, (⁺1958); ⁺Copii în august, (⁺1959); ⁺Greierul casei, (⁺1960); ⁺S-a întors graurul, (⁺1960); ⁺Trei căruțe și trei drumuri, (⁺1963); ⁺Fetița, soarele și cocostrecul, (⁺1964); ⁺Dacă deschizi ușa, (⁺1966); ⁺Copilul și ciocitrilia (⁺1973).

I. COPACEA, ⁺Crimă și pedeapsă, (T.Arad 1970).

Dumitru CORBEA, ⁺Bălcești, evocare istorică în 3 acte, (Buc), ES 1948; Barbu Lăutaru, (Buc), ESPLA (1954); auch in: VR VII/5, Mai 1954, S. 171-222.

Alexandru CORNESCU, Accident, piesă într-un act, in: T XVII/10, Okt.1972, S. 45-55; siehe Grigore SĂLCEANU.

Sorana COROAMĂ, Ploaia pe acoperiș, piesă într-un act, in: L X/23 (267) vom 10.6.1967, S.5; Domnul din Milano fotografiat de..., in: CR V/11 (214) vom 14.3.1970, S.6.

Andrei CORTEANU, ⁺Copii pământului, (T.N.Buc 1966).

Radu COSĂȘU, ⁺Un surfs la 6 dimineața, comedie într-un act, (Buc), EPL 1964, (=TA); ⁺Mi se pare romantic, (T.Galați 1962); Un nasture sau Absolventul, comedie în 4 acte, in: T X/5, Mai 1965; Un scurt program de bossanove, piesă în 3 acte, in: T XIII/9, Sept 1968.

- Nae COSMESCU, ⁺*Plevna*, (1977).
- C. COSTĂCHESCU und I. ULIERU, ⁺*Medicul de plasă*, (T. Arad 1949).
- Virgil COSTEA und Anghel T. POPESCU, ⁺*Noaptea marilor întâlniri*; ⁺*Viteaz între viteji*.
- Dan COSTESCU und Alexandru ADRIAN, ⁺*Las' că vine Nuță*, comedie într-un act, (Buc), EPL 1961.
- Dan COSTESCU und Val. MOLDOVEANU, ⁺*Pentru ca milioane de candelabre*, (⁺1974).
- Eduard COVALI, ⁺*Inima rece*, (⁺1973); ⁺*Tinerețe fără bătrânețe*, (T. Piatra Neamț 1968).
- Mureș COVATARU, ⁺*Măria Sa Păcaldă*.
- P. CRAINIC, siehe Alexandru ADRIAN.
- Aurel CRĂCIUN, ⁺*Casa noastră*.
- Vera CRĂCIUN, ⁺*O brigadă de pomindă*, Buc 1961, (=Col. CCCP).
- Mioara CREMENE, *Vulpoiul croitor*, in: *Teatru de păpuși*, Buc 1959; ⁺*Piese de teatru pentru copii. Băiețelul din Țara Ghețurilor*, (Buc), ET (1961); *Trestile de aur*, (⁺1955).
- Lia CRIȘAN, ⁺*Între noi n-a fost decât tăcere*, (T. Constanța 1972); ⁺*Omul și piatra*, (⁺1976); ⁺*Dochai*, (⁺1977); ⁺*În drum spre casă*, (⁺1977); *Cîteva nopți de martie, piesă în 3 acte*, in: T XXII/2, Februar 1977, S. 65-95.
- Mircea CRIȘAN und Al. ANDY, *Vitrina cu caricaturi*, in: *Teatru de păpuși*, Buc 1959.
- Mircea CRIȘAN, Al. ANDY und Radu STĂNESCU, ⁺*Șapte păcate - spectacole de miniaturi*, in: T VIII/5, Mai 1963.
- Mircea CRIȘAN und Radu STĂNESCU, ⁺*Eu și materia moartă*, (T. Tândărică 1964).
- Teodora CRIVĂȚ, ⁺*Hai, omule, acasă*, Buc, CCCP 1965, (=TA); *Valsul miresei, un act*, in: *Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), EE (1973), S. 149-172.
- Constantin CUBLEȘAN, ⁺*Provincialii*, (T. Botoșani, Arad, Cl 1978); ⁺*Recurs la judecata de apoi*, (T. Arad 1979).
- Virgina CUCU-STĂUBELE, ⁺*Teatru pentru preșcolari*, (⁺1962).
- Ion DAMIAN, ⁺*Pupăza din tei*, (⁺1957).
- Sergiu DAN, *Impostura, trei tablouri și o secvență aproape mută*, in: RL III/16 (80) vom 16.4.1970, S. 17-18.
- Alexandru DAVIDESCU, ⁺*Joaca*, (T. N. Cr 1970).
- Mihail DAVIDOGLU, *Flăcăul de pe Ceaușul Mare. Steagul celor de pe munte. Zăporul*, (Buc), Editura UTM 1948; *Omul din Ceatal, dramă în 3 acte*, (Buc), Editura Europolis 1948; *Minerii, dramă în 3 acte*, (Buc), ES 1949, (=Col. teatrală); *Nunta, comedie*, (Buc), ESPLA 1950, (=Col. Albina); *Cetatea de foc*, in: *Antologie*, Bd. 1, (Buc), ESPLA 1951; *De trei ori ca la brigadă, comedie într-un act*, Buc, ESPLA 1953; *În vizită, comedie într-un act*, Buc, ESPLA 1953; *Die Feuerburg, Schauspiel in 4 Aufzügen*, Bukarest, ESPLA 1953; *Schimbul de onoare, piesă în 3 acte*, Buc 1954, (pliant cu 4 ilustrații, T. N. Buc); *Teatru*, Buc, ESPLA 1954, (*Omul din Ceatal, Zăporul, Flăcăul de pe Ceaușul Mare, Steagul celor de*

pe munte, *Minerii, Cetatea de foc, Nunta, De trei ori ca la brigadă, Schimbul de onoare*); *Inimă vitează, dramă într-un act, Buc, ESPLA 1954; dass. 1955; Orașul în flăcări, (Buc), ESPLA (1955); Noi cei fără de moarte, dramă într-un act, (Buc), ESPLA (1955), (=CCCP); Horia, dramă în 4 acte, Buc, ESPLA (1956); A kik erőse lebek a halálnal, (Noi cei fără de moarte, madjarisch), Buc 1957; Nemaipomenita furtună, dramă în 2 acte, (Buc), Editura de stat didactică și pedagogică 1957, (=Col. Cultura poporului); Die der Tod nicht schreckt, Drama in einem Akt, Bukarest, Editura de stat pentru imprimare și publicații 1957; Verheerender Sturm (Nemaipomenita furtună), Drama in 2 Akten, Bukarest, Editura de stat didactică și pedagogică 1957; Bergleute, Schauspiel in 3 Akten, Berlin, Henschelverlag o.J.; Șoimul, schiță dramatică într-un act, (Buc), Editura de stat didactică și pedagogică 1958; Teatru, (Buc), ESPLA 1959, (Omul din Ceatal, *Minerii, Cetatea de foc, Horia*); Trandafirul negru. Între cer și pământ, Buc, EPL 1961; Piese într-un act, (Buc), EPL 1962, (Noi cei fără de moarte, Șoimul, Trandafirul negru); Cetatea de foc, piesă în 4 acte, in: Teatrul românesc contemporan, Bd.2, (Buc), ET (1962), (=Biblioteca școlară 40), S. 31-120; Baba Dochia și brigadierul, (Buc), EPL 1962, (=TA); Două fete și-o comoară, Buc, EPL 1962, (=TA); Dansul fetelor. Echipajul D 685, două piese, Buc, EPL 1963, (=TA); Cetatea de foc, piesă în 4 acte, in: Dramaturgia română contemporană, Bd.2, (Buc), EPL 1964, (=BPT 246), S. 3-87; Două fete și-o comoară. Meșterul Adam și ucenicii săi, schițe dramatice într-un act, Buc, EPL 1965; Un om în noapte, schiță dramatică într-un act, Buc 1965; Pe drumul fără de întoarcere al iubirii, dramă într-un act, Buc 1967; Tunelul, schiță dramatică într-un act, Buc 1969; Teatru. Neamul Arjoca, Buc, EE 1972, (Cetatea de foc, *Ochii cei dragi ai bunicului, Străbunul*); Nemaipomenita furtună, dramă în 2 părți, in *Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt scurt contemporan, (Buc), ECR (1973), S. 173-209; Platforma magică, Buc, ECR 1973; Omul din Ceatal, in: O antologie de dramaturgie românească 1944-1977, Bd.1, Buc, EE 1978, S.75-142; Cetatea de foc, dramă în 4 acte, in: VR III/1, Januar 1950, S. 20-78; Schimbul de onoare, in: VR VI/5, Mai 1953, S. 87-132; Orașul în flăcări, piesă în 4 acte, in: VR VII/9, Sept. 1954, S. 7-52; Cuza Vodă, (1959); Urișul din câmpie, (1960); Trandafirul negru, schiță dramatică într-un act, in: T VI/3, März 1961, S. 12-37; Ochii cei dragi ai bunicului, dramă în 3 acte, in: T XVI/3, März 1971; Cele trei Mării din Vale; Luchian; Titani.**

Ion DAMIAN, *La Ilie bun și vesel, (1949).*

Camelia DĂSCĂLESCU, siehe Sanda MANU.

Horia DELEANU, *Dialog despre dragoste, Buc, EE 1970; zusammen mit Radu BOUREANU: Cazul Bennet, piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1954).*

Lucia DEMETRIUS, *Cîmpăna, (Buc), ES 1949; auch in: Antologie, Bd.1, (Buc), ESPLA 1951; Vadul nou, in: Antologie, Bd.2, (Buc), ESPLA 1951; Teatru. Cîmpăna. Vadul nou. Oameni de azi, Buc, ESPLA 1952; Scrisoarea, comedie într-un act, Buc, Supliment la rev. "Cultura poporului" 1953; O noapte grea, (Buc), ESPLA (1954); Oameni de azi, madjarisch, Buc, ESPLA 1954; Cei de mîine (Atențiune, copii!), piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1956); Primăvară în noiembrie, piesă într-un act, Buc, Editura de stat pentru imprimare și publicații 1956, (=CCCP); Trei generații, piesă în 3 acte, Buc, ESPLA 1956; Arborele genealogic, piesă în 3 acte, Buc, Fondul literar 1957; Cei de mîine. Trei generații. Arborele genealogic, (Buc), ESPLA (1958), (=Teatru); Cei care rămîn singuri, piesă într-un act, (Buc), Editura de stat pentru imprimare și publicații 1959, (=CCCP); O să fie nuntă mare!, piesă într-un act, Buc 1959, (=CCCP, Ministerul Învățămîntului și Culturii); Vlaicu și feciorii lui, piesă în 3 acte, Buc 1959; auch: (Buc), ESPLA 1960; Cîmpăna, piesă în 4 tablouri, (Buc), o.J., (=Îndrumătorul cultural,*

supliment nr.6); Eine große Hochzeit soll es sein, Einakter, (Braşov) 1960, (=Regionshaus für Volkskunstschaffen); *Întîmplarea de la tîrg*, Buc, Editura de stat pentru imprimare şi publicaţii 1962, (=CCCP); *Vlaicu şi feciorii lui*, in: *Teatrul românesc contemporan*, Bd.2, (Buc), ET (1962), (=Biblioteca şcolărilor 40), S. 123-215; *Pădurea cu sălcii, piesă într-un act*, (Buc), EPL 1963, (=TA); *Teatru*, (Buc), EPL 1964, (*Cumpăna, Trei generaţii, Arborele genealogic, Vlaicu şi feciorii lui, Întoarcerea din vis*); *Trei generaţii, arabisch*, Damas-kus 1964; *dass in: Dramaturgia română contemporană*, Bd.1, (Buc), EPL 1964, (=BPT 245), S. 413-519; *auch in: Dramaturgie română contemporană*, Bd.1, (Buc), ET 1967, (=Lyceum 14), S. 169-271; *Teatru. Răscruce fără fîntîină*, (Buc), EE (1972); *Pădurea de sălcii, piesă într-un act*, in: *Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR (1973), S. 211-240; *Trei generaţii*, Buc, EE 1977, (=Col. Rampa); *O femeie ca multe altele, piesă într-un act şi 3 tablouri*, (Buc), EE 1977, (*Festivalul naţional "Cîntarea României"*); *Trei generaţii*, in: *O antologie de dramaturgie românească 1944-1977*, Bd.1, Buc, EE 1978, S. 159-244; *Turneu în provincie*, (T.N.Buc 1946); *Vadul nou, piesă în 3 acte*, in: *VR III/4, April 1950*, S. 23-77; *Oameni de azi, piesă în 3 acte*, in: *VR V/3, März 1952*, S. 40-102; *Fără glumă*, (*1954); *Atenţiune, copii!*, piesă în 3 acte, in: *VR VIII/6, Juni 1955*, S. 130-186; *Visul împlinit*, (*1961); *Cînd cîntă privighetorile*, (*1962); *Întoarcerea din vis, piesă în 5 tablouri*, in: *T VII/9, Sept. 1962*; *Prietenii, piesă în 10 tablouri*, in: *T VIII/11, Nov. 1963*; *Întîlnirea peste ani, piesă în 7 tablouri*, in: *T IX/8, August 1964*; *Grădina lui Dumnezeu*, in: *T XI/6, Juni 1966*, S. 1-33.

Pan DEMETRU, *Îngerul din butoi*; *Moş Ion Roată*.

Octav DESSILA, *Mihai Viteazu. Trilogie dramatică*, Buc, EPL 1967, (Călu-găreni, Alba Iulia, Turda).

Ghelu Ion DESTELNICU, *Fata tatii cea frumoasă*, Buc, Editura de stat pentru imprimare şi publicaţii 1959.

Dan DEŞLIU, *Regele X, poem dramatic*, in: *RL III/5 (69) vom 29.1.1970* und in: *T XV/6, Juni 1970*; *Premiera se amîină, farsă-reverie în 3 acte*, in: *T XXVI/3, März 1979*, S. 60-89.

Sanda DIACONESCU, *Taiņa lui Melinte*, Buc, CCCP 1968, (=TA); *Stele, ste-le*, (T.păpuşi Bacău 1977); *Ionuţ descoperă lumea*, (T.păpuşi Piteşti 1977); *zusammen mit MAXIMILIAN und DUMITRESCU: Făcea interzisă*, (*1952).

Romulus DIANU, *Trenul de Adjud*, (*1970).

Constantin DICU, *Irina lui Ion Valahul*, (*TV 1979).

G. DIDILESCU, *2îmbiţi, Vă rog*, (T.Arăd 1959); *De la caz la caz, dar cu haz*, (T.Arăd 1963); *zusammen mit M. RAŢESCU: Farfuriile zburătoare*, (T.Arăd 1969).

Mihai DIMIU, *Vîrstele stejarului*, (*1977).

Leonid DIMOV, *Expansiune, piesă într-un act şi 3 tablouri*, in: *RL II/14 (26) vom 3.4.1969*, S. 17-18.

Mihai DOBRE, *Ucu uitucu*, (T.Vasilescu Buc 1979).

Arcadie DONOS, *S-a întîmplat la seceriş*, Buc 1957, (=CCCP).

Dorel DORIAN, *Dacă vei fi întrebat*, Buc 1959; *Secunda 58, piesă în 3 acte*, (Buc), EPL 1963; *Teatru*, Buc, EPL 1969, (*Dacă vei fi întrebat, De n-ar fi iubirile, Oricît ar părea de ciudat, Corigenţă la dragoste, Minciuni ade-vărate, Joc dublu*); *Dacă vei fi întrebat*, Buc, EE 1978, (=Col. Rampa); *Secun-*

da 58, piesă în 3 acte, în: T V/3, März 1960, S. 1-48; *Moftul român*, ediție specială, în: T VII/6, Juni 1962, S. 23-42; *Ninge la Ecuator*, piesă în 3 acte, în: T IX/5, Mai 1964, *Oricât ar părea de ciudat*, piesă în 3 acte, în: T IX/10, Okt. 1964; *Corigență la dragoste*, piesă în 8 tablouri, în: T XII/9, Sept. 1967.

Gheorghe DORIN, *Colecția*, dramă caraghioasă în 4 acte, în: T VIII/6, Juni 1963.

Corneliu DRAGOMAN, [†]*Cantonul 88*, ([†]1949); [†]*Poteca trece printre stînci*, (T. Brașov 1973).

Chira DRAGOMIR, *Țara fără foc*. *Spaima dovlecilor*, în: *Teatru de păpuși*, (Buc), EPL 1962; [†]*Unde au dispărut 7, 8 și 9?...*, în: *Teatru de păpuși*, Buc, EPL 1964.

Trei dramaturgi contemporani, (hrsg. von Valeriu Râpeanu), (Buc), EAL 1976, (=Col. *Lyceum* 208), (Aurel BARANGA - *Opinia publică*, Paul EVERAC - *Ștafeta nevăzută*, Horia LOVINESCU - *Moartea unui artist*).

Dramaturgia română contemporană, 2 Bde, (hrsg. von Valeriu Râpeanu), (Buc), EPL 1964, (=BPT 245-246), (Bd.1: Alexandru KIRIȚESCU - *Michelangelo*, Victor EFTIMIU - *Haiducii*, Camil PETRESCU - *Bălcescu*, Mircea ȘTEFĂNESCU - *Căruța cu paiațe*, Lucia DEMETRIUS - *Trei generații*; Bd.2: Mihail DAVIDOGLU - *Cetatea de foc*, Aurel BARANGA - *Mielul turbat*, Alexandru VOITIN - *Oameni care tac*, Horia LOVINESCU - *Citadela sfărîmată*, Paul EVERAC - *Ferestre deschise*, Alexandru MIRODAN - *Ziaristi*, Sütö ANDRÁS - *Nuntă la castel*).

Dramaturgie istorică românească, 2 Bde, (hrsg. von Ion Nistor), (Buc), EAL 1974, (=Col. *Lyceum* 175-176), (Bd.1: B.P. HAȘDEU - *Răzvan și Vidra*, Vasile ALECSANDRI - *Despot Vodă*, Alexandru DAVILA - *Vlaicu Vodă*; Bd.2: B.ȘT. DELAVRANCEA - *Apus de soare*, Mihail SORBUL - *Letopiseți*, Camil PETRESCU - *Bălcescu*).

Dramaturgie română contemporană, 2 Bde, (hrsg. von Valeriu Râpeanu), (Buc), ET (1967), (=Col. *Lyceum* 14-15), (Bd. 1: Mircea ȘTEFĂNESCU - *Căruța cu paiațe*, Lucia DEMETRIUS - *Trei generații*; Bd.2: Horia LOVINESCU - *Moartea unui artist*, Alexandru MIRODAN - *Ziaristi*, Paul EVERAC - *Ferestre deschise*).

Dramaturgie românească, 2 Bde, (hrsg. von Margareta Bărbuț), Buc, ET 1969, (=Col. *Lyceum* 53.54), (Bd.1: Camil PETRESCU - *Jocul ielelor*; G.M. ZAMFIRESCU - *Domnișoara Nastasia*; Bd.2: V.I. POPA - *Tache, Ianche și Cadîr*, Tudor MUȘATESCU - *Titanic Vals*, Gheorghe CIPRIAN - *Omul cu mîrșoaga*, Al. KIRIȚESCU - *Gaițele*).

D. DRĂCHICI, [†]*Un băiat de zahăr*.

Sidonia DRĂGUȘANU, *Seara răspunsurilor*, comedie în 3 acte, Buc 1958, (Fondul literar); *Teatru*, Buc, EE 1971, (*Seara răspunsurilor*, *Fiecele*, *Întîlnire cu ingerul*, *Valsul*); [†]*Zizi și formula ei de viață*, (T. Nottara Buc 1964); [†]*Prietenii*, (T. Constanța 1965); [†]*Jocul adevărului*, (T.N. Buc 1968); [†]*Necunoscuta și cei patru cavaleri*, (T. Bacău 1969); *Valsul*, comedie dramatică, în: T XV/5, Mai 1970.

Gheorghe DRUG, *Oameni de omenie*, piesă într-un act, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cîntarea României").

Mihai DRUMES, [†]*Codrul Vlăsiei*, ([†]1966).

Ion DRUȚĂ, [†]*Casa mare*, dramă în 3 acte, (ms); *Sfînta sfintelor*, în: TR XXI/46 (1091) vom 17.11.1977, S.12; [†]*Păsările tinereții noastre*, (T. Brașov 1978).

Constantin DUICĂ, *Cînd apune soarele*, piesă în 2 părți, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cîntarea României"); *A venit un om*; *Iepurele altoit*.

Gheorghe DUMBRĂVEANU, [†] *Dragoste și aventură*, (T.Ploiești 1971).

DUMITRESCU, siehe Sanda DIACONESCU.

Ben DUMITRESCU und Ștefan IUREȘ, *Pe unde trece un om, evocare dramatică*, in: T VIII/2, Februar 1963, S. 10-43.

I.DUMITRESCU-MOVILEANU, *O păhărnicie de 3 zile...*, comedie în 2 acte, in: T XVIII/5, Mai 1973.

Petru DUMITRIU, *Preludii la Electra*, in: *Revista fundațiilor regale XII/3*, S.504-527; [†] *Pasărea furtunii*; *zusammen mit Sonia FILIP: [†] La ora 6; [†] Romanticii.*

Mihai DUȚESCU, [†] *Oameni fără adresă*, (TV 18.4.1975); [†] *Belvedere*; [†] *Singur în paradis*, ([†] 1979).

Victor EFTIMIU, *Legende românești. Inșir-te mărgărite. Cocoșul negru. Meșterul Manole*, Buc, Editura Remus Cioflec (1948); *Haiducii, poveste vitejească în 3 părți*, (Buc), ES 1949; *Împăcare, piesă în 2 părți după Nagy Șandor*, Buc 1953, (Comitetul pentru Așezămintele Culturale, supliment la revista "Cultura poporului"); *Teatru*, (Buc), ESPLA (1956), (*Inșir-te mărgărite, Ringala, Prometeu, Inspectorul broaștelor, Dansul milioanelor, Omul care a văzut moartea, Marele duhovnic, Haiducii*); *Doctor Faust, vrăjitor, piesă în 5 acte*, (Buc), ESPLA 1957, (=Teatru); *Teatru, 2 Bde*, (Buc), EPL 1962, (Bd.1: *Inșir-te mărgărite, Prometeu, Thebaida, Atrizii, Ringala*; Bd.2: *Haiducii, Pană Lesnea Rușalim, Inspectorul broaștelor, Omul care a văzut moartea, Parada*); *Haiducii*, in: *Dramaturgia română contemporană, Bd.1*, (Buc), EPL 1964, (=BPT 245), S.77-163; *Cocoșul negru. Teatru*, Buc, EPL 1966, (*Inșir-te mărgărite, Omul care a văzut moartea, Haiducii*); *Prometeu, madjarisch*, Buc, EK 1971; *Opere, 5 Bde*, Buc, EPL 1969, (Bd.1: *Legende românești: Inșir-te mărgărite, Rapsozii, Strămoșii, Cocoșul negru, Meșterul Manole*; Bd.2: *Tragediile eline*, (Buc), EMI 1970, *Prometeu, Thebaida, Atrizii*; Bd.3: *Dramele medievale*: (Buc), EMI 1971, *Glafira, Theocrys, Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijote, Bufonul și moartea, Doctor Faust vrăjitor*; Bd.4: *Comedii și drame buciureștene*, Buc, EMI 1972, *Dansul milioanelor, Marele duhovnic, Inspectorul broaștelor, Parada, Fetele Didinei, Halatul alb*; Bd.5: *Comedii provinciale. Drame istorice*, Buc, EMI 1972, *Omul care a văzut moartea, Sfârșitul pământului, Ariciul și șobolul, Ringala, Haiducii, Pană Lesnea Rușalim*); *Inșir-te mărgărite*, Buc, EMI 1974; *Pui-de-om, joc de păpuși în 8 tablouri*, (Buc), EE 1977, (*Festivalul național "Cântarea româniei"*).

Harry ELIAD und Bernard FRIEDMAN, [†] *Cu femeile nu-i de glumit*, (T.Evreiesc Buc 1977); [†] *Cine se teme de ... Romeo și Julieta*, (T.Evreiesc Buc 1978).

Harry ELIAD und Iulian SCHWARZ, [†] *Pe placul tuturor*, ([†] 1971).

Mircea ELIADE, *Iphigenia, piesă în 3 acte, Valle Hermoso*, Editura Cartea Pribegiei 1951; *auch in: Manuscriptum VII (14), Januar - März 1974, S.27-58*; *Coloana nesfârșită, piesă în 3 acte*, in: *Revista scriitorilor români (München)*, 9/1970, S. 82-127; *auch in: Secolul 20, 10-12/1976 (189-191), S.175-210.*

B.ELVIN, *Totul de la început, piesă în 2 părți*, in: T XVII/10, Okt. 1972, S.65-90.

M.EMILIAN und Dan NASTA, *Ritual pentru Cantemir, tabloul II*, in: VR XXVI/9, Sept 1973, S. 128-142.

C.ENACHE, siehe Gheorghe ASTALOȘ.

Mircea ENESCU, [†] *Ghimpele*, ([†] 1976).

Mauriciu ENGEL, [†] *Toamna se numără bobocii*, Oradea, Casa regională a creației populare Crișana 1961.

Emanoil ENGHEL, *Copilăria lui Gheorghiuță.

Monica ERGAS, Prin glonț și sabie, piesă în 2 părți, fragmente, in: T XXII/6, Juni 1977, S. 60-64.

Constantin EȘANU, *Satanail.

Paul EVERAC, *Otkritie okna, Bucharest, ("Meridani") 1961, (Lithographie);
*Otvorené obloky, Hra v troch dejstvách, osmich obrazoch, Bratislava 1961;
*Kézfogó, Szinmii negy képben, Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó 1962; Logodna, piesă într-un act, (Buc), EPL 1962, (=TA); dass. madjarisch, Buc, EPL 1962;
*Mașina de calculat, farsă satirică într-un act, (Buc), CCCP 1963; Cîntec de fluier, piesă într-un act, (Buc), EPL 1963; Un cîntec din fluier, Buc, CCCP 1963, (=TA); Ferestre deschise, piesă în 3 acte, (Buc), EPL 1963; auch in: Dramaturgia română contemporană, Bd.2, (Buc), EPL 1964, (=BPT 246), S.335-419;
*Furulyaszó.Szinmii egy felvonásban, Temesvár 1964; Himeră, piesă în 3 acte, 1964, (Lithographie); O întîmplare neobișnuită (Cîteva halbe cu rom), piesă într-un act, (Buc), EPL 1964, (=TA); A Számológép, Szatirikus bohózat egy felvonásban, Temesvár 1964; *Simple coincidențe, piesă în 2 părți, (Buc) 1966, (Lithographie - Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale.Centrul de documentare teatrală și muzicală); Iancu la Hălmăgiu, piesă într-un act, (Buc) 1967; Vizita la Malu, comedie satirică în 2 părți, (Buc), CCCP 1967; și la stînga trei ciocane, Buc, CCCP 1967, (=Teatru); Cinci piese de teatru, (Buc), EPL 1967, (Poarta, Explosia întîrziată, Ochiul albastru, Ștafeta nevăzută, Simple coincidențe); Ferestre deschise, in: Dramaturgie română contemporană, (Buc), ET (1967), (=Col.Lyceum 15), Bd.2, S. 165-244; als: Cînd trăiești mai adevărat, (TV 15.7.1975); Avram Iancu Nagyholmágyon, (Oradea), CCCP 1968; *Cheta, comedie în 2 acte și 2 episoade, 3 tablouri, (Buc), CCCP 1970; *Chirița pe șantier, simplă schiță calamburistico-mimică, în dialect moldovalah, cu intenții de farsă, (Buc), CCCP 1970; *O partidă cu nou născuți, farsă populară într-un act, (Buc), CCCP 1970; Urme pe zăpadă.Teatru scurt, Buc, EE 1971, (Ifigenia în Tauris, Lohengrin sau plăcerea zorilor, Iancu la Hălmăgiu, Discurs pentru o floare, Cafea Ness cu aproximație, Cîteva palme false, Ana, Urme pe zăpadă, Circuit pe două voci); Autograful, piesă într-un act, (Buc), Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă 1972;
*Rică Eremia în șase reprize și douăsprezece gonguri, piesă într-un act, (Buc), Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă 1973; Vizita la Malu, comedie satirică în 2 părți, in: Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan, (Buc), ECR (1973), S. 241-274; Zestrea, Buc, EE 1973, (=Col. Rampa); Trei piese-seu, Buc, ECR 1973, (Subsolul sau Eseu despre organizate, Camera de alături sau Eseu despre personalitate, Ape și oglinzi sau Eseu despre libertate); Un fluture pe lampă, Buc, EE 1974, (=Col.Rampa); Teatru, Buc, EE 1975, (Subsolul, Camera de alături, Iancu la Hălmăgiu, Urme pe zăpadă, Zestrea, Un fluture pe lampă); Ștafeta nevăzută, piesă în 3 acte, in: Trei dramaturgi contemporani, (Buc), EAL 1976, (=Col.Lyceum 208), S. 95-187; Iancu la Hălmăgiu, piesă într-un act, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cîntarea României"); Gheorghiuță, piesă într-un act, (Buc), CCES 1977; Teatru pentru amatori. Zece piese într-un act, Buc, EE 1977; Camera de alături, in: O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977, Bd.1, Buc, EE 1978, S. 529-600; Iancu la Hălmăgiu, piesă într-un act, und Urme pe zăpadă, piesă într-un act, in: O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977, Bd.2, Buc, EE 1978, S. 513-533 und 535-554; Poarta, piesă în 4 acte și un epilog, in: VR XI/11, Nov. 1958, S. 27-32; Explosie întîrziată, piesă în 3 acte, in: VR XII/7, Juli 1959, S. 41-88; *Descoperirea, (T.Giulești Buc 1959); Ferestre deschise, in: T V/1, Januar 1960, S. 3-40; Costache și viața interioară, dramă și comedie în 3 acte, in: T VII/1, Januar 1962, S. 1-36; Mașina de calculat, farsă satirică într-un act, in: GL

X/31 (490) vom 1.8.1963, S. 4-5; Die Rechenmaschine, Sketch in einem Aufzug, in: NL XIV/6, Dez. 1963, S. 3-19; Logodna, (*1963); Ștafeta nevăzută, piesă în 3 acte, in: T IX/1, Januar 1964, S. 1-41; Simple coincidențe, piesă în 2 părți, in: T XI/3, März 1966, S. 3-39; Avram Iancu, in: S - Literarische Beilage, Februar 1967; Patimi, piesă în 3 acte, in: T XII/2, Februar 1967, S. 15-48; Reiner Zufall, Schauspiel in 2 Teilen, in: RR XXI/2, Februar 1967, S. 29-67; Contrapuncte, (*1969); Baletul electronic, (T.Tim 1969); Camera de ață-turi, in: T XV/1, Januar 1970, S. 65-96; Urme pe săpădă, in: TR XIV/28 (702) vom 9.7.1970, S. 8-10, Ape și oglinzi, fragmente, in: TR XV/6 (733) vom 11.2.1971, S. 8-9; Cine ești tu?, (T.Pitești, 3 Einakter, 1969); Focuri nestinse, (T.Arad 1971); Autograful, simplă schiță dramatică, in: RL V/13 vom 23.3.1972, S. 18-19; Cititorul de contor, comedie tragică în 2 părți, in: T XVII/9, Sept. 1972, (auch als: Armistițiul cu diavolul); Hai să trăim, o improvizație, in: CL 14 (38) vom 30.7.1973, S. 6-7; Constantinesti, (*1973); Viața e ca un vagon?, (T.Mic Buc 1974); Consiliul, (*1975); Neliniștile lui Emil Vlăsceanu, (*1976); Acord, piesă în 2 părți, in: T XXI/4, April 1976, S. 62-96; Piatră la rișichi, (*1977); Cadoul, (*1977); Suplinitoarele, (*1977); Butoiul, (*1977); Sere-nadă pentru două vîrește, (TV 31.10.1978); Butelia, in: RL XI/14 vom 6.4.1978, S. 12-15; A cincea lebădă, povestire dramatică în 2 părți, in: T XXIII/11, Nov. 1978, S. 54-82; La canton, in: TR XXII/47 (1144) vom 23.11.1978, S. 4.

Maria FANACHE, *Manșii, (T.Sibiu 1975).

Sergiu FĂRCĂȘAN, *Teatru, Buc, EE 1970, (Steaua polară, Lovitura, Sonet pentru o păpușă, La ciorba de potroace); Steaua polară, piesă în 3 acte, in: T VII/7, Juli 1962, S. 23-62; Der Polarstern, in: RR XVII/2, Februar 1963, S. 28-97; Sonet pentru o păpușă, comedie în 3 acte, in: T VIII/8, August 1963; Lovitura, dramă în 3 acte, in: T XII/10, Okt. 1967, S. 44-79; La ciorba de potroace, comedie în 2 părți, in: T XIV/2, Februar 1969; Costim la două rînduri, in: T XVII/8, August 1972; Păr alb pentru zece diavoli, (*1973); Viața nu-i cu taxă inversă, (*1973).

Aurel FELEA und Alexe MARCOVICI, *Hai noroc și zeilig șor, (T.Evreiesc Buc 1975); siehe Virgil STOENESCU.

Mircea FILIP, *Povestea vorbii, (nach Anton Pann), (*1975); siehe Cătălina BUZOIANU.

Sonia FILIP, *Mitrea Cocor, (nach M.Sadoveanu), (*1951); siehe Petru DUMITRIU.

Viorica FILIPOIU, *Fata babei și fata moșului, (T.Ion Creangă Buc 1977).

P. FINDRIHAN, siehe Eduard COVALI und Eugen MANDRIC.

Ion FLORIAN PANDURU, *Povestea lui Fulgeriu, (*1977).

A. FOREANU und L. IONESCU, *Călina Făt Frumos, (T.Bacău 1977).

M. FREMĂT, *Pământul de lângă inimă.

Tudor FREMĂT, *Nu vreau să mă-nșor, (T.Arad 1954).

Bernard FRIEDMAN, siehe Harry ELIAD.

Victor FRUNZĂ, Ursul oel mare de pe perete, piesă într-un act, in: T XVI/12, Dez. 1971, S. 71-78; Marii meștri ai farselor, (TV 30.5.1975).

Laurențiu FULGA, *Ultimul mesaj, (T.Armatei Buc 1949); Ion Vodă cel cumplit. Cronica anilor 1572-1574, evocare dramatică în 3 acte, in: VR IV/12, Dez. 1951, S. 17-84; Meșterul Manole, (*1957); Der letzte Auftrag, Schauspiel in

3 Aufzügen, in: RR XIII/3, Okt. 1959, S. 50-139; *Este vinovată Maria Serafim?*, dramă în 2 părți, in: T VIII/12, Dez. 1963, S. 1-34; auch: *Este vinovată Corina?*, (T. Nottara Buc 1964).

Horia FURTUNĂ, ⁺*Făt Frumos*.

Vinciu GAFIȚA, siehe Alecu POPOVICI.

Victor Emil GALAN, *Prietenă mea Pix*, (Buc), EPL 1963; auch in: T V/5, Mai 1960, S. 35-89; *Meine Freundin Pix*, Lustspiel in 3 Aufzügen, in: RR XV/4, Dez. 1961, S. 6-68.

Ion GAVRILAJ, ⁺*Eclipsa*.

Ovidiu GENARU, *La margine de paradis*, comedie tragică în 3 acte, in: T XXI/5, Mai 1976, S. 66-96; ⁺*Vieți paralele*, (T. Ploiești 1977); ⁺*Viața particulară*.

George GENOIU, ⁺*Umbrelă pentru singurătate*, (⁺1968); ⁺*Templul așteptărilor; Disparația, parabolă dramatică*, in: CR IV/17 (168) vom 26.4. 1969, S. 6; *Pereastră, piesă într-un act*, in: TR XIII/20 (642) vom 15.5.1969, S. 4; *Fauna în colivie*, (⁺1970); *Cina la vreme de veghe, piesă într-un act*, in: TR XIV/41 (715) vom 8.10.1970, S. 8; *Strigăte în volieră*, in: TR XV/26 (753) vom 1.7.1970, S. 8; ⁺*Căldătorind cu îndelungată răbdare*, (⁺1971); *Plecarea mea vremelnică, fragment*, in: TR XVI/42 (862) vom 19.10.1972, S. 7; *Trecere prin veranda verde*, (⁺1972); *Seara în fața cerului*, (⁺1973); *Obloane și iepuri de angora; Taina de gdi-șioară; Plecărișle; Drumul spre Everest*, (⁺1975); *Logodna fără bărbat*, (⁺1975); *După echinox; Misiune în conac*, (T. Botoșani 1976); *Europa 20*, (T. Bacău 1976); ⁺*De luni până vineri; Doi pentru un tango; Casa noastră; Însoțitorul nevăzut; Cantonul de vîndătoare*.

Dinu GEORGESCU, ⁺*Ciripit de păsărele*, (⁺1978).

Mihai GEORGESCU, *Răzvrățiții. Marca fabricii*, in: *Teatru de păpuși*, (Buc), EPL 1962; ⁺*Vesellie în gospodărie*, in: *Teatru de păpuși*, Buc, EPL 1964; *Țărani*. (1907), Buc, CCES 1972, (=Teatru); *Punctul*, Buc, EE 1973, (*Punctul, Noapte bună, domnule S., Moartea bătrînului vrăjitor*); *Elegii pentru cetatea soarelui*, Buc, ECR 1973, (*Elegie pentru capul prinților, Elegie pentru cetatea soarelui, Elegie pentru Voievodul cu stea în frunte*); *Luna, seceră albă...*, dramă într-un act, in: *Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR (1973), S. 275-292; *Departa de casă, teatru document*, (Buc), EE 1977, (*Festivalul național "Cîntarea României"*); *Țărani*. (1907), teatru document, (Buc), EE 1977, (*Festivalul național "Cîntarea României"*); *Să nu vorbim de Bibi*, (T. Nottara Buc 1968); *Sprechen wir nicht von Bibi, ein Bühnengrithmus*, in: RR XXC/1, Januar 1971, S. 42-57; *A trăi pentru mline*, (⁺1976); *Sfîrșitul jocului*, (T. Botoșani 1977); *Fără lege și judecată, teatru document*, in: L XX/14 (779) vom 2.4.1977, S. 8; fragment - mannlicher 907; ⁺*Cel dintîi asemeni seilor; Viața în diagonală* (⁺1978).

Silviu GEORGESCU, ⁺*Trăznitul meu drag*, (⁺1972); zusammen mit Puiu CĂLINESCU: ⁺*Sonatul luni*, (⁺1970); siehe Vintilă ORNARU, M.O.SANDU, Lascăr SEBASTIAN.

Alexandru GHELMAN, ⁺*Da sau nu*, (T. Giulești Buc 1977).

Liviu GHEORGHIU, ⁺*Ploaia din noaptea de vară; E departe Sera de Matiquera?*; ⁺*Coborîrea periculoasă; Soarele răsare în fiecare zi; Capcana mercenarilor*.

Mihnea GHEORGHIU, *Tudor din Vladimiri, evocare dramatică în 5 acte*, (Buc), ESPLA (1955); auch: Buc (1957), (*Fondul literar*); *Zodia taurului, reportaj dramatic în 3 părți*, (Buc), Editura militară 1972; *Unul în doi. Teatru*, Buc, EE 1975, (1601 - *Capul, 1821 - Zodia taurului*); *Istории dramatice*, Buc, EE 1977,

(Patetica 77, Mușchetarul român); Capul, fragment dintr-o povestire cinematografică, in: L XI/7 (303) vom 17.2.1968; Zodia taurului, reportaj dramatic în 3 părți, in: T XV/12, Dez. 1970; Mușchetarul român, scenariu de film despre D. Cantemir, in: T XVIII/6, Juni 1973, S. 17-58; Patetica 77, piesă în 2 părți după Duiliu Zamfirescu, in: T XXII/1, Januar 1977, S. 68-95.

Natalia GHEORGHIU, ⁺Un iaz...și o poveste cu haz, Buc, CCCP 1962, (=TA); siehe auch Emilia CALDĂRARU.

Alexandru GHEORGHIU-POGONEȘTI, ⁺Ziua cea mare, (⁺1945); ⁺Vigilența Gherghinei.

Alecu Ivan GHILIA, Un joc nevinovat, nuvelă cinematografică, in: GL XIII/23 (709) vom 9.6.1966, S. 5.

Barbu GHIȚĂ, ⁺Răsplata cea mare, (⁺1976).

Andrei GILEA, ⁺Trei iezi cîntăreți, (⁺1974).

A.G. GRECU, ⁺Inelul lui... Jupiter, (⁺1967).

Dinu GRIGORESCU, ⁺Ciripit de păsărele.

Ioan GRIGORESCU, Subteranul, fragment de scenariu, in: GL XIII/42 (729) vom 20.10.1966, S.4.

Sorin GRIGORESCU, siehe Ion GRINEVICI.

Ion GRINEVICI, ⁺Nopți de august, (⁺1959); ⁺Hanul piraților, (T.Ion Vasilescu Buc 1972); zusammen mit N. PANTILIMON: Măștile lui Neptun, (T.Arad 1957); zusammen mit Sorin GRIGORESCU: Domnișoara din Sighișoara, (T.Ion Vasilescu Buc 1970).

Romulus GUGA, ⁺Speranța nu moare în zori, (T.Tg.Mureș 1975 und TV 18.5. 1975); ⁺Clipa dinaintea vieții, (⁺1977); ⁺Noaptea cabotinelor, (T.Brașov 1977).

Valentin GUSTA und Constantin BEIU, ⁺Ghimpele, piesă într-un act, Buc, ESPLA 1953.

Ștefan HARALAMB, ⁺Lanțul manevrelor, Buc, EPL 1963, (=TA); ⁺Articolul 111. Tovarășul meu XY..., piese într-un act, Buc, EPL 1964, (=TA); ⁺Articolul 111, madjarisch, Buc, EPL 1964; Heiratsprozeß (Proces de căsătorie, deutsch), Buc, EPL 1964; ⁺Viceversa, (⁺1969); zusammen mit H. SALEM: Comedia întrebărilor, (⁺1970); zusammen mit S.NEAGU: ⁺S-a furat un mire, (Buc), EPL 1963.

Victor HÎLMU, ⁺Frumoasa fără corp, (⁺1974).

Ion HOBANA, ⁺Omul invizibil, (nach H.G.Wells), (⁺1974).

Ștefan HORIA, ⁺Frederic Chopin, (⁺1947); ⁺Insula cauciucului, (⁺1948).

Vintilă HORIA, Reviem în trei pentru un oraș dispărut, in: Revista scriitorilor români (München), nr. 12/1973, S. 39-49.

Dragomir HOROMNEA, Cer cuvîntul, (T.Botoșani 1978).

Ionel HRISTEA, Teatru, (Buc), ECR (1971), (Caruselul, O crimă pasională, Fundătura florilor, Pur și simplu o criză); Zorile la patru cincizeci și patru, piesă într-un act, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cîntarea Românișii"); ⁺O singură viață, (T.Bulandra Buc 1963); ⁺Și dacă-i o minciună?, (⁺1965); ⁺Nimic nu se pierde, dragul meu, (T.Bulandra 1965); ⁺O apărare ciudată, (⁺1966); ⁺Un loc rămas liber, (T.Satu Mare 1969); Dulcea mea nefericire, piesă în 3 acte, in: T XIV/5, Mai 1969.

Viorica HUBER (ROGOZ), ⁺*Toc-Năpîrstoc și Tița-Fetița*, in: *Teatru de păpuși*, Buc, EPL 1964; ⁺*Alelei, voinicii mei*, (⁺1977); ⁺*Pe cai, pe cai, pe cai*, (⁺1977); ⁺*Porumbița albă*, (⁺1977).

Alice HULUBEI, *Teatru*, (Buc), EPL 1969, (*Mitologie I, Mitologie II, Midos, Intoarcerea lui Ulysse, Răpirea sabinelor, Cele douăsprezece fete de împărat sau Musca de aur*); ⁺*Teatru*, Buc, EE 1970.

Ioan IACOB, ⁺*Mobilizarea*, (⁺1977).

Mircea Radu IACOBAN, ⁺*Sîmbătă la Veritas*, Buc, EE 1973; *Noaptea*, dramă în 2 părți și un epilog, Buc, EE 1976, (=Col. Rampa 22); *Reduta și soarecii*, Iași, EJ 1977, (*Reduta și soarecii, Fără cascadori, Sîmbătă la Veritas, Omul din baie*); ⁺*Vă cheamă Narva*, (⁺1965); *Două muzici două*; ⁺*Alt tramvai numit dorință*, (⁺1969); ⁺*Tango La Nisa*, (⁺1970); *Rouă și tutun*, piesă în 2 părți, partea I, in: TR XIV/47 (721) vom 19.11.1970, S.8-9; ⁺*Fără cascadori*, (⁺1971); *Stress*, fragment, in: CR VI/53 (308) vom 31.12.1971, S.6-7; *das.*, fragment din actul II, in: CL 22 vom 30.11.1972, S. 6-7, 11; *Sîmbătă la Veritas*, in: T XVIII/3, März 1973; *Inceputul zorilor*, piesă în 2 acte, fragmente, in: CL 11 vom Nov. 1974, S. 6-7, 15, (auch unter dem Titel "Noaptea" veröffentlicht); ⁺*Footbal*, (T.Bacău 1975); *Înainte!*, in: C 52 (1572) vom 24.12.1976, S.6-7; *Reduta*, fragmente, in: TR XXI/6 (1051) vom 10.2.1977, S. 8-9.

Paul IANCU, ⁺*Rătăciră*, (⁺1977).

Aurel IFRIM, ⁺*Comoara*, (⁺1976); ⁺*Cîntec pentru bunicul meu*, (⁺1977).

Dumitru IGNEA, *Prietena mea noaptea*, fragment din piesa cu același titlu, in: CL 16 (40) vom 30.8.1973, S. 6-7.

Paul IOACHIM, ⁺*Ascensiunea unei fecioare*, (⁺1971); ⁺*Nu sîntem îngeri*, (T. Mic Buc 1975); ⁺*Goana*, (T.Giulești Buc 1978).

D.D.IONESCU, ⁺*Interludiu*.

Dan Radu IONESCU, ⁺*Un om, o scenă, un steag*, (⁺1977).

L.IONESCU, siehe A.FOREANU.

Nelu IONESCU, *Neîncredere în foișor*, piesă în 3 acte, in: T XI/10, Okt. 1966, S; 25- 64; *Fără cgrtușe*, Max, comedie tragică într-un act, in: T XIII/8, August 1968; *Impas*, (⁺1970); *Pretextul*, scenariu radiofonic, in: CR VI/36 (291) vom 4.9.1971, S. 6-7; ⁺*Simfonie pentru destinul meu*, (⁺1972); *Quod*, (⁺1977).

Nicolae Florin IONESCU, ⁺*Logodnicia Sucevei*, (T.Btrlad 1975); ⁺*Fulgerul negru*, (T.N.Cr 1978).

Tina IONESCU-DEMETRIAN, ⁺*Alizuna*, (⁺1969).

Mira IOSIF, ⁺*Peste munți*.

Vasile IOSIF, ⁺*Maria*, (⁺1961); ⁺*Zburați pescărușilor*.

Silvian IOSIFESCU, siehe Vera CĂLIN.

Magda ISANOS und Eusebiu CAMILAR, ⁺*Focurile*, (⁺1946).

Mihai ISPIRESCU, ⁺*Un loc pe terasă*, (⁺1977); ⁺*Concediu nelimitat*, (T. Ploiești 1978).

Ion ISTRATI, *Milionarii*, comedie în 3 acte, in: T VI/6, Juni 1961, S. 15-46; *În pofida misoginilor*, (⁺1970); *Examen de maturitate*, fragment dintr-o piesă de teatru, in: CR V/39 (242) vom 26.9.1970, S. 6-7; *Complexul feminin*, comedie în 3 acte, fragmente, in: CL 5 vom 15.3.1972, S. 6-7; *Una și*

una, fragment de piesă, in: CR VII/12 (320) vom 24.3.1972, S. 4-5; [†]Moldovencele, ([†]1973); Visul de aur, fragment dintr-o piesă de teatru, in: CL 9 (33) vom 15.5.1973, S. 6-7.

Constantin IUGAN, [†]Bătrânul își împarte avutul; Insurătoare împotriva voinei, ([†]1976).

Ștefan IUREȘ, Ochegul și Băldăioara, piesă pentru școlari, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cântarea României"); Zozo între pământ și cer, morală a fabulei în 7 tablouri, in: T XIII/3, März 1968; [†]Dansați cu Salamandra, (T. Ion Creangă 1973); zusammen mit Ben DUMITRESCU: [†]O Lună de confort, ([†]1960); und: Pe unde trece un om, evocare dramatică, in: T VIII/2, Februar 1963, S.10-43.

Gica IUTEȘ, Prânzul de sîmbătă, aproape fantezie dramatică cu epilog, in: L X/52 (296) vom 30.12.1967, S.4; Cînd pleacă mama, schiță de noapte la Valea Jiului 1964, in: L XI/14 (310) vom 6.4.1968, S.9.

Cezar IVANESCU, [†]Mica dramă, (T.Pitești 1969).

Nicolae JIANU, Cerul ascuns, secvențe cinematografice, in: GL XIV/48 (747) vom 30.11.1967, S.4; Martorii, in: RL XII/30 vom 26.7.1979, S. 12-13.

Jienii. Teatru popular haiducesc, Buc, EMI 1974.

Mihail JOLDEA, [†]Tigrul în papuci, (T.Pitești 1978); [†]Flăcăii maiorului Șonțu; siehe Sadi RUDEANU.

B.JORDAN, [†]Furtună în sat.

Eduard JURIST, [†]Piesa se joacă data viitoare, ([†]1967);

Doru KALMUSKI, Cine omoară pîianjenii, fragment, in: CR IV/8 (159) vom 22.2.1969, S.6.

Alexandru KIRIȚESCU, [†]Cîntecul de nuntă, scenetă, (Buc) (1950), (=Teatru pentru muncitori); Gaițele, (Buc), ESPLA 1953; Darul frăției, piesă în 3 acte, Buc 1953, (=Comitetul pentru Așezăminte Culturale); Dreptatea, dramatizare în 3 tablouri, Buc 1953, (=Comitetul pentru Așezăminte Culturale); Dulapul cu oglindă, piesă în 3 acte, Buc 1953, (=Comitetul pentru Așezăminte Culturale); Un musafir iubit, Buc 1953, (=Comitetul pentru Așezăminte Culturale); [†]Negustorie cinstită, Buc 1953, (=Comitetul pentru Așezăminte Culturale); [†]Răzbunarea Catrinei; Cu viața mergem înainte, Buc 1953, (=Comitetul pentru Așezăminte Culturale); Teatru, (Buc), ESPLA (1956), (Borgia, Nunta la Perugia, Michelangelo, Gaițele, Dictatorul); Ruxandra și Timotei, poem dramatic, (Buc), ESPLA (1957), (=Teatru); Michelangelor, piesă în 2 părți, în: Dramaturgia română contemporană, Bd.1, (Buc), EPL 1964, (=BPT 245), S. 1-76; Gaițele, in: Dramaturgie românească, Bd.2, Buc, ET 1969, (=Col. Lyceum 54); Gaițele, Buc, EMI 1976, (=BPT 881), (Anișoara și ispita, Florentina, Gaițele, Borgia, Nunta din Perugia, Michelangelo); Nunta din Perugia, piesă în 2 părți, in: O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977, Bd.2, Buc, EE 1978, S. 99-158; [†]Ion al Vădanei, ([†]1945); [†]Tarșița și roșiorul, libret, ([†]1949); [†]Pensiunea doamnei Stamate, [†]Moș Teacă.

Elsa KOZMA, [†]Țara mea, ([†]1977).

Traian LALESCU, [†]Mușchetarii, [†]Suflerul.

Ionel LĂZĂRONEANU, [†]Moștenirea lui Toma Gînju. ([†]1948); [†]I total, (T.N. Cr 1948); [†]Șperțarul, ([†]1950).

Victor LEAHU, [†]Un pantof fericit, ([†]1973).

Mihail LEONARD (Pseudonym von Yornic BASARABEANU), ⁺ *Undeva sub pământ*, (⁺1951); ⁺ *O situație specială*, (⁺1952); *Brigada lui Ionuț*, scenariu literar, in: VR V/12, Dez. 1952, S. 83-135; ⁺ *Bogdății ascunse*, in: *Cultura poporului* 5/1954; ⁺ *Regatul liniștit*.

Sorin LEPA, ⁺ *Fluierul fermecat*.

Mircea LERIAN, *Țepeș*, (Buc), ECR (1973), (*Țepeș Vodă*, *Țepeș captiv*, *Moartea lui Țepeș*); *Procesul (Filimon Sîrbu)*, fragmente, in: RL XI/33 vom 17.8.1978, S. 12-13.

Corneliu LEU, *Femeia fericită*, piesă în 3 acte, Buc, EE 1974, (=Col. Rampa 9); *A doua dragoste și altele*, Buc, EE 1979, (=Teatru comentat), (*Profesorul Demnitare*, *Femeia fericită*, *A doua dragoste*, *Fiara*); *A doua dragoste*, piesă în 3 acte, in: T XI/4, April 1966, S. 53-87; *Femeia fericită*, piesă în 4 acte, in: T XVII/6, Juni 1972, S. 67-99; *Fata bună din cer*, piesă în 4 acte, in: T XIX/3, März 1974; *Die Glückliche*, Drama in 3 Aufzügen, in: RR XXV/2, Februar 1976, S. 35-77.

Sergiu LEVIN, ⁺ *Poate acesta e secretul*, (T.Tim 1975).

Sașa LICHY, ⁺ *Soldățelul de plumb*, (⁺1972).

Hristu LIMONA, ⁺ *Omul, fata, bătrînul și ceașca*; ⁺ *Scrisoare către Meșterul Manole*.

Emil LIȚU, ⁺ *Pantofiorul de aur*, (T.N.Cr 1965); ⁺ *Povestea Cenușăresei*, (T. Tim 1975).

P.LOCUSTEANU, ⁺ *Funcționarul de la Domenii*, (T.Ploiești 1967).

Horia LOVINESCU, *Lumina de la Ulmi*, piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1954); *Citadela sfărîmată*, dramă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1955); *Oaspete în faptul serii*, piesă într-un act, (Buc), Editura Consiliului Central al Sindicatelor 1955, (=CCCP); *Ein nächtlicher Gast*, Einakter, (Bukarest), Editura Consiliului Central al Sindicatelor 1955, (=Zentralhaus für Volkskunst); *Estéli vendeg*, Szinmii egy felvonásban, Bukarest, A Szakszervezetek Központi Tanácsának Könyvkiadója 1955; *Emberség*, Szinmii egy felvonásban, Bukarest 1956; *A levombolt fellevár*, Szinmii, Bukarest, Allami; *Elena*, piesă într-un act, Buc, (Editura de stat pentru imprimare și publicații) 1956, (=CCCP); *Hanul de la răscruce*, piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1957), (=Teatru); *O întâmplare*, dramă într-un act din ciclul "Dramele războiului", Buc, Editura de stat didactică și pedagogică 1958, (=Teatru); *Oaspetele din faptul serii*, in: *Piese într-un act*, 2. Aufl., Buc, Editura de stat didactică și pedagogică 1958, S. 3-23; *Eine Begebenheit*, Drama in einem Akt aus dem Zyklus "Kriegsdramen", (Buc), Editura de stat didactică și pedagogică 1958, (=Theater); *Estéli történet*, (Bukarest), Allami Tanügyi es Pedagógiai kiadó 1958; *Piros hajnal...*, Bukarest, Nyomatvánok es Kiadvánok Allami Kiadója 1959; *...și pe strada noastră*, piesă într-un act, (Buc), Editura de stat pentru imprimare și publicații 1959, (=CCCP), (=teatru); *Surorile Boga*, piesă în 3 acte, Buc 1959; *Razrusennaia, țitadeli v dome gospodina Dragomirescu*, buharest, Izdatel'vo Meridiani 1960; *Sestrî Boga*, Buharest, Meridiani 1961, (Lithographie); *Revederea*, piesă într-un act, Buc 1963, (=TA); *dass.*, Buc, EPL 1963; *Das Widersehen*, Bukarest, Literaturverlag 1963; *Teatru*, (Buc), EPL 1963, (*Citadela sfărîmată*, *Oaspetele în faptul serii*, *O întâmplare*, *Hanul de la răscruce*, *...și pe strada noastră*, *Surorile Boga*, *Revederea*, Febre); *La citadela deruida*, in: *Teatro revolucionario de Rumania*, La Habana, Editoro del Consejo Nacional de Cultura 1963; *Citadela sfărîmată*, dramă în 3 acte, in: *Dramaturgia romîndă contemporandă*, Bd.2, (Buc), EPL 1964, (=BPT 246), S. 245-334; *Adolescentul*, piesă într-un act, Buc 1965, (=TA); *Moartea unui artist*, piesă în

2 părți, (Buc), EPL 1965; auch in: *Dramaturgie română contemporană*, Bd.2, (Buc), ET (1967), (=Col.Lyceum 15), S. 7-79; *Teatru*, (Buc), EPL 1967, (*Citadela sfărmată, O întâmplare, Hanul de la răscruce, Surorile Boga, Febre, Moartea unui artist, Omul care și-a pierdut omenia, Petru Rareș, Paradisul*); *Teatru*, Buc, EPL 1968; *Maria, piesă într-un act*, Buc 1970; *Teatru*, Buc, EE 1971; *Și eu am fost în Arcadia*, (Buc), ECR (1971), (*O casă onorabilă, Al patrulea anotimp, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, Și eu am fost în Arcadia*); *Teatru*, Buc, EE 1972, (=Col. *Teatrul românesc contemporan*); *Teatru*, 2 Bde, Buc, EE 1973, (Bd. 1: *Citadela sfărmată, Hanul de la răscruce, Moartea unui artist, Al patrulea anotimp, Loțiitorul* (Petru Rareș); Bd.2: *Paradisul, Și eu am fost în Arcadia, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, Omul care și-a pierdut omenia*); *Moartea unui artist*, Buc, EE 1975, (=Col. *Rampa 17*); *Ultima cursă*, Buc, EE 1976, (=Col. *Rampa 29*); *Moartea unui artist*, in: *Trei dramaturgi contemporani*, (Buc), EAL 1976, (=Col. *Lyceum 208*), S. 199-277; *Teatru*, 2 Bde, Buc, EE 1976, (=Col. *Teatru comentat*), (Bd.1: *Ultima cursă, Autobiografie, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, Moartea unui artist, Omul care și-a pierdut omenia, Și eu am fost în Arcadia*; Bd.2: *Patima fără sfârșit, Citadela sfărmată, Petru Rareș sau Loțiitorul*); *Teatru*, Buc 1978; *Adolescentul, piesă într-un act*, (Buc), EE 1977, (*Festivalul național "Cântarea României"*); *Moartea unui artist*, in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Bd.1, Buc, EE 1978, S. 261-324; *Lumina de la Ulmi, piesă în 3 acte*, in: *VR VI/6, Juni 1953*; *Die zerstörte Zitadelle, Drama in 3 Aufzügen*, in: *RR X/2, März 1956*, S. 15-104; *Febre, piesă în 2 părți*, in: *T VII/2, Februar 1962*, S. 17-51; *Adolescentul, piesă într-un act*, in: *GL XI/3 (513) vom 16.1.1964*, S. 4-5; *Noaptea cea mai lungă, (erster Titel von "Moartea unui artist")*, piesă în 2 părți, in: *T IX/2, Februar 1964*, S. 7-42; *Paradisul, tabloul III - poetul*, in: *GL XI/47 (558) vom 19.11.1964*, S.5; *Der Tod eines Künstlers*, in: *RR XIX/1, Januar 1965*, S. 18-63; *Petru Rareș*, in: *T XII/3, März 1967*, S.17-49; *O casă onorabilă, farsă polițistă*, in: *T XIII/4, April 1968*; *Omul care...*, (T.Nottara Buc 1971); *Et in Arcadia ego*, in: *RR XXVII/3, März 1973*, S. 6-45; *Autobiografie*, in: *T XXII/6, Juni 1977*, S. 70-95; *Intflniri*, (TV 18.10.1977); *Echinox*, (1977); *Sfingele*, (auch als: *Patima fără sfârșit*), (1977); *Homer transvestit*, (T.Botoșani 1978).

Ion LUCA, *Năframa iubitei*, Buc, *Fundația regală* 1944; *Salba reginei*, Buc, *Fundația regală pentru literatură și artă* 1946; *Teatru*, Buc, EPL 1963, (*Amon-ra, Rachierita, Morisca, Pelina, Apele-n jug*); *Teatru*, Buc, EPL 1968, (*Cele patru Mării, Icarii de pe Argeș, Chiajna, Alb și negru, Cusa-Vodă, Ileana vrăjitoarea*); *Alb și negru*. *Teatru*, (Buc), EMI 1976; *Năframa iubitei*, in: *Revista fundațiilor regale XI/1, Jan. 1944*, S. 109-114; *Dumitra*, (1948); *Cuscii Gheorghinei; Fata din flori; Iubire învrăjbită; Neliniștea Doamnei; Școala de la Humulești*.

Valeriu LUCA, *Vara furtunoasă*, (+1953); *Inima noastră*, (+1956); *Noaptea albă*, (T.Arad 1959).

Ion LUCIAN, *Mușchetarii măgăriei sale*, (T.Arad 1962); *Cocoșelul neascultător*, (T.Ion Creangă Buc 1965); (*Pseudo*)*Proces-Verbal*, in: *T XXIII/9, Sept. 1978*, S. 50-51; zusammen mit Andrei BĂLEANU: *Viața-n galop*, (1977); siehe Virgil PUICEA.

Eugen LUMEZIANU, *Tatăl nostru uneori*, (T.Constanța 1976); *Scaunul pe roțile*, (T.Constanța 1978), *Capoana de nichel*, (T.Constanța 1979).

Alexandru LUNGU, *A opta minune*, (+1973).

Andrei LUPAN, *Lumina*, (+1968).

Radu LUPAN, *Fun*, (nach Faulkner), (TV April 1968).

Petre LUSCALOV, *Alarmă în munți*, scenariu literar, (Buc), ESPLA (1955);

*Spre stele, (+1963), *Jaguarul roșu, (T.Nottara Buc 1967).

Ernest MAFTEI, *Răzeșii lui Bogdan, (+1958).

Darie MAGHERU, *Eu, Meșterul Manole, poem dramatic, (Buc), ESPLA 1957;
*Tragicul Domn Ion al cămălelor, (T.Brașov 1979).

Gheorghe MAGHERU, *Oglinda fermecată sau divină recreațiune, tragedie
în 3 acte, Cr, ESR 1944.

Toma George MAIORESCU, *Drumul peste mare e închis, (+1968).

Eugen MANDRIC und Paul FINDRIHAN, *Mihai Viteazu, (T.Piatra Neamț 1979).

Nicolae MANEA, *Poem pentru 24 de ore; *Vinovatul, (+1976).

Adrian MANIU, *Teatru, Cl, ED 1974.

Sanda MANU und Camelia DĂSCĂLESCU, *Alcor și Mona, (nach M.Sebastian),
(T.Comedie Buc 1971).

Alexe MARCOVICI, siehe Aurel FELEA.

Corneliu MARCU LONEANU, Comoara din deal, Buc, EE 1976, (=Col.Rampa);
*Noaptea șoferilor, (T.Pitești 1969); Personalitate pentru concurs, senariu
TV, in: T XIX/1, Januar 1974; *Sâmburi sub zid, (+1976); Români și ambasadorii,
(+1976); *Bărbați în extreme, (neuer Titel von "Noaptea șoferilor");
*Măseaua de minte, (T.Comedie Buc 1978).

Constanța MARIN, *Necunoscuta, (+1977).

Virgil MARIN GHERASIM, Cursa cu obstacole se apropie de sfârșit, in: Apo-
siția (München) 2/1974, S. 125-154.

Mihail MARTIE, *Viața, (+1978).

Gheorghe MARTINIUC, *Așa s-a dormit Costache Bălan, (+1950).

Marcel MARȚIAN, *Ghetuțe pentru ursuleț.

Constantin MATEESCU, siehe Alexandru MITRU.

N. MAXIM, *Dumbrava minunată, (nach M.Sadoveanu), (T.Bacău 1977).

MAXIMILIAN, siehe DIACONESCU und H.NICOLAIDE.

Teodor MAZILU, *Acordeonistul, comedie într-un act, Buc, EPL 1964, (=TA);
Teatru, (Buc), ECR (1971), (Don Juan moare ca toți ceilalți, Aventurile unui
bărbat extrem de serios - Somnoroasa aventură, Inundația, Proștii sub clar de
lună, O sărbătoare princiară, Pălăria pe noptieră, Treziți-vă în fiecare dimi-
neată, Acești nebuni fățarnici, Împăiați-vă iubiții, Cine pe cine mîntuiește,
Frumos e în septembrie la Veneția); Frumos e în septembrie la Veneția, Buc,
EE 1973, (Don Juan moare ca toți ceilalți, Somnoroasa aventură, Inundația,
Proștii sub clar de lună, O sărbătoare princiară, Pălăria pe noptieră, Trezi-
ți-vă în fiecare dimineată, Împăiați-vă iubiții, Acești nebuni fățarnici, Fru-
mos e în septembrie la Veneția); Somnoroasa aventură, in: T IX/4, April 1964,
S. 70-96; Der Akkordeonspieler, Lustspiel in einem Akt, in: NL XV/6, Dez. 1964,
S. 33-60; O plimbare cu barca; Cicatricea; Inundația, tragi-comedie într-un
act, in: RL II/36 (48) vom 4.9.1969, S. 16-19; Treziți-vă în fiecare dimineată,
tragi-comedie într-un prolog și 3 acte, in: T XI/2, Februar 1970; Don Juan mo-
are ca toți ceilalți, tragi-comedie într-un act, in: RL III/17 (76) vom 19.3.
1970, S. 16-19; Frumos e în septembrie la Veneția, comedie într-un act, in:
RL III/35 vom 27.8.1970, S.16; Împăiați-vă iubiții, comedie într-un act, in:
RL III/35 vom 27.8.1970, S.17-18; Die Überschwemmung, Tragikomischer Einakter,

in: RR XXV/1, Januar 1971, S. 76-85; ⁺Dreptul la ipocrizie. Binecuvântatele chinuri ale iubirii. Nu vrem să fim fericiți, in: Arlechin, T.N. Iași, nr. 1/1978; ⁺Cinci romane de amor, (T.Nottara Buc 1978); Binecuvântatele chinuri ale iubirii, in: TR XXII/20 vom 18.5.1978, S.4-5.

Constantin MĂCIUCĂ, ⁺Dincolo de munte, (TV 7.9.1976).

Octav MĂGUREANU, ⁺Fata morgana, dramă citadină, Buc, EPL 1965, (=TA); Trapezăria. Teatru, (Buc), ECR (1974), (Rugul, Vremea vîrcolacilor, Desișul puștii, Noapte la Palermo, Trapezăria, Țăranca majestății sale, Moara de vînt); ⁺Iancu Jianu, (T.N.Cr 1968); ⁺Jocul cu focul, (1974).

Theodor MĂNESCU, Excursia, Buc, EE 1977, (=Col. Rampa); ⁺Casa de mode, (T. Bulandra Buc 1972); Un proces închis, in: T XX/12, Dez. 1975, S. 53-79, (auch als: ⁺Acum și în cele din urmă, T. Galați 1975); Noaptea pe asfalt, in: T XXII/9, Sept. 1977, S. 70-96; ⁺Podul, (1977); ⁺Dragoste periculoasă, (T. Giulești Buc 1978); ⁺Till Eulenspiegel, dramatizare, (T. Țândărică 1978); siehe Sivia ANDREESCU.

Mihai MĂNUȚIU, ⁺Avram Iancu, (T. Casandra Buc 1978).

Ioan MEIȚOIU, ⁺Flori de lumină pe Argeș, (⁺1967); ⁺Oglinzile soarelui, (⁺1971).

Mircea MICU, Avram Iancu, dramă istorică în 3 părți, in: T XXIII/1, Januar 1978, S. 28-46.

Teohar MIHADAȘ, Năluca, in: TR 7(1052) vom 17.2.1977, S.5, und 8 (1053) vom 24.2.1977, S.5; Izvoarele vin din fluviu, in: TR XXII/18 (1115) vom 4.5.1978, S. 7.

G. MIHALACHE und Ciupi RĂDULESCU, ⁺Fotbal Mexic 70.

Aurel MIHALE, Batalionul doi, scenariu literar, (Buc), ESPLA (1957); ⁺Primăvara, (⁺1960); ⁺Casa de piatră, (TV 6.5.1972); ⁺Puterea, (TV 13.12.1977).

Gib. I. MIHĂIESCU, Teatru, Cl, ED 1973, (Pavilionul cu umbre, Confrății, Sfrîșitul, Criză în barou, Don Juan).

N. MIHURA, ⁺Carlota, (T. Bacău 1970).

Ștefan MIHUȚ, ⁺Umbre în plin soare, (T.N. Cl 1977).

Claudia MILLIAN (Pseudonym D. ȘERBAN), ⁺Masca; ⁺Rozina; ⁺Vreau să trăiesc; ⁺După paravan; ⁺Șapte giște potcovite.

Sergiu MILORIAN, ⁺Povestea focului, (⁺1954).

Alexandru MIRAN, Moartea Penelopei, (Buc), ECR (1971).

A. MIREA und G. KOVACS, ⁺Ultimul tren, (T. Arad 1958).

Eugen MIREA, ⁺Au fost odată două ofeline, (⁺1966); ⁺Bună seara, domnule Wilde, (⁺1971); ⁺Revista are cuvîntul, (1972); ⁺Lady X, (⁺1974).

Alexandru MIRODAN, Ziariștii, piesă în 3 acte, (Buc), ET 1956; Il giornalista, in: Teatro romana, Firenze, Parenti (1960); Celebrul 702, (Buc), EPL 1962; Ziariștii, piesă în 3 acte, in: Dramaturgia română contemporană, Bd. 2, (Buc), EPL 1964, (= BPT 246), S. 421-505; auch in: Dramaturgie română contemporană, Bd. 2, (Buc), ET (1967), (=Col. Lyceum 15), S. 83-162; ⁺Teatru, (Buc), EPL 1965, (Ziariștii, Celebrul 702, Șeful sectorului suflete, Noaptea e un sfetnic bun, Cineva trebuia să moară, Cerul nu există); ⁺Primarul lunii și iubita sa, (Buc), EE 1970; Teatru, 2 Bde, Buc, EE 1972, (Bd. 1: Ziariștii, Celebrul 702, Cerul nu există, Cineva trebuia să moară, Șeful sectorului suflete, Noaptea e un

sfetnic bun; Bd.2: Camuflaj, Moș Gerilă, Transplantarea inimii necunoscute, Primarul lunii și iubita sa, despre unele lipsuri, deficiențe și neajunsuri în domeniul dragostei); Teatru. Trei simple texte antifasciste, (Buc), ECR (1973), (Cineva trebuie să moară, Pasiune plus rațiune sau Temă de luptă, Cărțile sînt mincinoase); Ziaristii, Buc, EE 1976, (=Col.Rampa 24); Pasiune plus rațiune sau Temă de luptă, piesă într-un act, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cîntarea României"); Ziaristii, piesă în 3 acte, in: VR IX/5, Mai 1956; Celebrul 702, piesă în 3 acte, in: T V/6, Juni 1960, S. 37-66; Șeful sectorului suflete, comedie, in: T VII/12, Dez. 1962; Noaptea e un sfetnic bun, comedie, in: T VIII/10, Okt. 1963, S. 1-31; Verantwortlicher für Seelenfragen, in: RR XVIII/3, März 1964, S. 48-97; Moș Gerilă, in: T XI/11, Nov. 1966; Linii de comunicații, in: T XII/11, Nov. 1967; Camuflaj, fragment, actul II, in: GL XIV/21 (766) vom 25.5.1967, S. 4; Jocuri și jucării, in: T XII/11, Nov. 1967; Transplantarea inimii necunoscute, comedie, in: T XIV/1, Januar 1969; Es gibt keinen Hund, ein Lustspiel für Neujahr und neue Jahre, in: RR XXV/1, Januar 1971, S. 58-66; Contract special de închiriat oameni, (* 1973); Un proces posibil, (* 1975); Deschis pentru renovare, (* 1975); Evreica din Toledo, (nach L. Feuchtwanger), (T.Evreiesc Buc 1975); Examenul dinaintea examenelor, (* 1975); Tovarșul feudal și fratele său, (T.Comedie Buc 1975).

Paul MIRON, Jocul de-a oamenii, capriciu într-un act pentru teatrul de păpuși, in: Prodomos (Paris) 6/Februar 1967, S. 40-43.

Radu MIRON, Trenuri de plăcere, (* 1947); Cenușăreasa, (* 1948).

I. MIRONESCU, Catiheții de la Humulești, (* 1970).

Ștefan MITROI, Numărătoarea inversă, poem dramatic, (* 1977).

N. MITROVICI, Spargerea de la miezul nopții, (T.Ion Vasilescu Buc 1971).

Alexandru MITRU, Pe drumul bun, piesă într-un act, in: Căruntu Ion. Se face lumină, Buc, Editura de stat pentru imprimare și publicații 1952; Supărarea lui Dinică, piesă într-un act, (=Broșură CEC); Isprăvile viteazului Heracle, piesă pentru teatrul de păpuși, Buc 1959; Oltul și Mureșul; Legenda celor trei frați Gris, (* 1977); Inima mamei, (* 1977); zusammen mit Aurel TITA: Iancu Jianu; zusammen mit Constantin MATEESCU, Avionul de Cluj, piesă în 3 acte, Buc, EE 1971.

Alexandru MÎNZAT, Ucenicia lui Cucu.

Marin Radu MOCANU, Eftimie Croitorul, (* 1975).

Dimitrie MODORCEA GRID, Ziditorul, monolog dramatic, in: A V/4 (52) vom April 1970, S. 14.

Mircea MOHOR, Din noapte pînă-n zori, (* 1959).

Victor MOLDOVAN und Gheorghe APOSTU, Cazul dosarului Ralu, (* 1977).

Val. MOLDOVEANU, siehe Dan COSTESCU.

Al. MONCIU-SUDINSKI, De la începutul începutului, in: RL VII/18 vom 2.5. 1974, S. 13; Biografii comune; Caracterele, (T.Giuulești 1975).

Nicolae MORARU, Pentru fericirea poporului, in: Antologie, Bd.1, (Buc), ESPLA 1951; dass., (Buc), ESPLA 1951; dass. madjarisch, (Buc), ESPLA 1951; Urma alege, piesă în 3 acte, in: VR VIII/1, Januar 1955, S. 151-198; zusammen mit Aurel BARANGA: Pentru fericirea poporului, piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA 1951; auch: două tablouri din piesă, Buc 1953, (=Comitetul pentru Așezămintele Culturale); auch: in: Piese într-un act, 2.Aufl., Buc, Editura

de stat didactică și pedagogică 1958; siehe auch Aurel BARANGA, *Teatru*, Buc, ESPLA 1953.

Constantin MORUZAN, *In război*, (nach Duiliu Zamfirescu), (+1977).

C. MOTREANU, *Acești bărbați cu nume de români*, (+1977).

Doru MOȚOC, *Înainte de revărsatul zorilor, dramă într-un act*, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cântarea României"); *La Colorado lângă stele*, (+1974); *Bălcescu*, (+1977); *Undeva o lumină*, (+1977); *Doaga*, comedie radiofonică, in: T XXIII/7, Juli 1978, S. 78-89.

Constantin MUNTEANU, *Iubirea mea cu zurgălăi*, (+1972); *Scrisori apocrife*; *Trenul din zori*; *Magnolii pentru un măgar*; *Oameni la cumpănă de ani*; *Cursa de Brașov*; *Dosarul cu sinziene*; *Valea Bșului*, (T. Piatra Neamț 1974); *Dincolo de munte*, (TV 7.9.1976); *Regăsirea*, (+1976); *Nimic despre sinziene*, piesă în 3 acte, in: T XXIII/1, Januar 1978, S. 68-93, *Vocație*, (TV 17.1.1978); *Vernisaj*.

Cristian MUNTEANU, *Prima anchetă, piesă într-un act*, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cântarea României"); *Accidentul*, (+1974); *Douăsprezece ore înainte de amurg*, (TV 16.11.1976); *Regitindu-l pe Shakespeare*, (T. Ion Vasilescu Buc 1977); *Hora*, (TV 29.11.1977); *Zorile*.

Cristina MUNTEANU, *Hora, piesă într-un act*, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cântarea României").

Francisc MUNTEANU, *Sabotaj*, (T. Arad 1950); *Soldați fără uniformă*, in: VR XII/8. August 1960, S. 3-33; *Omul cu piciorul bandajat*, (+1974); *Dacă toți copacii ar fi la fel*, (+1977).

Valentin MUNTEANU, *Vecinii lui Eusebie*, Baia-Mare, Casa regională a creației populare Maramureș 1963; *Ploaia*, Buc, CCCP 1963, (=TA); auch: EPL 1963; *A doua moarte*, Buc, CCCP 1967; *Vântul*, piesă într-un act, in: *Nunta gerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR 1973, S. 323-347; *Să nu uităm*, (+1974); *Ziarul de dimineață*, (TV 7.3.1975); *Zodia gemenilor*, (T. Ploiești 1975); *Vitarea*, (+1977); *Cințec de om bătrân*, (+1977); *Cotele apelor Dunării*, (T. Turda 1977); *Lotca*, (+1977); *Drumul*, (evocarea unui moment impresionant din biografia unui tânăr revoluționar comunist), fragmente, in: L XXI/4 (822) vom 28.1.1978, S. 4-5; *Biciclistul*, piesă în 2 părți, in: T XXIII/9, Sept. 1978, S. 72-90; *Armiden*, in: L XXII/17 (887) vom 28.4.1978, S. 4.

Vitalie MUNTEANU, *De dragoste, de dor și urât*, (T. Arad 1973).

Elisabeta und Adrian MUNȚIU, *Soarele alb*, (+1977).

Ion MUSTAȚĂ und Marin TRAIAN, *Cinci săptămâni în balcon*, (+1971).

Tudor MUȘATESCU, *Opere complete. Teatru, Bd. 1*, Buc, Editura Universul 1945; *Banii lui Celibidache*, comedie într-un act, in: *Comoara*, (Buc) 1952, (=Broșură CEC); *Tărlie-brâu*, comedie într-un act, Buc 1952, (=Broșură CEC); *Der Schlendrian, Lustspiel in einem Akt*, (Buc) 1954, (=Broșura CEC); *Zvonitii*, comedie într-un act, Buc, (Editura de stat pentru imprimare și publicații) 1956, (=CCCP); *Teatru*, (Buc) ESPLA (1958), (*Sosesc diseară, Titanic Vals, ...escu, Visul unei nopți de iarnă*); *Teatru*, (Buc), EPL 1963, (*Sosesc diseară, Titanic Vals, ...escu, Visul unei nopți de iarnă*); *Unchiul Temistocle*, Buc, ET 1966; *Titanic Vals*, in: *Dramaturgie românească, Bd. 2*, Buc, ET 1969, (=Col. Lyceum 54); *Scrieri, Bd. 1*, Teatru, Buc, EPL 1969, (*Sosesc diseară, Titanic Vals, ...escu, Visul unei nopți de iarnă*); *Bd. 2*, Teatru, (Buc), EMI 1970, (*Al optulea păcat, Geamandura, Țara fericirii, Madona, Profesorul de franceză*);

* Scrieri, Bd. 4, Teatru, Buc, EMI 1977, (=Seria "Ediție de autor"); * Papagalul în coliviea lui, (1945); * Sfantul Gogu, in: Indrumătorul cultural, supliment 9/1950; * A murit Bubi; * Monumentul lui Petruche; * Glasul roșilor de tren; * Gfca; * Motanul încălțat; * D'ale lui Păcală; * Teoria fericirii; * Domnul cu cameli; * Chestiuni familiare (Familia Ionescu), comedie în 3 acte, (ms.T.N. Buc); * Scafandrierii, (1968); * Țara fericirii, (T.Ar. Arad 1968); * Geamandura, piesă în 3 acte, in: T XIII/7, Juli 1968; * zusammen mit Sică ALEXANDRESCU: * Figura de la Dorohoi, * Sinaia la domiciliu; * La iarbă verde; * Teoria coșoșului; * Călugărul din vechiul schit; * Dumnezeu să-l ierte; * Miss România; * Birlic; * Blockhaus; * zusammen mit V. TIMUȘ: * Dragoste pe note, * Așa începe dragostea; * Primăvara bat-o vina.

Gheorghe MUȘU, Burebista, fragment, in: L XX/32 vom 6.8.1977, S. 5, 7; Regele rădăștei. Burebista, dramă istorică în 3 acte, in: T XXIII/3, März 1978, S. 62-94.

Iosif NAGHIU, Autostop. Teatru, Buc, EPL 1969, (Numele meu e Petrescu, Week-end, Celuloid, Cei mai mulți, Autostop, Centrala telefonică, Intunericul); * dass., Buc, EE 1970; * Intr-o singură seară, Buc, EE 1975, (=Col. Rampa); * dass. in: O antologie a dramaturgiei românești 1944 - 1977, Bd. 1, Buc, EE 1978, S. 849-911; * Celuloid, in: L XI/8 (304) vom 24.2.1968, S. 4; * Week-end, piesă într-un act, in: GL XV/33 (824) vom 15.8.1968, S. 4; * Zelluloid, in: RR XXV/1, Januar 1971, S. 86-90; * Absența; * Gluga pe ochi, (T. Bulandra Buc 1971); * Ceea ce vine, fragment, in: TR XVI/24 (808) vom 15.6.1972, S. 6-7; * und in: GL 21/15.11.1972, S. 6-7; * O singură seară, in: T XVII/12, Dez. 1973; * Sub pălărie, antract, in: T XX/12, Dez. 1975, S. 88-90; * Valiza cu fluturi, (T.N. Buc 1975); * Succesul; * Modificarea; * Barajul, la prima vedere; * Căștigătorul trebuie ajutat, (1977); * Fereastră, dramă în 3 acte; * Înainte de meci; * În vâl-mășag; * Clientul; * Obișnuitul flanel tricotate.

Dan NASTA, * Vârstele revoltei, (1975); * siehe M. EMILIAN.

Remus NASTU, * siehe Mihai VASILIU.

Eugen NAUM, * Avansarea șefului, (T.N. Cl. 1954).

Gellu NAUM, Insula, comedie în 2 acte, in: T IX/11, Nov. 1964; * Nepotul lui Rameau, (nach Diderot), (T. Bulandra Buc 1967); * Ceasornicăria Taus, comedie în 2 acte, in: T XIV/1, Januar 1969.

Florin NĂSTASE, * Se ridică ceața, (T.N. Cl. 1979).

Iulian NEACȘU, Singurătatea în doi, in: RL II/21 (33) vom 22.5.1969, S. 16-17.

Fănuș NEAGU, Echipa de zgomote, Buc, ECR 1971, auch in: RL III/24 (88) vom 11.8.1970, S. 16-19 und L XIII/39 (439) vom 26.9.1970, S. 8, 7; * Scoica de lemn, in: Biblioteca Luceafărul nr. 1, L XX/51 (816) vom 17.12.1977; * zusammen mit Vintilă ORNARU: * Apostolii, Buc, CCCP 1966, (=TA); * dass. in: Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan, (Buc), ECR (1973), S. 349-373.

S. NEAGU, * siehe Ștefan HARALAMB.

Mihai NEAGU BASARAB, * Butoiul lui Diogene și Mica publicitate, Buc, EPL 1969, (dazu noch: Untura de pește, Laleaua galbenă, După melci); * Frînghia de rufe a familiei, Buc, ECR 1971; * Scurtă poveste cu un suveran zănatec, Buc, EE 1971, (Lecția de fiziopatologie, Groapa, Scurtă istorie a unui suveran zănatec, Zoo-story); * Înțeleapta opțiune, comedie într-un act, in: Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan, (Buc), ECR (1973), S. 375-387; * Teatru, (Buc), ECR (1974), (Intr-un spital, Nu vorbe, ci fapte, O pensionară întârziată, Un interviu ratat, O infamie); * Untura de pește, dramă într-un act, in: L X/64 (290) vom 18.11.1967, S. 5; * Pieptenele lui Paul, monolog dramatic, in: A

V/7 (55) vom Juli 1970, S.5; ⁺Balul, (⁺1971); ⁺Profesorul Faust; ⁺Profesorul și restul lumii.

Leonida NEAMȚU und Eugen URICARU, Operațiunea "Lopanez", in: ST XXVIII/5 (360) vom Mai 1977, S. 26-30 und 6 (361) vom Juni 1977, S.38-42.

Tudor NEGOIȚĂ, ⁺Cînd revolverele tac, (T.Ion Vasilescu Buc 1971); ⁺Operațiunea Gambit, (T.Petroșani 1976); ⁺A doua linie, (TV 26.10.1976).

Dan NEGREANU, ⁺Microbii, (T.Nottara Buc 1957).

H.NICOLAIDE, ⁺Băieții veseli; zusammen mit MAXIMILIAN: ⁺De la patru în sus, (⁺1953); zusammen mit Iulian RAȚIU: ⁺Tovarășul referent principal, Buc, ESPLA 1954, (=Caiet de estradă 3); und: ⁺Sărbătoarea recoltei, Brașov, Casa regională a creației populare 1960.

Rodica NICOLESCU, ⁺Diavolul alb, (T.Galați 1969).

Vasile NIȚOROVICI, Tragedia "Excelsior", Buc, EE 1973; ⁺Cîne sare peste cal, (⁺1954); ⁺Jocul de-a Arsene; ⁺Iubire în albastru și roșu; ⁺Eterna iubire, (T.Arăd 1970); ⁺Moartea lui alter-ego, in: TR XIV/32 (706) vom 6.8.1970, S. 8-9; ⁺Diluviul, (T.Arăd 1971); ⁺Dansul urșilor, baladă tragică, in: T XIX/10, Okt. 1976, S. 80-96; ⁺Napoleon trosc; ⁺Prințul Ioachim în lumina umbrelor; ⁺Sabotaj; ⁺Ramura de măcieș, ⁺Nea Tâncie; ⁺Cine sare peste cal; ⁺Căsătorie prin calculator.

Mihai NICULESCU, ⁺Așa a fost să fie, joc de vorbe, in: Revista scriitorilor români (München) 13/1975, S. 86-100.

Angela NICULESCU-PLATTI, ⁺Cînd înfloresc migdalii, (⁺1961); als Angela PLATTI, ⁺Coloana infinită, (⁺1969).

Virgil NIȘTOR, ⁺Noapte bună, Mister Dollar, satiră într-un act, Buc, CCCP 1962, (-TA); ⁺Puii nu zboară singuri, Cl, Casa regională a creației populare 1963; ⁺Omul de la miezul nopții, (⁺1967).

Vasile NIȘULESCU, ⁺Nemaipomenitele măscării de pe pământ și de pe cer ale preasfîntului Jacquinet-Bufonul făcute una după alta în timpul vieții și după moartea sa pînă în zilele noastre, (T.Mic Buc 1968); siehe Florin VASILIU.

Ana NOVAC, ⁺La începutul vieții, piesă în 4 acte, in: VR VII/6, Juni 1954, S. 78-117; ⁺Familia Kovacs, dramă în 4 acte, in: VR VIII/3, März 1955, S. 147-187; ⁺auch: fragment, in: C 12 (442) vom 25.3.1955, S. 6; ⁺Preludiu, (T.Tim 1956); ⁺Pe un pat de scînduri, in: GL IV/25 (171) vom 20.6.1957, S.3; ⁺Ce fel de om ești tu?, (T.Municipal Buc 1958).

Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan, (Buc), ECR (1973), (Paul ANGHEL - Pe strada Tagore, Ion BAIEȘU - Poetul comunal, Victor BÎRLĂDEANU - Seara de sîmbătă seara a tovarășului Damaschin, Radu BOUREANU - Asta e noara pe care o vreau, Teofil BUȘECAN - Neamurile, Paul Cornel CHITIC - Nunta cerbului, Teodora CRIVĂȚ - Valsul miresei, Mihail DAVIDOGLU - Nemaipomenita furtună, Lucia DEMETRIUS - Pădurea cu sălcii, Paul EVERAC - Vizita la Malu, Mihai GEORGESCU - Luna, seceră albă, Hans KEHRER - Mireasa cu mașină, Valentin MUNTEANU - Vîntul, Fănuș NEAGU und Vintilă ORNARU - Apostolii, Mihai NEAGU BASARAB - Înțeleapta opțiune, SÜTÖ András - Aripa de rîndunică, Dan TĂRCHILĂ - Pomomb crud, Ștefan TITA - Păcălă, Gheorghe VLAD - Scînduri pentru tron împărațesc, Tiberiu VORNIC - Gardul).

Ion OCHINCIUC, ⁺Acțiunea Codabul, (⁺1977).

Zaharia OLTEANU, ⁺Flinta și un cal roșu, (T.Baia-Mare 1972).

Vasile OLTIȘ, ⁺Noaptea fierbinte.

Ion OMESCU, ⁺Teatru, Buc 1968, (Vlad Anonimul, Veac de iarnă, Săgetătorul); ⁺Iadul și pasărea, (Buc), ECR 1972, (Iadul și pasărea, Dincolo de praguri); ⁺Cfntul XXII, in: GL 1968; ⁺El și celălalt, (⁺1968); Săgetătorul, dramă în 4 părți, in: T XIII/11, Nov. 1968, S. 29-59; Cfntul 35, tragedie într-un act, in: RL I/9 vom 5.12.1968, S. 16-18; Iadul și pasărea, piesă în 3 acte, in: T XVII/1, Januar 1972.

Eugen ONU, ⁺Aceste anotimpuri și cărări, (T.Satu Mare 1976).

Ștefan OPREA, Balansoar pentru maimuțe, Buc, ECR 1972, (Constelația ursului, Balansoar pentru maimuțe, Dubla dispariție a Marthei N.); Colivie cu pasăre cîntătoare, fragment, in: CR IV/13 (164) vom 19.3.1969, S. 6-7; Treizeci de arginți, piesă într-un act, in: CR VI/4 (259) vom 23.1.1971, S.6-7; ⁺Focul, (⁺1971); Dubla asasinare a Martei N., fragment, in: CR VI/24 (279) vom 12.6.1971, S.6; ⁺Căderea păsării de seară, (T.Iași 1976).

Mircea OPRÎȚA, ⁺Viața într-o floare, (⁺1972); ⁺Planeta părăsită, (⁺1977).

Ecaterina OPROIU, ⁺Nu sînt turnul Eiffel, pseudocomedie în 2 părți, Buc, EE 1978, (=Col. Rampa 23); auch in: T X/2, Februar 1965; Handicap, piesă în 2 părți, in: T XXI/2, Februar 1976, S. 50-95, (auch als: Interviu).

Vintilă ORNARU, ⁺Academicianul, piesă într-un act, Buc, EPL 1963, (=TA); ⁺dass. madjarisch, Buc, EPL 1963; ⁺Sala de așteptare; zusammen mit Silviu GEORGESCU und Ion RUȘ: ⁺Ce-o fi, o-o păți, vodevil, Buc, Casa creației populare a regiunii Buc 1966; siehe FĂNUȘ NEAGU.

Gheorghe OSTAFI, ⁺Ultima rădăcină, Buc, Editura de stat pentru imprimare și publicații 1962; ⁺Precupeața, Buc, CCCP 1963, (=TA).

Rodica PADINĂ, ⁺Teatru, Buc, EE 1972; ⁺Luceafărul dinspre ziuă, piesă în 3 acte, Buc, Editura Militară 1972; ⁺Cînd iarba are chip de om, Buc, EE 1972; ⁺Diavolul alb, (T.Galați 1973).

Constantin PAIU, ⁺Întorcerea din pustiu, (nach St.Exupéry).

Sașa PANĂ, ⁺Teatru scurt, (⁺1946).

Gheorghe PANCO, siehe Anca BURSAN.

Octav PANCU-IAȘI, ⁺Ala bala portocala, piesă pentru teatrul de păpuși, Buc 1959; ⁺Cum a furat zmeul mingea.

Ion Florian PANDURU, ⁺Primarul din Valea Seacă, (⁺1978).

N.PANTELIMON, siehe Ion GRINEVICI.

Hortensia PAPADAT-BENGESCU, ⁺Bătrînul; ⁺Medievala; Sora mea Ana, fragmente, in: GL XI/30 (541) vom 23.7.1964, S.4-5.

Victor PAPILIAN, ⁺Teatru, Cl, ED 1974; ⁺Simona sau prințul consort; Teatru, Cl, ED 1975, (=Restituiri).

Crăciun PARASCA, ⁺Lista de subscripție, (⁺1977).

Constantin PARASCHIVESCU, ⁺Baronul, (T.Arad 1973).

Emil PARASCHIVESCU, ⁺O crimă perfectă; Exact sau Cîine de vînsare, parodie absurdă într-un act, in: A III/28, Februar 1968, S. 439,444; Vreau să am și eu o amintire, dramă într-un act, in: A III/33, Sept. 1968, S.550,554.

Miron Radu PARASCHIVESCU, ⁺Serieri, Bd.4: Dramaturgie, Buc, EMI 1975; ⁺Asta-i ciudat, (⁺1945); La marginea vieții, piesă în 3 acte, in: T XVIII/8, August 1973.

Constantin PASTOR, *Stăpînul apelor, piesă în 3 acte*, in: T IX/9, Sept. 1964.

N. PÂRVU, siehe D.S. PETRUȚIU.

C. PĂTEANU, *Harapnicul fermecat*, (T. Ion Creangă 1973).

D.D. PĂTRĂȘCANU, *Romeo și Julieta - actul al doilea*, (T.N. Buc, 2.3.1945); *Între filologi*; *Cine răspunde*.

Ilie PĂUNESCU, *Fotografii mișcate. Teatru, Buc 1969*, (*Sîmburi de cireșe, Scrisorile, Bilete de circ, Impresionanta sinucidere a unui îndrăgostit, Victor și împunsăturile*); *Teatru, Buc 1971*, (*Maria 1714, Tatăl nostru pe întuneric, ...și-atîta iubire*); *Bilete de circ, comedie într-un act*, in: T XIII/10, Okt. 1968; *Maria 1714*, in: T XIV/9, Sept. 1969, S. 67-88; *Salată de capete*, (T. Oradea 1970); *...și-atîta iubire*, in: RL III/10 vom 5.3.1970, S. 18-20; *Zirkuskarten*, in: RR XXV/1, Januar 1971, S. 30-41; *Descriere după natură*, in: RL IV/14 vom 1.4.1971, S. 18-19; *Ospățul scafandrilor, piesă în 2 părți*, in: T XVII/5, Mai 1972.

Mihai PELIN, *Prinsoarea*.

Radu PENCIULESCU, *Baltagul*, (nach M. Sadoveanu), (T. Mic Buc 1968).

Cristian PEPINO, *Pescarul și norocul*, (T. Tîndărică Buc 1978).

Camil PETRESCU, *Teatru, 3 Bde, Buc, Editura Fundațiilor Regale 1946-1949*, (Bd.1: *Suflete tari, Jocul ielelor, Mitică Popescu*; Bd.2: *Mioara, Act venețian, Danton*; Bd.3: *Iată femeia pe care o iubesc, Prof. Dr. Omu, Dona Diana*); *Bălcescu, 3 acte, 15 tablouri*, (Buc), ES 1949; auch: (Buc), ESPLA (1950); auch: madjarisch, Buc, ESPLA 1950; auch: Buc, Editura pentru Literatură și artă 1952; *Caragiale în vremea lui, piesă în 3 acte*, (Buc), ESPLA 1957; *Teatru, 4 Bde, (Buc), ESPLA 1957-1959*, (Bd.1: *Suflete tari, Jocul ielelor, Mitică Popescu*; Bd.2: *Mioara, Act venețian, Danton*; Bd.3 (1958): *Iată femeia pe care o iubesc, Profesor doctor Omu vindecă de dragoste, Dona Diana*; Bd.4 (1959): *Bălcescu, Caragiale în vremea lui*); *Bălcescu, (Buc), ET (1961)*, (=Biblioteca școlară 22); *Those Poor Stout Hearts, A play in 3 acts*, Bucharest, Meridians 1961); *Bălcescu, deutsch von Mariana Șora*, Bukarest, Jugendverlag 1964; *Teatru, 2 Bde, Buc, EPL 1964*, (Bd.1: *Suflete tari, Jocul ielelor, Mitică Popescu*; Bd.2: *Act venețian, Danton, Bălcescu*); *Teatru, Buc, EPL 1964*, (=BPT), (*Suflete tari, Jocul ielelor, Mitică Popescu*); *Bălcescu*, in: *Dramaturgia română contemporană, Bd.1, (Buc), EPL 1964*, (=BPT 245), S. 165-274; *Act venețian, Buc, Centrul de documentare teatrală și muzicală 1966, (Lithographie)*; *Jocul ielelor, Buc, Centrul de documentare teatrală și muzicală 1966, (Lithographie)*; *Papuciada, Buc, ET 1966; Teatru, (Buc), ET 1966*, (=Biblioteca școlară 128), (*Bălcescu, Caragiale în vremea sa*); *Velenei tîrtînet, Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó 1969; Jocul ielelor*, in: *Dramaturgie română contemporană, Bd.1, Buc, ET 1969*, (=Col. Lyceum 53); *Danton, piesă în 5 acte, Buc, Editura Univers și T.N. Buc 1970*; *Venețian Act, Buc, Asociația Teatru, Muzica 1970; Teatru, Buc, EMI 1971*; *Bălcescu, Buc, EMI 1972*, (=Seria Arcade); *Teatru, 3 Bde, Buc, EAL 1973*, (=Col. Lyceum 157-159), (Bd.1: *Suflete tari, Jocul ielelor*, Bd.2: *Danton, Bălcescu*; Bd.3: *Mitică Popescu, Act venețian*); *Bălcescu*, in: *Dramaturgie istorică românească, Bd.2, (Buc), EAL 1974*, (=Col. Lyceum 176); *Jocul ielelor, piesă în 3 acte, Buc, EE 1974*, (=Col. Rampa 7), auch in: *Buc, EMI 1976*, (=Seria Arcade); *Bălcescu*, in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977, Bd.2, Buc, EE 1978*, S. 175-269; *Jocul ielelor, Buc, EAL 1978*, (=Texte comentate); *Iată femeia pe care o iubesc, fragmente*, in: *Revista fundațiilor regale XI/6 und 7, Juni und Juli 1944*, S. 483-511 und 117-135; *Papuciada sau Povestea armatei viteazului căpitan Papuc*, in: *VR IV/1, Januar 1956; Aici se repară ieftin roa-*

ta norocului, fragment, in: L II/16 (1959), S.3 und in: T V/8, August 1960, S. 29-64; Danton, Auszüge, in: RR XXVII/4, April 1973, S. 47-65.

Cezar PETRESCU, zusammen mit Mihai NOVICOV, *Nepoții gornistului*, scenariu cinematografic, (Buc), ESPLA (1952); *Die Enkel des Hornisten*, (Buc), Editura Cartea (1955); *Nepoții gornistului*, scenariu cinematografic, in: VR V/6, Juni 1952, S. 26-108; zusammen mit Dinu BONDİ, *Pfrijolul*, piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1954); zusammen mit V. RUSU-ȘIRIANU, *Mnzuł nebun*, (T.N.Buc 1947).

Iulia PETRESCU, ⁺Teatru, Buc, EPL 1969, (*Cutia, Răfuiala, Nisipuri mișcătoare, Fata morgana, In girum*).

Lucia PETRESCU, ⁺Teatru, Buc, EE 1970.

Eugenia PETROVANU, ⁺In căutarea unui tată; *Soții Mircea divorțează*.

D.P. PETRUȚIU und Nicolae PÂRVU, ⁺Stana, (nach Agărbițeanu).

⁺Piese într-un act, 2.Aufl., Buc, Editura de stat didactică și pedagogică 1958.

⁺Piese de teatru pentru copii, (Buc), ET 1959.

Mariana PÎRVULESCU, ⁺Ediția specială, (⁺1959).

Dumitru PÎSLARU, siehe Ion BĂLAN.

Cornelia POENARU, siehe Toma BIOLAN.

Emil POENARU, ⁺Clopoțe la zidirea lumii, (T.Brașov 1969); ⁺Cafeaua actriței, (T.Pitești 1976); ⁺Burebista, (⁺1978); ⁺Apartamentul 13, ⁺Fluturii cenușii.

Mario POLODEANU, ⁺Melcii mor pe ploaie, (⁺1969).

Alexandru POMPILIAN, ⁺Calul troian, (⁺1955).

Stanca POANTĂ, ⁺Capra cu trei iezi, (⁺1977).

Al. POP, siehe Dimitrie ROMAN.

Simion POP, *Șopârla*, scenariu cinematografic, in: GL XIII/42 (729) vom 20.10.1966, S. 5-6.

Amelia POPA, ⁺Bucuria de a trăi, (⁺1976).

Constantin POPA, ⁺Hora întreruptă, (⁺1974); *Sfârșitul răbdării*, fragmente, in: CR 11 (581) vom 18.3. 1977, S. 4.

Letiția POPA, ⁺Năzdrăvăniile lui Păcală, (T.Ion Creangă 1968).

Victor Ion POPA, *Piese într-un act*, (Buc), Editura de stat didactică și pedagogică 1958, (*Deșteapta pământului, Cuiul lui Pepelea, Incercarea*); *Teatru*, (Buc), ESPLA (1958), (*Ciuta, Mușcata din fereastră, Take, Ianke și Cadăr*); *Take, Ianke și Cadăr*, in: *Dramaturgia română contemporană*, Bd.2, Buc, ET 1969, (=Col. Lyceum 53); auch in: Buc, Editura Univers 1972; *Ciuta*, Buc, EE 1973, (=Col. Rampa); *Răspântia cea mare*, piesă în 3 acte, in: T X/8, August 1965; ⁺Păpușa cu piciorul rupt; ⁺Pufușor și Mustăcioară; siehe Ion Marin SADOVEANU.

Anghel Th. POPESCU, siehe Virgil CRISTEA.

Alexandru POPESCU, *Croitorii cei mari din Valahia, o istorie apocrifă în 5 părți și un epilog*, in: T XIII/6, Juni 1968, S. 23-55; *Omulețul de puf. Strop de rouă brotăcel, două piese pentru păpuși*, in: T XIV/6, Juni 1969; *Motanul înclățat*, (T.Arad 1970); *Buna noapte nechemată*, (T.Nottara Buc 1972); siehe Dimitrie BĂLAN.

Costin POPESCU, ⁺ *Jos masca, balaure*, (⁺1978).

Dumitru Radu POPESCU, ⁺ *Prea mic pentru un război atât de mare, povestire cinematografică*, Buc, Editura Militară 1969; *Acești îngeri triști*. Teatru, Cl, ED 1970, (*Acești îngeri triști, Luminile paradisului, Visul sau Damenvals, Dirijorul, Cezar, măscăriciul piraților*); *Acești îngeri triști*, Cl, ED 1971; Teatru, Buc, ECR 1973; Teatru, (Buc), ECR (1974), (*Baladă pentru nouă cerbi, Pădure cu pupeze, Piticul din grădina de vară, Pisica în Noaptea Anului Nou*); *Acești îngeri triști, piesă în 3 acte*, Buc, EE 1976, (=Col.Rampa 28); ⁺ *Piticul în grădina de vară*, (Buc), EE 1975, (=Col.Rampa); *Sarmale, fantezie realistă*, in: ST XIII/6 (148), Juni 1962, S. 14-26; *Moartea nu vine din cer, piesă în 3 acte*, in: ST XIII/11 (154), Nov. 1962, S. 12-42; ⁺ *Vara imposibilei iubiri*, (T.N.Cl 1966); ⁺ *Cine îndrăznește să verifice dacă împăratul are chelie falsă*, (⁺1968); *Cezar, măscăriciul piraților*, in: ST XIX/1, Januar 1968; *Damenvals sau Visul unei nopți de iarnă, piesă într-un act*, in: L XI/14 (316) vom 6.4. 1968, S.9; *Acești îngeri triști*, in: ST XX/3, März 1969; *Dirijorul*, in: ST XX/12, Dez. 1969; *Maimuța nuddă sau Războiul de la 8 la 10, oarecum psihodramă*, in: TR; XIV/11 (685) vom 12.3.1971, S. 4-5; *Luminile paradisului*, in: ST XXI/6 (245), Juni 1970, S. 24-25; *Poate luna avea alba*, in: RL III/34 vom 28.8.1970, S. 18-19; *Pisica în Noaptea Anului Nou*, in: T XVI/1, Januar 1971, S. 66-95; ⁺ *O pasăre dintr-altă zi*, (⁺1972); *Nigste fluturi frumos colorați*, in: ST XXIII/9 vom 1-15.Mai 1972, S. 4-5; *Păsărea Shakespeare, piesă în 2 părți*, in: T XIX/4, April 1974, S. 69-93; ⁺ *Timpul în doi*, (T.Piatra Neamț 1976); ⁺ *Balconul*, (⁺1976); ⁺ *Andilandi*, (T.Baia Mare 1976); ⁺ *Lapte de pasăre*, (T.N.Cl 1976); ⁺ *Două ore de pace sau Cine trece prin Aulis*, (T.N.Cl 1977); ⁺ *Păsărea paradisului; Mama, Muntele*, (T.Piatra Neamț 1977); *Cuiul sau iepurii*, in: RL XI/31 vom 3.8.1978, S. 12-14; ⁺ *Omul de cenușă; Der Berg, Schauspiel in 2 Akten*, in: RR XXXII/11, Nov. 1978, S. 8-60.

Nicolae POPESCU und Cornel TODĒA, ⁺ *Prețul succesului*, (TV 6.9.1977).

Ștefan POPESCU, *Prelegere, piesă într-un act*, in: T XIV/8, August 1969.

Tudor POPESCU, ⁺ *Uneori liliacul înflorește spre toamnă*, (TV 22.11.1977); ⁺ *Băiatul cu floarea*, (T.N.Cl 1978); ⁺ *Nu toți ne naștem la aceeași vîrstă*, (⁺1978); *Seauul, comedie în 2 părți*, in: T XXII/7, Juli 1978, S. 43-65; ⁺ *Ispita*, (T.Reșița 1979); ⁺ *Paradis de ocazie*, (⁺Cuibul).

Ion POPESCU-PUȚURI, ⁺ *Ammarul fermecat, piesă în 3 acte*, (Buc), Editura Casa Școalelor (1948); ⁺ *Căpcăunul*, (⁺1946).

Alecu POPOVICI, ⁺ *Întîmplări cu păpuși. Copii, haideti la teatru de păpuși*, Buc, EPL 1964; ⁺ *Șut... Gol!*, Cl, Editura Ion Creangă 1971; ⁺ *Cine pierde...*, cf-știgă, (⁺1957); ⁺ *Cea mai frumoasă aventură*, (⁺1959); *Băiatul din hanca a doua, piesă pentru copii și părinți*, in: T VI/8, August 1961, S.23-59; ⁺ *O poveste nemăiașită*, (T.Petroșani 1962); *Băiatul cu rîcșă*, (⁺1962); *Incepe teatrul*, (⁺1964); ⁺ *Nu prea albă ca zăpada și motanul descălitat*, (T.Piatra Neamț 1964); ⁺ *Eu și prietenii mei*, (⁺1965); ⁺ *Fotografia din perete*, (⁺1965); ⁺ *Afară-i vopsit gardul, înăuntru-i leopardul*, (⁺1966); ⁺ *Mici și mai mici*, (⁺1966); ⁺ *Hai să te joci cu mine*, (⁺1966); ⁺ *Nimic despre fotbal*, (⁺1966); ⁺ *Cui ti este frică*, (⁺1967); ⁺ *Zîmbiți, vă rog*, (⁺1967); ⁺ *Șoricelul și păpușa*, (T.Țândărică Buc 1968); ⁺ *Poveste neterminată*, (⁺1969); ⁺ *Viața... o comedie*, (⁺1970); ⁺ *O fetiță caută un cîntec*, (T.Țândărică 1970); *Ein Mädchen sucht ein Lied, eine Geschichte für die ganz Kleinen*, in: RR XXV/1, Januar 1971, S.67-75; ⁺ *Boabă și Bobiță*, (⁺1972); ⁺ *Răi și nătărăi*, (⁺1972); ⁺ *Scușița cu trei iezi, comedie muzicală pentru copii*, in: T XVIII/4, April 1973; ⁺ *Poveștile de aur*, (T.Ion Creangă Buc 1975); ⁺ *Deces galant*, (T.Arad 1975); ⁺ *Prezent, prezent*, (⁺1977); ⁺ *Cine se teme de crocodil; Unde zbori, sperietoși; zusammen mit Vinciu GAFIȚA: Ileana Sfî-*

zeana, (T. Tândărică 1968); *Unu, doi, trei, patru, ce-a văzut Radu la teatru, (T. Bacău 1971).

Costel POPOVICI, *Un băiat isteț și-un rege nădăflet, (*1973).

D. POPOVICI, *Regele din Propontide*, fragmente, in: TR XIV/5 (679) vom 29.1.1970, S. 4-5; dass., in: TR XIV/24 (698) vom 11.8.1970, S. 4; dass. in: TR XVI/48 (832) vom 30.11.1972, S. 7; *Bucătarul de la Salamandra.

Titus POPOVICI, *Passacaglia, piéce en trois actes, Bucarest, Méridians Editions 1961, (Lithographie); *Passakalia, pesa v treh deisviih, Buharest, "Meridian" 1961; *Columna, povestire cinematografică, Buc, Editura Militară 1968; *Mihai Viteazu, povestire cinematografică, Buc, Editura Militară 1969; Puterea și adevărul, Buc, EE 1972, (=Col. Rampa 4); dass., in: O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977, Bd.1, Buc, EE 1978, S. 623-678; *Inimi pe culmi, (*1949); Passacaglia, piesă în 3 acte, in: T V/4, April 1960, S. 21-49; Puterea și adevărul, piesă în 4 acte, in: T XVIII/1, Januar 1973, S. 7-30; Die Macht und die Wahrheit, in: RR XXVIII/3, März 1974, S. 21-61; *Avram Iancu, (*1978); *O noapte corespunzătoare, (*1978).

Veronica PORUMBACU, *Fata apelor*, poem dramatic, (Buc), ET 1954, auch in: VR VII/9, Sept. 1954, S. 57-110.

Ioana POSTELNICU, siehe Tiberiu VORNIC.

Florian POTRA, *În casa asta nu doarme nimeni*, piesă în 3 acte, in: T VI/7, Juli 1961, S. 29-57.

Marin PREDĂ, *Martin Bormann*, dramă în 3 acte, (Buc), EPL 1968; auch in: GL XIII/32 (719) vom 11.8.1966, S. 4-6.

George PRUTEANU, *Extincțiune*, in: RL II/16 (28) vom 17.4.1969, S. 31.

Virgil PUICEA, *Patru cuscri și-un flăcău; zusammen mit Ion LUCIAN: *Snoave și măști, (T. Ion Creangă Buc 1972); *Păcălă; *Opus unu...singur, (T. Comedie Buc 1978).

George RADȘICI, *Apărați dragostea, (*1976).

Dumitru RADU, *A opta zi dis-de-diminează, o baladă și 3 tablouri, Buc, EE 1977, (=Col. Rampa); Portocala verde, in: GL XIII/40 (727) vom 6.10.1966, S. 4-5; Vizaviul, piesă într-un act, in: GL XV/32 (823) vom 8.8.1968, S. 5; A opta zi dis-de-diminează, un act și trei tablouri, in: RL II/47 (59) vom 20.10.1969, S. 18-19; Bătătură de fiscare și; Conspirația; Capcana de șoareci; Cele 50 de trepte; zusammen mit Constantin CHIRIȚA: Cîreșarii.

Constantin RADU-MARIA, *Noaptea Brncoveanului, (*1976).

Ștefan RAICU, *Au înflorit Sânzienele, (*1977).

Iuliu RAȚIU, *Zâmbiți, vă rog, (*1977); Neștiutul cerc al sdrutului, eseu dramatic în 2 părți, in: T XXIII/8, August 1978, S. 40-62; siehe H. NICOLAIDE.

Ciupi RĂDULESCU, siehe G. MIHALACHE.

Dorina RĂDULESCU, *El, ea și ea*, fragment, in: T XVII/10, Okt. 1972, S. 17-27.

Mircea Dem RĂDULESCU, *Serenadă pentru trecut, (*1969).

M. RĂȚESCU, siehe Gheorghe DIDILESCU.

Dan REBREANU, *Cocoșul de tablă, (T. Târgu-Mureș 1975).

Vasile REBREANU, *Teatru, Buc, EE 1971, (Gelozie, Necunoscuta, Impresara,

Securi pentru funii, Un dram de rău); Teatru, Buc, EE 1972, (*Asasinatul de pe plaja pustie, Gelozie, Necunoscuta, Impresara, Securi pentru funii, Un dram de rău, Presimțiri, Fântâna cu patru adevăruri*); *Un dram de rău*, in: CR II/45 (92) vom 11.11.1967, S. 6-7; *Securi pentru funii, absență tragică în 4 părți*, in: TR XIII/5 (627) vom 30.1.1969, S. 4-5; *Asasinatul de pe plaja pustie, piesă polițistă în 3 acte*, in: TR XIII/22-24 (644-646) vom 29.5, 5.6, und 12.6.1969; *Impresara*, in: RL III/44 vom 29.10.1970, S.16-17; *Sutane pentru oclugări, comedie în 2 părți*, in: TR XVIII/11-15 (899-903) vom 14.3, 21.3, 28.3, 3.4 und 10.4, S. 10-11, 6-7, 6-7, 4-5, 5; *Un om mîncat de oaie*, (T. Oradea 1975); *Intr-o insulă în Pacific, comedie polițistă, fragment*, in: TR XXII/18 (115) vom 4.5. 1978; *Un hotel în Nevada*, in: TR XXII/24 (1121) vom 15.6.1978, S.5; zusammen mit Mircea ZACIU: *Sechestrul. Trei piese de teatru*, Cl, ED 1972, (*Pe-o gură de rai, Singurătatea trăgătorului la țintă, Sechestrul*).

Gheorghe ROBU, *Locul tău sub soare*, (T.N. Cr 1973).

Adrian ROGOZ und C.CONSTANTIN, *Martin Rogers descoperă America, piesă în 4 acte*, (Buc), ESPLA (1953); dass. deutsch: *Martin Rogers entdeckt America*, Schauspiel Bn 4 Aufzügen, Buc, ESPLA 1954; dass. in: VR III/11, Nov. 1950, S. 138-213.

Dimițrie ROMAN, *Baladă pentru doi îndrăgostiți*, (*1976); *File de istorie*, (*1977); *Comedie cu ardeleni*, (*1978); zusammen mit Al.POP: *Ultima minune a lumii*.

Elly ROMAN, *Spune inimioară, spune*.

Sadi RUDEANU und Mihail JOLDEA, *Esop, viața, muzica și noi*, (*1970).

Sadi RUDEANU und Horia ȘERBĂNESCU, *Concert expres*, (T.Tănase Buc 1961).

Roxana RUSU, *Nava cu trei pasageri*, (*1977).

Victor RUSU-ȘIRIANU, *Clocot*, (*1946); siehe Cezar PETRESCU.

Ion RUȘ, siehe Vintilă ORNARU.

Mihail SABIN, *Totul într-o noapte*, (*1974); *24 de ore din viața unui geniu*, (T.Bacău 1977).

Ion Marin SADOVEANU, *Viciu și virtute, piesă în 9 tablouri*, (după "Cousine Bette" de Honoré de Balzac), Buc 1957; *Scrieri*, Bd.1, Buc, EPL 1969, (*Viciu și virtute, Argument pentru un Don Quijote la teatrul de păpuși, Riddgway și poporul turc, Savonarola, (fragmente), Dincolo (Noaptea din prag), Pelican-bar, Molina, Metamorfoze, Anno domini*; zusammen mit V.I.POPA: *Dudul lui Traian*; zusammen mit V. TIMUȘ: *Omul din lundă*); *Zile vesele după război*, (T.N.Iași 1975).

H. SALEM, siehe Ștefan HARALAMB.

Mircea Ovidiu SANDU und Silviu GEORGESCU, *Familie de împrumut*, (*1976).

Ion SAVA, *Măști*, (Buc), ECR (1973), (*Paricidul, Săraca Rica, Raky, Vreau să număr stele, A murit păpușa, Lada, De la începutul sfârșitului, Ușile, Iov, Președintele, Școala cea mare*); *Triunghi cu patru colțuri; Lada, comedie într-un act*, in: T X/12, Dez. 1965.

Octavian SAVA, *Primul pas*, (TV 17.7.1979); siehe Virgil STOENESCU.

Viorel SAVIN, *Fratele meu mut*, (*1978).

Grigore SĂLCEANU, *Ovidiu, tragedie în 5 acte în versuri*, Buc, ESPLA 1958; *Ovid, Tragödie in 5 Akten, Fragmente*, in: RR XXVI/2, Februar 1972, S. 36-40; *Tropaeum Traiani*, (T.Constanta 1976).

Profira SADOVEANU, *Piscul somnului*, in: *Revista fundațiilor regale XII/5, Mai 1945*, S. 301-309.

Petre SĂLCUDEANU und Alexandru CORNESCU, *O mică diferență*, in: T XVI/6, Juni 1971.

Ion SĂN-GIORGIU, *Grișa, piesă într-un act*, (*1952).

Valeriu SĂRBU, *Timp dilatat, dramă istorică, fragmente*, in: RL IX/35 vom 26.8.1976, S. 14-15; *Rochia de mireasă*.

Iulian SCHWARTZ, siehe Harry ELIAD.

Gheorghe SCHWARTZ, *Bulgărele de aur, fragment*, in: TR XV/22 (749) vom 3.6.1971, S. 8-9.

Gheorghe SCRIPCĂ, *Peripețiile cavalerului Don Tase de Gleconia; Roata morii*, (*1970).

Lascar SEBASTIAN, *Cu pîine și sarg*, (T.Arad 1949); *Tăcerile Havuzei*, (*1958); zusammen mit Silviu GEORGESCU: *Colivia cu sticleți*, (*1958).

Mihail SEBASTIAN, *Teatru, Bd.1, Buc, Fundația regală pentru literatură și artă 1946, (Jocul de-a vacanța, Steaua fără nume)*; *Letzte Nachrichten, Lustspiel in 3 Aufzügen*, Buc 1954; *Opere alese, Bd.1 - Teatru, Buc, ESPLA 1956, (Jocul de-a vacanța, Steaua fără nume, Insula, Ultima oră, Nopti fără lună)*; *Ultima oră, comedie în 3 acte, Buc, ESPLA (1956)*; *Ausgewählte Werke, Buc, ESPLA 1960, (Stern ohne Namen, Ferienspiel, Letzte Nachrichten, Der Unfall (Roman))*; *Ultima oră, comedie în 3 acte, in: Teatrul românesc contemporan, Bd.1, (Buc), ET (1962), (=Biblioteca școlară 39), S. 197-331*; *Opere alese, 2 Bde, (Buc), EPL 1962, (Bd.1: Teatru: Jocul de-a vacanța, Steaua fără nume, Insula, Ultima oră, Nopti fără lună)*; *Jocul de-a vacanța, (Buc), EPL 1965, (=BPT 293), (Jocul de-a vacanța, Steaua fără nume, Ultima oră)*; *Ultima oră, Buc, EE 1975, (=Col. Rampa 17)*; *Potopul, (*1944)*; *Ferienspiel, in: RR XII/1, Januar 1958, S.23-109.*

Pentru serbările pionierești, Buc, ET, Bd.1, 1962; Bd. 4-6, 1963; Bd.7, 1964, Bd. 8, 1965, Bd. 9, 1966.

Alexandru SEVER, *Boieri și țărani, povestire cinematografică, Buc, ESPLA 1955; auch: Buc 1957, (=Col. Cultura poporului)*; *Noaptea speranțelor, Teatru, Buc, EE 1973, (Divorțul, Noaptea speranțelor, Întoarcerea)*; *Descăpăținarea, Buc, EE 1979, (=Col. Rampa 37)*; *Divorțul, piesă în 3 acte, in: T XI/9, Sept. 1966, S. 15-50*; *Menajera, dramă în 2 părți, in: T XIX/1, Januar 1974*; *Iraclide, dialog despre teatru, in: T XIX/10, Okt. 1974, S. 51-54*; *Comedia nebunilor sau Ingerul bătrîn, piesă în 3 acte, in: T XXI/7, Juli 1976, S. 64-96*; *Pragul de taină, piesă în 5 acte, in: T XXII/5, Mai 1977, S. 64-96*; *Legendă italiană; Logodnica, comedie în 5 acte, in: T XXIV/2, Februar 1979, S. 50-83.*

Valentin SILVESTRU, *Necazurile lui Șurubel, piesă de teatru, in: Teatru de păpuși, Buc, EPL 1961*; *Întoarcerea Zînei Minunilor pe pămînt, piese de teatru, Buc, ET 1962*; *Suferința Haralambinei, in: Teatru de păpuși, Buc, EPL 1964*; *De ce a vut macul supărări într-o vară; Gîndacul cafeniu; Mîniosul; Cele trei neveste ale lui Don Cristobal, (nach Lorca), (T.Țândărică 1972)*; *Hercule în căutarea merelor de aur, (T.Iași 1973)*; *Cuconițele mele dragi; Povestiri vesele dintr-o noapte de carnaval, (T.Galați 1975).*

Mircea SÎNTIMBREANU, *Lenevita, in: Teatru de păpuși, (Buc) 1959*; *Cactius întâiul și ultimul, (T.Țândărică 1962)*; *Recreația mare.*

I.D. SÎRBU, *Teatru, Cr, ESR 1976, (Arca buzei speranțe, Frunze care ard, A doua față a medaliei, Amurgul acela violet)*; *O capră, o varză, ...și cîțiva lupi, (*1970)*; *Ciobanul care și-a pierdut oile, (*1970)*; *A doua față a medaliei sau Jerseul albastru, piesă în 2 părți, in: T XVII/11, Nov. 1972*; *Sîmbăta*

păcălelilor, (T.Pitești 1973); *Simion cel drept, (*1973); *Un rulment numit Calypso, (T.Alexandria 1976); *Întoarcerea tatălui risipitor, (TV 9.11.1976); *Ziua noastră, (T.Botogani 1976); *La o piatră de hotar, (*1976); *Igrna lupului cenușiu, piesă în 2 părți, în: T XXII/3, März 1977, S. 62-95; *Plautus și fanfaronii, Dacia 1300; *Legenda pragului albastru; *Seară de taină, (T. N.Cr 1979); *Covor oltenesc, dramă în 2 părți, în: T XXIV/5, Mai 1979, S. 62-88.

Valerian SÎRBU, *Rochia de mireasă, (*1977).

Valeriu SÎRBU, *Ștevardesa, scenariu radiofonic, în: TR XIV/51 (725) vom 17.12.1970, S. 9-10; *Istoria ieroglifică, (nach D.Cantemir); *Ana; *Răscola, (nach L. Rebreanu).

Pan. SOLCAN, *Oaspeții din poiană, Suceava, Casa regională a creației populare 1962.

Dumitru SOLOMON, *Disparația. Teatru, Buc, EPL 1967, (Balenele, Uzurpatorul, Generalul, Inamicii, Curiozitate, Neînțelegerea, Ignoranții, Coșmar, Insomnie, Sentimentul, Ceasul, Liftul, Hoții, Disparația, Convorbirile tovarășului Alexandru, Prima de asigurare, Gorila blondă); *Inamicii. Trenul. Generalul. Trei piese într-un act, Buc, CCCP 1968; *Furcșă em berek, Harom Szatira, Tim, Casa creației populare a județului Timiș 1969; *Chibritul, holul, peronul, Buc, CCCP 1970; *Socrate. Măști contemporane, Buc, EE 1970, (Urmărirea, Apa, Focul, Nisip, Pinada, Surorile, Vorbe, vorbe, vorbe, Șoseaya noaptea, Hoțul comun, Joc); *Fata morgana, Buc, EE 1973, (=Col. Rampa 13); *Socrate. Platon. Diogene cîinele, Buc, EE 1974; *Diogene cîinele, în: O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977, Bd.1, Buc, EE 1978, S. 697-768; *Fata morgana. Scene din viața unui bădăran, Buc, EE 1978; *Cînd vin sunetele, în: T IX/10, Okt. 1964; *Piese de teatru, în: T IX/12, Dez. 1964; *Șapte schițe dramatice, în: T XI/5, Mai 1966, S. 29-54, (Insomnie, Hoții, Sentimentul, Ignoranții, Disparația, Neînțelegerea, Liftul); *Parabola, (*1967); *Încerc, (*1967); *Acoperișul; *Dialog fără partener; *Consacrarea; *Socrate, în: T XIV/12, Dez. 1969, S. 83-116; *Ofensa, în: RL III/29 (93) vom 16.8.1970, S 31; *Nu mai e duminică, în: RL IV/1 vom 31.12.1970, S.19; *Das Kamel, în: RR XXV/1, Januar 1971, S. 91-95; *Diogene, cîinele, piesă nefilosofică, în: T XVIII/7, Juli 1973; *Diogenes, ein unphilosophisches Stück, în: RR XXVIII/4, April 1974, S. 32-85; *Liniște! Mi se pare că e ceva comic - Fiți serios, tovarășe, piesă de teatru în 10 acte de film, în: Magazinul "Cinema" 1976, S. 108-111; *"Mizantropul" domnului Molière, (*1976); *Incomparabilul Al; *În ceasul al 13-lea; *Cinci piese, (Liftul, Apa...), (T. Bacău 1978); *Fantezie de vară; *Masca.

Mihail SORBUL, Teatru, 2 Bde, Buc, ESPLA 1956, (Bd.1: Letopiseși, Patima roșie, Dezertorul, Poveste studentească, Actorul din "Hamlet"; Bd.2: Ion, (nach L.Rebreanu), Don Quijote de la Mancha, (nach Cervantes), Coriolan Secundus, Fericierea); *Dezertorul, comedie tragică în 3 acte, în: Teatrul românesc contemporan, Bd.1, (Buc), ET (1962), (=Biblioteca școlară 39), S. 29-92; Teatru, (Buc), EPL 1963, (Letopiseși, Patima roșie, Dezertorul, Coriolan Secundus, Fericierea); *Teatru, Buc, EPL 1965, (=BPT 271), (Letopiseși, Patima roșie, Dezertorul); *Dezertorul, madjarisch, Buc, EPL 1968; *Patima roșie, comedie tragică în 3 acte, Buc, Editura Univers și T.N.Buc (1973), (=Col.Thalia); Teatru, Buc, EMI 1975, (Patima roșie, Dezertorul).

Marin SORESCU, Iona, Buc, EPL 1968; *Paracliserul, tragedie în 3 tablouri, Buc, EE 1970; *Setea muntelui de sare, (Buc), ECR (1974), (Setea muntelui de sare, trilogie: Iona, Paracliserul, Matea; *Pluta meduzei, Există nervi); *Matea, piesă în 3 acte, Buc, EE 1976, (=Col. Rampa 26); *dass., în: O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977, Bd.1, Buc, EE 1978, S. 931-996; *Răceala - A cold, ediție bilingvă româno-engleză, (Iași), EJ 1978, (=Col. Arlechin); Iona,

tragedie în 4 tablouri, in: L XI/2 vom 13.1.1968; *Există nervi*, in: L XI/27 (323) vom 6.7.1968, S. 7-8; *Paracliserul*, tragedie în 3 tablouri, in: RL II (1969), §. 18-20; *Dimineața. (În pădure)*, in: CR VI/26 (281) vom 26.6.1971, S. 6-7; *Matca, piesă în 2 acte*, in: T XVIII/9, Sept. 1973; *Matca, piesă în 2 acte, (actul I)*, in: RL VI/30 vom 26.7.1973, S.16-18; *Răceala, piesă în 4 acte*, in: T XXI/3, Mărz 1976, S. 52-96; *A treia țeapă, (fragment)*, in: RL XI/11 vom 16.3.1978, S.12-13; auch in: *Ramuri* 2/1978; auch: *actul V*, in: TR XXII/39 (1136) vom 29.9.1978, S. 4-5; *Dimineața, la prînz și seara, tragedie populară în 5 acte*, in: T XXIII/12, Dez. 1978, S. 53-86; *Lupoanca mea*.

Mariana SPERANȚA, *Acțiunea T*.

Gheorghe STAIU, *Citadela sfărîmată, (*1949)*.

Horia STAMATU, *Hund für alles, (Azoric), (T.Freiburg/Br. *1967)*.

Dominic STANCA, *Meci la Chițoani, Buc, Editura de stat pentru imprimare și publicații 1962, (=TA); Aurică 2, Buc, Casa regională a creației populare 1963; Gheorghe de la Boiabră; Închinare lui Pîntea cel Viteaz; 1907, poem dramatic, (T. Pitești 1977)*.

Radu STANCA, *Teatru, Buc, EPL 1968, (Cristis, Oedip salvat, Hora domnițelor, Dona Juana, Ostatecul); Regele preot și profet, (*1947); Ochiul, fantasmă tragică în 3 acte, in: Manuscriptum 1 (22)/1976, S.73-102; auch in: TR XI/50 (567) vom 14.12.1967; Dragomirna, (T.Sibiu 1976); Hora domnițelor*.

Zoe Anghel STANCA, *Legenda secerii de aur, (*1977)*.

Horia STANCU, *Cînd scapătă luna, poem dramatic, in: T V/11, Nov. 1960, S. 17-47*.

Zaharia STANCU, *Constandina, (TV 31.5.1977)*.

Radu STĂNESCU, *Colibri, (T.Tănase Buc 1967); siehe Mircea CRIȘAN*.

Al. STEIN, *Oceanul, o povestire dramatică, in: T VI/10, Okt. 1961, S.3-46; Chestiune personală; Viori de primăvară*.

Dimitrie STELARU, *Șarpele Marao și vrăjitoarele, (*1957); Poeme dramatice, (*1970)*.

Nela STOENESCU, *Miul Corbul, (T.Țândărică Buc 1970)*.

Virgil STOENESCU, *Moartea ultimului golan, comedie în 3 acte, Buc, EE 1975, (=Col. Rampa); Un om extraordinar, (*1945); Școala eșrocilor, (*1945); Drumul soarelui, (T.Tineretului Buc 1954); Mărturisirea, (*1961); O mișcare greșită, (*1967); Descoperirea familiei, in: T XVII/7, Juli 1972; O fată imposibilă, comedie în 3 acte, in: T XVII/12, Dez. 1972, S. 63-92; Misterioasa convorbire telefonică, comedie polițistă, in: T XVIII/10, Okt. 1973; Un tî-năr mult prea frumos, (T.Ion Vasilescu Buc 1975); Sentința se dă astă-seară, (*1976); Alexandru Lăpușneanu, dramă istorică în 4 tablouri, in: T XXI/9, Sept. 1976, S. 68-95; Un băiat de nădejde; Incandescența; O comandă specială; Nu pierdeți...Clipa!; Anul 1918, (nach Alexei Tolstoi), (*1977); Clipa, (nach Dinu Săraru), (*1977); zusammen mit Aurel FELEA: Dușmanul femeilor, (T.Pitești 1970); zusammen mit Octavian SAVA: Nota zero la purtare, comedie în 3 acte și un epilog, (Buc), ESPLA 1957; Betragen ungenügend, Komödie in 3 Akten, Leipzig, Hofmeister 1960; Vioara fermecată, (*1953)*.

Mihai STOIAN, *Păcălici, păcălici, (Teatru de păpuși), Buc, EPL 1961; Străjerii mării*.

Dan STOICA, *Ultima răpire, (T.N.Cr 1978); Duminica inopogului*.

Gheorghe STOICA, ⁺*Cineva trebuia să moară*, (⁺1976).

Constantin STOICIU, ⁺*Viligeatura*, (⁺1971).

Aurel STORIN, ⁺*Zăpadă tânără*, (magjarisch), Buc, EPL 1964; *Schimbul*, piesă într-un act, Buc, CCEs 1976; auch: (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cântarea României"); *Duminică fără fotbal*, o comedie în 3 reprize, in: T IX/3, März 1964, S. 3-27; *Cu cine mă bat*, piesă în 3 acte, in: T X/10, Okt. 1965; *Invitație cu telegrame*, (T. Reșița 1969); *Cafeaua de lapte de adio*, (T. Târnave Buc 1969); *Bimbirică*, (T. Arad 1971); *Mi-am cumpărat un bătrân*, (⁺1976); *Fiul meu, Brutus*; zusammen mit I. BERCOVICI und M. COLIN: *Ciri-biri-bom*, (⁺1961).

Nela STROESCU, ⁺*Harap alb*, (⁺1963); ⁺*Bu-Ali*, (T. Târnăveni Buc 1971); ⁺*Cununa soarelui*, (⁺1974); *Aventurile unei vrăjitoare*, (T. Bacău 1977).

Alexandru STRUȚEANU, ⁺*Păcală în satul lui*.

Gheorghe SUCIU, *Despre Crișan*, in: L IX/50 (241) vom 10.12.1966, S. 4; ⁺*Obeliscul de la Alba Iulia*.

Alexandru ȘAHIGHIAN, ⁺*Nepotul din Giurgiu*, (⁺1946); ⁺*Pensiunea doamnei Stamate*, (T. N. Buc 1947); ⁺*Domnul director general*, (⁺1948); ⁺*Calul troian*, (T. Muncitoresc GFR Buc 1954); ⁺*Prăbușirea*, (T. Armatei Buc 1957).

Ion ȘEITAN, *Dialog fără sfârșit*, piesă într-un act, in: TR XIII/2 (624) vom 9.1.1969; *Tulburătorul vis*, (⁺1970); *Călătorie în noapte*, in: TR XV/37 (769) vom 16.9.1971 und 38 (700) vom 23.9.1971, S. 9; *Dosarul 505*, (⁺1972).

I. D. ȘERBAN, ⁺*Casa liniștită*, (⁺1957); ⁺*Hotelul astenișilor*; *Căsnicia nu-i o joacă*, (T. Arad 1964); *Un tânăr mai puțin frumos*, (⁺1973); *Moștenitorii*, (T. Ion Creangă Buc 1974); *Șoc la mezin*, (T. Nottara Buc 1975); *Cei ce rămân mereu tineri*, (⁺1976); *Zăna noastră*, (T. Botoșani 1977); *Și Robinson nu mai e singur...*; *Pragul conștiinței civice*, (⁺1977); *La o piatră de hotar*; *Salopeta*; *Carambol*; *Posibile întrebări*; *O fată cu capul în nori*; *Călătoria în doi*; *Eroi din umbră*; *Vârtejul*; *Labe de Leu*.

Horia ȘERBĂNESCU, siehe Sadi RUDEANU.

Virginia ȘERBĂNESCU, ⁺*Dacia Felix*, (⁺1970).

Dionisie ȘINCAN, ⁺*Viaduct în timp*. Teatru, Buc, EP 1967.

Toma P. ȘIPOPTEANU, ⁺*Hîrdăul cu leacuri*, piesă într-un act, Buc, ES 1948.

Tudor ȘOIMARU, *Afaceriștii*, piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1953); *Albăstrelele*, comedie în 2 tablouri, (nach I. Gorelov), Buc 1955, (=CCCP); *Teatru*, Buc, EPL 1966, (*Furtună în Olimp*, *Afaceriștii*, *Povestea Unirii*, *Zorile Parisului*, *Ce naște din pisică*); *Cînd înfloresc anemonele*, (⁺1948).

Coman ȘOVA, *Iubesc pe al 7-lea*, comedie în 3 acte, in: T X/6, Juni 1965, S. 5-31; *Ringul de dans*, partea I, in: RL II/39 (51) vom 25.9.1969, S. 16-17; *Saltul de panteră*.

Viorel ȘTEFĂNEANU, *Spectacolul*, in: A III/12 (36), Dez. 1968, S. 595; *Homo Sapiens*, in: A IV/2 (38), Februar 1969, S. 14.

Al. I. ȘTEFĂNESCU, *Cinstea noastră cea de toate zilele*, piesă în 3 acte, Buc 1958, (*Fondul literar*); auch in: VR X/11, Nov. 1957, S. 7-65; *Camera fierbinte*, (T. Bulandra Buc 1962).

Mircea ȘTEFĂNESCU, ⁺*Casa cu două fețe*, dramă în 4 acte și epilog, Buc 1946, (=Biblioteca Teatrului "Comedia"); *Vis de secdură*, comedie în 3 acte, Buc 1946, (=Biblioteca Teatrului "Comedia"); *Ave Maria*, dramă în 5 acte, Buc

1947, (=Teatrul Odeon, Studio); *Jos Tudorache, ... Sus Tudorache!*, comedie într-un act, (Buc) 1952, (Comitetul pentru Așezăminte Culturale); *Matei Millo (Căruța cu paiate)*, piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1953); *Zestrea Ilenuței*, piesă în 2 acte, Buc 1953, (Comitetul pentru Așezăminte Culturale, "Cultura poporului"); *Patrioțica română*, comedie în 3 acte, (Buc), ESPLA (1956), (=cioclul "Mica frescă"); *Cinstea noastră cea de toate zilele*, Buc 1958, (Fondul literar al Uniunii Scriitorilor); *Teatru*, (Buc), ESPLA 1959, (Comedia zorilor, Acolo, departe..., Rapsodia țiganilor, Căruța cu paiate, Patrioțica română); *Matei Millo (Căruța cu paiate)*, piesă în 3 acte, Buc, ESPLA o.J.; *Căruța cu paiate (Matei Millo)*, piesă în 3 acte, in: *Dramaturgia română contemporană*, Bd.1, (Buc), EPL 1964, (=BPT 245), S. 275-412; auch in: *Dramaturgie română contemporană*, Bd.1, (Buc), ET (1967), (=Col.Lyceum 14), S. 31-164; *Joc de moapte, joc de zi, 27 insomnia*, Buc, ECR 1971; *Teatru*, Buc, EMI 1973, (Procesul domnului Caragiale, Casa cu două fete, Lupul și sania (Cazul Popescu), Pe urmele lui Demetrian, Veste bună, Cusa Vodă); *Căruța cu paiate*, Buc, EE 1976, (=Col. Rampa 21); dass. in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Bd.2, Buc, EE 1978, S. 295-400; *Teatru*, Buc, EE 1979, (=Teatru comentat), (Comedia zorilor, Acolo departe..., Vis de seară, Micul infern); *Rețeta fericirii*, (T.Nostru Buc 1946); *Nepotul domnului prefect*, (T.N.Buc 1950); *Sâmbătă seara*, (ms, Bibliothek T.N.Buc); *Ciprian Porumbescu*, (T.N. Buc 1952); *Matei Millo (Căruța cu paiate)*, piesă în 3 acte, in: *VR V/12, Dez. 1952*, S. 153-233; *Acolo departe*, (1958); *Chestia cu izvorul*, (T.N.Buc 1960); *Procesul*, comedie în 6 tablouri, in: *T VII/5, Mai 1962*, S. 15-34; *Un păcat de povestariu fără bani în buzunariu*, (nach Ion Creangă), (ms. Bibliothek T.N.Buc 1963); *Eminescu, evocare dramatică, fragmente*, in: *GL XI/23 (634) vom 4.6.1964*, S.3; *Eminescu, dramă în 2 părți*, in: *T IX/6, Juni 1964*; *Romanță*, piesă în 2 părți, in: *T XII/5, Mai 1967*.

Nicolae ȘTEFĂNESCU, ⁺ *Prescripția*; ⁺ *Un asasin ciudat*.

Răzvan ȘTEFĂNESCU, ⁺ *Subiectul aparține tuturor*, (⁺1976).

E. ȘVART, ⁺ *Povește despre tineri căsătoriți*, (T.Arad 1960); ⁺ *Umbra*, (T. Comedie Buc 1965); ⁺ *Regele gol*.

Teodor TANCO, *Cetatea Unirii*, dramă în 2 părți, fragment, in: *TR XXII/48 vom 30.11.1978*, S. 6.

Nicuță TĂNASE, ⁺ *Băiat bun, dar cu ... lipsuri*, (T.Muncitoresc CFR Buc 1962); ⁺ *N-avem centru înaintaș*, (T.Muncitoresc CFR Buc 1964); *Nicuță la ... Tănase*, (T.Tănase Buc 1970); ⁺ *Referat pentru aprobat fericire*.

Dan TĂRCHILĂ, ⁺ *Albastru-deschis*, piesă într-un act, Buc, CCCP 1966, (=TA); ⁺ *Priviri în lungul șoselei (Bradul lui Crint)*, piesă în 3 acte, Buc, Uniunea generală a sindicatelor din România 1968, (=TA); *Cetatea de piatră*, piesă într-un act, Buc, CCCP 1969; ⁺ *Cu ani în urmă, într-o noapte...*, piesă într-un act, Buc, CCCP 1969; ⁺ *Mansarda*, comedie într-un act, Buc, CCCP 1970; ⁺ *Hoțul perfect*, comedie nepolițistă, Buc, CCCP 1971; ⁺ *Porumb crud*, piesă într-un act, Buc, CCCP 1971; *Io Mircea Voievod*, piesă în 3 acte, Buc, Editura Militară 1971; *Teatru*, (Buc), ECR (1972), (Albastru-deschis, Ecto-bar, Alibi pentru eternitate); *Legenda lui Avram Iancu*, piesă într-un act, Buc, CCES 1972; *O familie*, piesă într-un act, Buc, CCES 1973; *Porumb crud*, piesă într-un act, in: *Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR (1973), S. 417 - 439; *Marele fluviu își adună apele*, poem dramatic, Buc, EE 1975, (=Col. Rampa 12); *Trei piese istorice*, Buc, EE 1977, (Io Mircea Voievod, Moartea lui Vlad Țepeș, Marele soldat); *O familie*, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cântarea României"); *Moartea lui Vlad Țepeș*, in: *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Bd.2, Buc, EE 1978, S. 657-717; ⁺ *Intr-o gardă mică (später: Eroica)*,

(⁺1959); *Marele fluviu își adună apele*, poem dramatic, in: T VI/5, Mai 1961, S. 32-67; *Fratele meu Culai*, (⁺1963); *Corabișă cu un singur pasager*, (T. Muncitoresc CFR 1963); *Cu tot soarele pe masă*, (⁺1965); *Io Mircea Voievod*, piesă în 3 acte, in: T XI/8, August 1966, S. 13-50; *Drum bun, nene Esop*, (⁺1967); *Ștefan și sihastrul*, (⁺1967); *Căpitanul*, (⁺1968); *Iscușitul Meșter Vreme*, (⁺1968); *Cred în oameni*, (⁺1968); *Asklepios și Hillopit*, (⁺1969); *Diamante*, (⁺1969); *Voinicul cu cartea în mână născut*, (⁺1969); *Fata din dafin*, (⁺1970); *Căutați martorul*, (⁺1970); *Unchiul nostru din Jamaica*, (T. Ploiești 1972); *La porțile Severinului*, (TV 22.8.1975); *Sărutul*, (T. Brașov 1975); *O mie de prieteni*, (⁺1976); *Moartea lui Vlad Țepeș*, in: T XXI/12, Dez. 1976, S. 58-84; *Basarabii*; *Să împlem pământul cu visuri*, (TV 27.12.1977); *Roadă pe trotuar*, (T. Nottara Buc 1978); *Vasile Lucaci*; *Dezlănțuirea lui Prometeu*, in: RL XII/21 vom 24.5.1979, S. 14-15.

Nicolae TĂUTU, *Furtuni de primăvară*, piesă în 3 acte, (Buc), ESPLA (1954); *Puterea jurământului*, piesă într-un act, Buc, ESPLA (1955), (=verkürzte Fassung von "Furtuni de primăvară"); *Zbor de noapte*, piesă în 3 acte, Buc, Editura Militară 1956; *Ecaterina Teodoroiu*, 3 acte, Buc 1957, (=Fondul literar); *Eroina de la Jii*, piesă într-un act, (Buc), Editura de stat didactică și pedagogică 1958; auch: (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cântarea României"); *Torrente*, piesă în 3 acte, in: VR VI/10, Okt. 1953, S. 156-197; *Zbor de noapte*, piesă în 3 acte, in: VR VIII/10, Okt. 1966, S. 190-230; zusammen mit Șt. BUCEVSCHI: *Opriți-l pe Dick Warings*, (⁺1959).

Teatro romena, (hrsg. von Giuseppe Petrino), Firenze, Parenti (1960), (=Saggi di cultura moderna XXXI), (I.L. CARAGIALE - Una lettera scurta; Una notte tempestosa; Alexandru KIRIȚESCU - La pettegole; Mihail SEBASTIAN - Stella senza nome; Ultime editione; Tudor MUȘATESCU - Valzer Titanic; Alexandru MIRODAN - Il giornalista).

⁺Teatru, 2 Bde, Buc, ESPLA 1951.

⁺Teatru pentru cei mici, Buc, ET 1965.

⁺Uite-l este..., uite-l nu e! Teatru pentru cei mici, Buc, ET 1968.

⁺Teatru pentru echipele artistice sindicale, Buc, ET 1950.

⁺Hai să jucăm teatru!, Buc, ET 1967.

Teatru de păpuși, Buc 1959, (Mircea SÎNTIMBREANU - Lenevita; Mioara CREMENE - Vulpoiul croitor; Mircea CRIȘAN und Al. ANDY - Vitrina cu caricaturi).

⁺Teatru de păpuși, (Buc), EPL 1961.

Teatru de păpuși, (Buc), EPL 1962, (Chira DRAGOMAN - Țara fără foc; Spaima dovlecilor; Mihai GEORGESCU - Răzvrățiții. Marca fabricii).

⁺Teatru de păpuși, Buc, EPL 1964, (Al. POPOVICI - Întâmplare cu păpuși; Copii, haideți la terțul de păpuși; Valentin SILVESTRU - Suferința Haralambinei; Chira DRAGOMAN - Unde au dispărut 7, 8, și 9? M. GEORGESCU - Veselie în gospodărie; Viorica HUBER - Toc-Năpîrstoc și Tița-Fetița).

⁺Teatru pentru pionieri, Buc, ET 1968.

⁺Teatru pentru pionieri și școlari, Buc, ET 1969.

Teatrul românesc contemporan, 2 Bde, (hrsg. von Margareta Bărbuț), (Buc), ET 1962, (=Col. Lyceum 39-40), (Bd. 1: Mihail SORBUL - Desertorul, G.M. ZAMFIRESCU - Domnișoara Nastasia, Mihail SEBASTIAN - Ultima oră; Bd. 2: Mihail DAVIDOGLU - Cetatea de foc, Aurel BARANGA - Mielul turbat, Lucia DEMETRIUS - Vlaicu și feciorii lui).

*Teatru pentru școlarii mici și mari, Buc, ET 1960.

Ion Dumitru TEODORESCU, *S-a întors paternic, schițe dramatice, Buc, EPL 1969, (O seară ratată, Și când am intrat în pădurea de pini..., Dimineață de primăvară și piroști fierbinți, După zidul de glicine..., Cofetăria cu trans-parente de clorofilă, Compartimentul).

Leonida TEODORESCU, Teatru, Buc 1969, (Frunze galbene pe acoperișul ud, Crivățul de aseară, Viitorul 185, Rîpa albastră, Subiectul nr. 3, Adierea caldă a vîntului de toamnă, Flacăra de seară, Barca pe valuri); Podul fără felinar. Teatru, (Buc), ECR 1974, (Evadarea, Dialog nocturn, Alex, Podul fără felinar); Evadarea, Buc, EE 1976, (=Col. Rampa); Crivățul de aseară, in: T XI/11, Nov. 1966, S. 1-30; Rîpa albastră, piesă într-un act, in: L X/23 (267) vom 10.6.1967, S. 4; Iuda, partea I. dintr-o trilogie intitulată "Cina cea de taină", in: L XI/8 (304) vom 24.2.1968, S.5; Alb și albastru, in: TR XIV/33 (707) vom 13.4.1970, S. 8,10; Excelsior, farsă, in: RL IV/13 vom 25.3.1971, S. 18-19; Dialog nocturn, piesă în 2 părți, in: T XVIII/8, August 1973; Cine a fost Adam, piesă în 2 părți, in: T XX/10, Okt. 1975, S. 71-94; Forțul, piesă în 2 părți, in: T XXI/8, August 1976, S. 80-95; Departamentul X, (1977); Echinox, piesă în 2 părți, in: T XXII/10, Okt. 1977, S. 77-96.

Virgil TEODORESCU, Pisica de mare, piesă într-un act, (Buc), ESPLA (1953); Dreptatea mării, piesă în 11 tablouri pentru teatru de păpuși, in: T XXI/9, Sept. 1976, S. 44-58.

C. TEODORU, *Partea leului, (T. Orașul Stalin und Arad 1959).

Cicerone THEODORESCU, *Ograda minunată, (*1949).

Radu THEODORU, *Nedeia inimii, (*1959); *Cazul studentului Mihai Lotreanu, (T.Tim 1963); *Dincolo de linii, (*1968); *Albatros, (1970); *Marele vis, (TV 1.7.1975); *Pasărea speranței, (1976); *Ceasul adevărului, (TV. 25.10.1977).

Ștefan Gheorghe THEODORU, Rozalina, dramă în 3 acte, (ms); Matu-ba, dramă în 4 acte, (ms, 1970); Judecata, dramă în 3 acte, (ms, 1970); Prăpastia, dramă în 3 acte, (ms, 1970); Eu sunt boss-ul, dramă în 2 acte, (ms, 1971); Prăpastia, fragment, in: Revista Scriitorilor Români (München) 12/1973, S.68-84; A fost nimeni, (ms, 1976).

V. TIMUȘ, siehe Tudor MUȘATESCU und I.M.SADOVEANU.

Ștefan TITA, Într-o seară de toamnă.Chemări, piese într-un act, (Buc), EPL 1963; Acte și antracte, Buc, EE 1972, (=Col.Rampa); Păcală, comedie cu cîntece și măști, in: Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan, (Buc), ECR (1973), S. 441-486; Flacăra vie, (*1957); Culoarele nemuririi, (T. Evreiesc Buc 1973); Suflet de robot, o fantezie științifico-romantică în 8 tablouri, in: T XX/11, Nov. 1975, S. 65-93; Neatinsul diamant, (T.Ploiești 1976); siehe Alexandru MITRU; zusammen mit Ionel ȚĂRANUL: Mărișca, Buc, ESPLA 1953.

Cornel TODEA, *Necazurile din luncă, (*1965); siehe Nicolae POPESCU.

Iancu TOMA, siehe George ANTOFI.

Gheorghe TOMOZEI, Patru băieți desculți străbat oceanul, evocare într-un act sau poate poem, in: L IV/7 (66) vom 1.4.1961, S.4.

Marin TRAIAN, siehe Ion MUSTAȚĂ.

Constantin TRANDAFIR, Măria Sa, Dimitrie Cantemir, fragment, in: CL 19 (43) vom 15.10.1973, S. 6-7,11.

Victoria TRIFU, *Ucenicul Sache, (*1975).

Corneliu Vadim TUDOR, *Follow me, farsă într-un singur act și mai multe scene*, in: A V/1 (49), Januar 1970, S. 30-31.

C. TUTURICĂ, ⁺*Ce-o fi fost în capul meu*, (⁺1969).

Ionel ȚĂRANUL, ⁺*Serafim*, (⁺1948); ⁺*La umbra palmierului*, (⁺1951); ⁺*O poveste...cu povești*, (⁺1977); zusammen mit Ștefan TITA: *Situația nr. 4*, (⁺1949).

Gheorghe ȚENȚULESCU, ⁺*Cel din urmă. Bucuroși de oaspeți*, Buc, Editura de stat pentru imprimare și publicații 1959; dass., ⁺1960; *Eroul de lângă tine*, Baia Mare, Casa regională a creației populare 1963; *Platforma, satiră în 3 acte*, in: T XIV/3, Mărs 1969.

Constantin ȚOIU, *Voroneț, scenariu cinematografic*, in: GL XIII/35 (722) vom 1.9.1966, S. 6.

Sorana ȚOPA, ⁺*Omul ascuns, piesă în 4 acte*, Buc, Fundația regală pentru literatură și artă 1947.

Radu ȚUCULESCU, *Burebista, partea a II-a, fragment*, in: TR 41 vom 7.10.1976, S. 6.

I. ULIERU, siehe C. COSTĂCHESCU.

Eugen URICARU, siehe Leonida NEAMȚU.

Petre URSACHE, ⁺*Pasărea în cuibul ei piere*.

Angelo VAGENSTEIN, ⁺*Generalul și nebunul*, (T.N.Cl und T. Piatra Neamț 1963).

Mircea VAIDA, *Puf de păpădie, piesă pentru teatru de păpuși*, in: TR XXI/22 (1067) vom 2.6.1977, S. 5; *Poveste despre pământul țării*, (⁺1977).

Gheorghe VASILESCU, ⁺*Oghil babei*, (nach Ion Creangă), Buc, ESPLA 1954; ⁺*Casa de pe deal*, (⁺1949); *Harap alb*; *Familia Vrăbie*, (⁺1976).

Maria VASILESCU, ⁺*Zaharia ței mărită fata*, Buc, CCCP 1963, (=TA).

Stelian VASILESCU, *Iancu - domnul moșilor, fragment*, in: TR XVI/46 (830) vom 16.11.1972, S. 7; *Eminescu la Viena*, (⁺1975); *Bălcescu, sol de pace*.

Florin VASILIU und Vasile NIȚULESCU, ⁺*Ultima generație*, (T.N.Cr 1957).

M. VASILIU und Remus NASTU, ⁺*Se adună vremile*, (T.Brâila und Reșița 1975).

Dumitru VĂCARIU, ⁺*Comoara*, (⁺1977).

Ion VELICIU, *Meci amical, schiță dramatică ne jucabilă*, in: A III/28, April 1968, S. 476; *Apare domnul Dismany, schiță dramatică*, in: A IV/1 (37), Januar 1969, S. 12.

Dragoș VICOL, *Răpa dracului, scenariu literar*, (Buc), ESPLA (1956); *A doua tinerețe, piesă într-un act*, Suceava 1960, (=Casa regională a creației populare); auch: (Buc), EPL 1961, (=TA); *Pentru serbările pionieresti. Cîntece, jocuri pentru pionieri, piese de teatru, 2 Bde*, Buc, ET 1961; *Cîntece deasupra apelor*, Buc, Editura Militară 1973.

Tiberiu VIDRA und Gheorghe BĂRBULESCU, ⁺*Stăpînul lumii*, (T.Ion Creangă 1979).

Petru VINTILĂ, *Casă care a fugit pe apă*, Buc, EE 1975, (=Col.Rampa 15); ⁺*Gheorghe Doja*, (⁺1950); *Vikingii*, (T.Reșița 1973); *Cine ucide dragostea, piesă în 2 părți*, in: T XVIII/5, Mai 1973, S. 73-96; *Arlberg Express*; *Șoimii*, (T.Brâlad 1977); *Timp eroic*, (TV 16.3.1977); *Micul dorobanț*.

Gheorghe VLAD, ⁺*Îndrăzneala, piesă în 3 părți*, (Buc), EPL 1962, (=TA); dass., madjarisch, (Buc), EPL 1962, (=TA); *Cocoșul cu două creste*, Buc, CCCP

1967; *O glumă de doi bani*, Buc, CCCP 1968; *Cînd aud cucul cîntînd* (später als: *Comedie cu olteni*), Buc, CCCP 1969; *Mitu și Nate*, făcători de minuni, Buc, CCCP 1971, *Scînduri pentru tron împărdtesc*, comedie, in: *Nuntea cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR (1973), S. 498-534; *Picătura de venin*, piesă într-un act, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cîntarea României"); *Îndrăzneala*, piesă în 3 acte, in: T VII/3, Mărz 1962; *Punctul culminant*, comedie în 3 acte, in: T VIII/9, Sept. 1963, S. 1-39; *Cain și Abel* (seit 1972: *Moștenitorul pîdilit*), (T.Turda 1967); *Un tron pentru Goace*, comedie în 2 părți, (T.Pitești 1974 als: *Judecata de la miezul nopții*, Fernsehfassung 1974: *Cuiul ruginit*), in: T XV/9, Sept. 1970, *O dimineață de pomină*, comedie în 8 tablouri, (T.Constanța 1972: *Nu vă jucați cu oltencele*, T. Sibiu und Giulești Buc 1972: *Cu oltencele nu-i de glumit*), in: T XVII/7, Juli 1972, S. 63 - 94; *Chitara dragostei*, (T.Botoșani și T.N.Cr 1974); *Lupii de mare*, (T. Constanța 1975); *Doi olteni în cosmos*; *Fluierul fermecat*; *Păcdeala*, comedie în 2 părți, in: T XXIII/10, Okt. 1978, S. 56-80, (gespielt T. Reșița 1979: *Frumoasele suedeze*).

* *Vlaicu Vodă. Antologie de dramaturgie românească*, 2 Bde, Buc, Editura Ion Creangă 1973, (=Col. Biblioteca școlară).

Vasile VOICULESCU, *Teatru*, Cl, ED 1972, (*Fata ursului*, *Ginnastica sentimentală*, *Demiurgul*, *Pribeaga*); *Trandafir agățător*, (+1946); *Pribeaga*, in: ST 1-2/1967; *Darul domnișoarei Amalia*, prolog și 7 tablouri radiofonice, in: ST XXII/1 vom 1-15.Mai 1971, S. 11-15.

Clementina VOINESCU, *Joc de umbre*, 3 acte și un epilog, Buc, Socec 1946.

Alexandru VOITIN, *Judecata focului*, dramă în 3 acte, (Buc), ESPLA 1957; *Oameni care tac*, piesă în 3 acte, (Buc), EPL 1963; auch in: *Dramaturgia română contemporană*, Bd.2, (Buc), EPL 1964, (=BPT 246), S. 179-241; *Oameni în luptă*, trilogie dramatică, Buc, EPL 1964, (*Oameni care tac*, *Oamenii înving*, *Oamenii sînt oameni* (Ancheta)); *Procesul Horia*, dramă în 3 acte, (Buc), EPL 1967; (auch: 1968); *Trei comedii*, (Buc), EPL 1968, (*Portretul*, *Tezaurul lui Justinian*, *Scrișori anonime*); *Avram Iancu sau calvarul biruinței*, Buc, EE 1970; *Procese istorice*. *Teatru*, Buc, EE 1976, (*Judecata focului* (Pseudonym Al.Adamescu); *Procesul Horia*, *Adio Majestate*, *Avram Iancu sau calvarul biruinței*, *Colivia cu năluci*); *Procesul Horia*, Buc, EE 1977, (=Col.Rampa 31); *Avram Iancu sau calvarul biruinței*, dramă în 8 tablouri, in: *O antologie de dramaturgie românească 1944-1977*, Bd.2, Buc, EE 1978, S. 419-499; *Oameni care tac*, piesă în 3 acte, in: T V/10, Okt. 1960, S. 9-37; *Oamenii înving*, in: T VI/11, Nov. 1961, S. 23-55; *Portretul*, piesă în 3 acte, in: T VII/8, August 1962, S. 21-45; *Ancheta* (*Oamenii sînt oameni*), in: T VIII/3, Mărz 1963, S. 5-36; *Tezaurul lui Justinian*, comedie în 3 acte, in: T X/1, Januar 1965; *Anonime*, comedie în 3 acte, in: T XI/2, Februar 1966, S. 31-61; *Procesul Horia*, dramă în 3 acte, in: T XI/12, Dez.1966, S.93-144; *Adio Majestate!*, in: T XII/12, Dez. 1967; *Avram Iancu sau calvarul biruinței*, dramă în 6 tablouri, in: T XIII/12, Dez. 1968; *Niciodată singuri...*, scenariu dramatic, in: T XV/8, August 1970, S. 49-60, *Fata și caruselul*, comedie în 3 acte, in: T XVII/3, Mărz 1972; *Colivia nălucilor*, (+1974).

Tiberiu VORNIC, *Gardul*, piesă într-un act, (Buc), Editura Consiliului Central al Sindicatelor 1956, (=CCCP); *Răfuiala*, versiune prescurtată a piesei "Împărdția lui Machidon", Buc 1956, (=CCCP); *Vîndătorii de doi iepuri*, piesă într-un act, Buc, Editura de stat pentru imprimate și publicații 1956; *Tîrgul inimilor*, piesă într-un act, (Buc), Editura de stat didactică și pedagogică 1957, (=Cultura poporului); *Paznicul stelelor*, piesă într-un act, Buc, Editura de stat didactică și pedagogică 1958, (=Teatru); *Răfuiala*. *Gardul*, in: *Piese într-un act*, 2.Aufl., Buc, Editura de stat didactică și pedagogică 1958; *Umbra baroanei*, piesă în 3 acte, Buc 1958, (Fondul literar); *La comisia de împăciuire*.

Scene din viața satului, (Buc), ESPLA 1960, (=TA); *O vizită cu tîlc*, Buc, EPL 1963, (=TA); *Inima unei femei*, Buc, EPL 1964, (=TA); *Gardul, piesă într-un act*, in: *Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR (1973), S. 535-554; *Elena*, (1956); zusammen mit Ioana POSTELNICU: *Împărăția lui Machidon, piesă în 3 acte și un tablou final*, Buc, ESPLA (1956).

Mircea VULCĂNESCU, *Violeim, patru scene...*, in: *Prodomos (Paris) nr. 6*, Februar 1967, S. 10-14.

Romulus VULCĂNESCU, *Cumpăna dreptății, (tabloul X)*, in: *RL XI/14 vom 6.4.1978*, S. 14-15.

Ileana VULPESCU, *Adela și necunoscutul*, in: *L X/15 (259) vom 15.4.1967*, S. 4.

Romulus VULPESCU, *Curierul de seară, piesă într-un act*, in: *L VII/17 (176) vom 14.8.1965*, S. 9; *Rochia*, in: *GL XIV/16 (755) vom 20.4.1967*, S. 5; *Om de treabă*, in: *GL XIV/16 (755) vom 20.4.1967*, S. 4-5; *Soldatul de plumb, fantezie pentru marionete*, in: *CR V/30 (233) vom 15.7.1970*, S. 6.

Mircea Zăciu, *Amiaza unei revoluții, scenariu literar*, Buc, ESPLA 1954; *Inceputul sfîrșitului*, Buc, ESPLA (1956); *Unde sfîrșește pustiul, scenariu literar*, Buc, ET 1956; *Bălcescu, scenariu literar*, in: *Almanahul literar (CL)*, nr. 12/1952 und 1/1953; zusammen mit Vasile REBREANU: *Consecința, fragment*, in: *GL X/3 (462) vom 17.1.1963*, S. 3-5.

George Mihail ZAMFIRESCU, *Teatru*, (Buc), ESPLA (1957), (*Cuminecătura, Domnișoara Nastasia, Sam, Idolul și Ion Anapoda*); *Domnișoara Nastasia, comedie tragică în 3 acte*, in: *Teatru românesc contemporan, Bd. 1, (Buc), ET (1962)*, (=Biblioteca școlară 39), S. 97-193; auch in: *Dramaturgie română contemporană, Bd. 1, Buc, ET 1969*, (=Lyceum 53); *Teatru*, Buc, EMI 1974, (*Cuminecătura, Domnișoara Nastasia, Sam, Adonis, Idolul și Ion Anapoda, Fu poruncă de la Suceava, Schimbarea la față, Cîntecul vieții, Stan, om sărac și păgubaș, Iad. Viligeatură în 3 ipostaze, Onomastica*); *Domnișoara Nastasia*, Buc, EE 1974, (=Col. Rampa 13); *Cîntecul vieții, piesă în 2 părți*, in: *T IX/12, Dez. 1964*; *Schimbarea la față - Paradisul păcatelor, fragment inedit*, in: *GL XIII/45 (678) vom 4.11.1965*, S. 3.

Violeta ZAMFIRESCU, *La poarta celor care dorm*, Buc, EE 1970; *Gheorghe Șincai - un precursor, poem dramatic*, in: *L X/3 (247) vom 21.1.1967*, S. 4-5.

Vasile ZDRENGHEA, *Omul pămîntului*, (*1972).

Lia ZMEU, *Ura! Greierașul s-a cumințit*, (*1977).

Ștefania ZOTTICEANU-RUSU, *În casa din Ardeal*, (*1948).

b) Die rumänische Dramenproduktion bis 1945 (selektive Auswahl)

Vasile ALECSANDRI, *Opere complete, Teatru I (Căntonețe comice, Scenete și operete), II (Vodeviluri), III (Comedii)*, Buc 1875-1876; *Opere complete, Teatru, Bd. 3-7*, Buc, EMI 1904-1908; *Teatru. Comediile. Drame istorice, Cr und Buc, Scri-sul românesc 1933 und 1937; Teatru, 2 Bde*, Buc, ESPLA 1952.

Gheorghe ASACHI, *Voichîța de România, dramă originală istorică*, Iași 1863; *Petru Rareș, dramă în 4 părți*, Iași 1863; *Elena Dragoș, dramă originală*, Iași 1863; *Turnul Butului, dramă originală*, Iași 1863; *Serii literare, Bd. 2, (Buc)*, ESPLA 1957.

G. BENGESCU-DABIJA, *Radu III cel frumos, dramă în versuri în 5 acte*, Iași 1875; *Princesa de Trebizund, operă bufă*, Iași 1875; *O palmă la bal mascat, comedie într-un act*, in: *CL V/1871; Cucoana Nastasia Hodoronc*, in: *CL XI/1877*.

Dimitrie BOLINTINEANU, *Mihai Viteazul condamnat la moarte*, dramă în 3 acte, Buc 1867; *Ștefan Vodă cel berbant*, dramă în 4 acte, Buc 1867; Alexandru Lăpușneanu, dramă în 3 acte și versuri, Buc 1868; Ștefan George Vodă sau Voiu face Doamnei Tale ce ai făcut jupânesei mele, dramă istorică în 5 acte, Buc 1896.

Ion Luca CARAGIALE, *Teatru*, Buc 1889; *Opere complete*. Teatru, Buc, EMI 1908, (3. Aufl.: 1918); *Opere*, Bd. 4: Teatru, Buc 1939; *Opere*, Bd. I, (Buc), ES 1950, (2. Aufl.: 1952); Teatru, (Buc), ESPLA (1956), (=BPT); *Opere*, Bd. 1, Buc, ESPLA 1959; Teatru, (Buc), ESPLA 1960, (=BPT 2); Teatru, Buc, EMI 1974 (*1978), (=Patrimoni).

Alexandru DAVILA, *Vlaicu Vodă*, dramă în 5 acte, Buc 1902, (3. Aufl.: 1912, 6. Aufl.: ECR o.J.); auch: Buc, ESPLA 1956, (=BPT); auch: (Buc), ESPLA 1960, (=BPT 19); auch: Buc, ET 1965.

Barbu Ștefănescu DELAVRANCEA, *Apus de soare*, dramă în 4 acte, Buc 1912, (1. Aufl.: 1909); *Vișorul*, dramă în 4 acte, Buc 1910; *Luceafărul*, dramă în 5 acte, Buc 1910; *Irinel*, comedie în 3 acte, Buc 1912; *Hagi Tudose*, comedie în 4 acte, Buc 1914; Teatru, (Buc), ESPLA (1957), (=BPT); *Scrieri alese*, Bd. 2, (Buc), ESPLA 1958; *Apus de soare și Hagi Tudose*, (Buc), ET 1960, (=Biblioteca școlară 22); *Opere*, Buc, EPL 1965; Teatru, Buc, EPL 1967; *Apus de soare*, dramă în 4 acte, Buc, EE 1973, (=Col. Rampa 6); Teatru, Buc, EMI 1975.

Mihail EMINESCU, *Opere*, Bd. 4: Teatru, Buc, EMI 1978, (=Scriitori români).

Ștefan GEORGESCU-SERGENT, *Albanezii*, dramă în versuri în 5 acte, in: *Carte-tul unui veteran*, Madrid 1977, S. 129-242.

Bogdan Petriceicu HAȘDEU, *Răzvan-Vodă*, dramă istorică în 5 acte, 2. Aufl., Buc 1867; *Trei crai de la răsărit*, comedie în 2 acte, Buc 1879; *Pagini alese*, Bd. 2, (Buc), ESPLA (1953); *Răzvan și Vidra*, poemă dramatică în 5 cînturi, (Buc), ET 1954 und 1956, (=Biblioteca școlară); *Scrieri literare*, Bd. 2, (Buc), ESPLA 1960.

Nicolae IORGA, *Teatru*, Buc, EMI 1974.

Emil ISAC, *Domnul Milion*, piesă în 3 acte, in: *ST VIII/4*, April 1957, S. 17-53.

Liviu REBREANU, *Cadrilul*, comedie în 3 acte, Buc 1919; *Plicul*, comedie în 3 acte, Buc o.J.; *Apostolii*, comedie în 3 acte, Buc o.J.; *Opere alese*, Bd. 5, (Buc), ESPLA 1961; *Osînda*, piesă într-un act, in: *GL XIII/23 (709)* vom 9.6.1966, S. 6.

Mihail SĂULESCU, *Versuri*. Teatru. Articole, Buc, EMI 1974.

Ion SLAVICI, *Teatru*, Buc, EPL 1963.

c) Deutsch- und madjarischsprachige Dramatik in Rumänien seit 1945 (selektive Auswahl)

Wolf AICHELBERG, *Nochmals Odysseus*, Lustspiel in 3 Aufzügen, in: *NL XXX/7*, Juli 1970, S. 46-81; lyrik, dramen, prosa, Buc, EK 1971.

Károly BALLA, **Torent de primăvară*; **Mă acuz*, (T. Maghiar Cl 1958).

Richard BECKNER, **Accident de circulație*, (*1976).

G. BÉKE und B. VAIDA, **Sacul cu târîțe*, Tg. Mureș, Casa regională a creației populare 1964.

Raimund BINDER, *Die Kartenpartie*, in: *NL XXIV/6*, Juni 1963, S. 35-55.

Ursula BRANDSCH, *Sus cortina*, deutsch, Buc, EPL 1966.

Sándor BRÖNDY, *A tanitonő*, Cl, ED 1976.

- László CSIKI, [†] *Casa bătrână*, (T. Cl 1979).
- Gergely CSIKY, *Trei piese de teatru* (magjarisch), Buc, ESPLA 1957.
- Tamás DEAK, [†] *Frații, piesă în 2 părți*, Buc, EPL 1967; [†] *Damnațiunea lui Adam, mit tragicomic în 3 acte*, (magjarisch), Buc, EPL 1968; [†] *Manevrele*, (T. Ion Vasilescu 1970); [†] *Insula fierbinte*, (T. Arad 1976).
- István DIMENY, [†] *Citește-l și dă-l mai departe. Teatru*, Buc, EPL 1961.
- István FERENZI, [†] *Limpezirea*, ([†]1977).
- Sándor FODOR, [†] *Csipike*.
- Maria FÖLDES, [†] *Întâmplare pe strada nouă*, (magjarisch), Buc, EPL 1965; [†] *Al șaptelea, Trădătorul, tragedie*, Buc, EPL 1968; *Accidentul, reportaj dramatic în 3 acte*, in: T VIII/4, April 1963, S. 27-60; *Ce scurtă e vara, comedie lirică în 3 acte*, in: T XIV/4, April 1969; *Fata din baracă, piesă în 3 acte*, in: T XIX/2, Februar 1974.
- László GAGYI, [†] *Cina de onoare*, Buc 1963, (=CCCP).
- Wertheimer GHICA, [†] *Amar e drumul spre Palermo*, (T. German Tim 1978).
- Grete GROSS, *Ausgehverbot, Einakter*, in: NL XIV/6, Dez 1963, S. 20-23; zusammen mit Hans MOKKA: *Patienten, Einakter*, in: NL XIV/6, Dez 1963, S. 29-63; zusammen mit Johann SZEKLER, *Schneewittchen, Märchen in 9 Bilder*, in: NL XIV/3, Juni 1963, S. 66-92.
- Gábor GYÖNGYÖSI, [†] *Valea plîngerii*, ([†]1977).
- Zoltán HAJDU, siehe András SÜTÖ.
- Franz HEINZ, *Menschen und Boote, Fragment eines Theaterstückes*, in: NL XIV/2, April 1963, S. 48-72; *Die Hauensteiner, Eine Chronik*, in: NL XXIV/7, Juli 1973, S. 5-27.
- Gusztav HEREDI, [†] *Programare*, (magjarisch), *magjarisch*, Buc, ESPLA 1953.
- Michael HOLZINGER, [†] *Uns'r Hansi*, ([†]1977).
- Augustin HORVÁTH, *Doamna noastră, Ecaterina Varga*, ([†]1954).
- András HUNADI, [†] *Coșul, Tg. Mureș, Casa regională a creației populare 1964*.
- Sándor HUSZÁR, [†] *Căsătorii se leagă pe pământ*, Buc, EPL 1963; [†] *A venit o fată; Copila mea, viitor*.
- Gyula ILLIEȘ, [†] *Gheorghe Doja*, ([†]1956); [†] *Favoritul*, ([†]1969); [†] *Dublul sau nimic, viețile acelea două sau nici una*, (T. Sfântul Gheorghe 1975).
- [†] *Inceputurile dramaturgiei maghiare*, (hreg. von Sz. Tamás Júlia), (magjarisch), Cl, ED 1971.
- Endre KAKASSY, [†] *Logodna furtunoasă*, Buc, Editura de stat pentru imprimare și publicații 1959.
- Sándor KÁROLY, [†] *Darul*, Buc 1962, (=CCCP).
- Miklós KASSAY, *A fi sau...*, in: TR XXIII/18 (1167) vom 3.5.1979, S. 4.
- Hans KEHRER, [†] *Der Sackträger, Hamalul, piesă într-un act*, Buc, EPL 1961; [†] *Ogoare scufundate*, Buc, EPL 1962; *Mireasa cu mașină, comedie într-un act*, in: *Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan*, (Buc), ECR (1973), S.

293-322; Großvaters schöner Urlaub, Lustspiel in 3 Aufzügen, Fragmente, in: NL XVI/6, Dez 1965, S. 53-73; Die Liebesprobe oder Brot mit Auto, eine völlige unglaubwürdige, aber unterhaltsame Dorfgeschichte in 2 Teilen und einem Zwischenspiel, in: RR XXV/1, Januar 1971, S. 12-29; ⁺Oameni în jur, (⁺1977); ⁺Ptinea nebunilor; ⁺Terese Krone, (T.Tim 1978); ⁺Meșterul Iacob și copiii săi, (T.Tim 1978).

Klaus KESSLER, Die Mauer, in: NL XXI/11, Nov 1970, S. 3-18; Nachrichten über Stefan, Fragment, in: NL XXIV/9, Sept 1973, S. 18-28.

Lászo KISS und Deszö KOVÁCS, ⁺Fiartundă în munți, (⁺1952).

Lajos KISSFALUDI, ⁺Decepții, (⁺1977).

István KOCSIȘ, ⁺Marele judecător; ⁺Amargul lui Bolyai János; ⁺Împărătoarea ciupercilor; ⁺Magellan; ⁺Explozie pe stradă, (T.Satu Mare 1976); ⁺Bethlen Kata, (T.Satu Mare 1978); ⁺Coroana de aur, Buc, EK 1972.

Michael KÖNIGES, Prosa. Dramen, Buk, EK 1972.

Pál KÖTELES, ⁺Točilarul, (⁺1977).

Gyula KORMOS, ⁺Înfloresc pomii, Buc, CCCP 1961, (=TA).

Károly KÓS, ⁺Budai Nagy Antal, (T.Oradea 1978).

Deszö KOVÁCS, siehe Lászlo KISS.

György KOVÁCS, ⁺Ultimul tren, (T.N.Cl 1959).

Heinrich LAUER, Bälle und Spiele, Entwurf zu einem Drehbuch, in: NL XXIV/10, Oktober 1973, S. 36-41.

Albert MALTZ, ⁺Cazul Morrison, Buc, EPL 1962, (=TA).

Christian MAURER, ⁺Excursie pe un covor sau Natură moartă cu suc de morcovi, (T.Sibiu 1975); zusammen mit Hanns SCHUSCHNIG: Ein Leben in 3 Jahreszeiten, (T.Sibiu 1976).

György MÉHES, ⁺Piese de teatru, Buc, EK 1976; ⁺De la Cluj la Polul Sud, (⁺1963); ⁺33 de scrisori anonime; ⁺Comedie barbară; ⁺Noi bărbații; ⁺Atenție la cotitură; ⁺Casa cu șapte buclucuri, (⁺1974); ⁺Meșterul și învățăcelul, (⁺1977).

M. MEITHERT, ⁺Prietena prin corespondență, (⁺1976).

József MÉLIUSZ, ⁺Hai să jucăm teatru, comedie în 3 acte, Buc 1957, (=Fondul literar).

Adolf MESCHENDÖRFER, Gedichte.Erzählungen.Dramen.Aufsätze, Buk, EK 1977.

Hans MOKKA, siehe Grete GROSS.

Károly MOLTER, Perpetuum mobile, Buk, EK 1974.

István NAGY, ⁺Asediul uzinei, (⁺1947); ⁺Cum e mama, (⁺1947); ⁺Înainte de potop, fragmente, in: TR XV/19 (746) vom 13.5.1971, S. 8-9, und RL V/11 vom 9.3.1972, S. 18-19.

Istvan ÖRKEMY, ⁺Familia Tot; ⁺Joc de pisici.

Zsigmond PALOCSAY, ⁺Aripa de fluturaș, Buc, Editura Ion Creangă 1974.

Géza PASKANDI, ⁺Dialoguri.Drame, Buc, EK 1970; ⁺În umbră, nuvelă dramatică, in: RL III/11 (75) vom 12.3.1970, S. 6-7; ⁺Refugiul, (⁺1973).

Georg SCHERG, Giordano Bruno, Trauerspiel in 5 Aufzügen, Bukarest, Staatsverlag für Kunst und Literatur 1954; Ovid, Trauerspiel, Bukarest, Staatsverlag für Kunst und Literatur 1955.

Bettina SCHULLER, Der Warteraum, Hörspiel in 2 Teilen, Fragmente, in: NL XXIII/5, Mai 1972, S. 60-68.

Hans SCHUSCHNIG, siehe Christian MAURER.

Ludwig SCHWARZ, Verdammt!..., in: NL XXIV/3, März 1973, S. 3-20; ⁺Mafia stil; ⁺Camera husarilor.

Magda SIMON, ⁺Nunta mare, piesă în 3 acte, Buc 1959; ⁺Spic de grâu, Buc, EPL 1962, (=TA).

Sándor SOMBORI, Gábor Áron, Buc, EK 1970.

László SOMLYAI, Frater György, Cl, ED 1970.

Anton STERBLING, Der Mann, der nicht denkt, Ein Hörspiel, in: NL XXIII/11, Nov 1972, S. 18-20; Das Welt in die Haus, in: NL XXIV/7, Juli 1973, S. 66-69.

András SÜTÖ, Aripa de rîndunică, comedie într-un act, (Buc), ESPLA 1960, (=Teatru); Fecskeszárnyu szemöldök, vidám játék egy felvonásban, Buc, Editura de stat pentru imprimare și publicații 1960; ⁺Dragoste, nu te pripi, Buc 1962, (=CCCP); Nuntă la castel, comedie în 3 acte, Buc, EPL 1963; dass. madjarisch, Buc, EPL 1963; dass. in: Dramaturgia română contemporană, Bd.2, (Buc), EPL 1964, (=BPT 246), S. 505-583; Mîntuleț în paradis, Buc, CCCP 1965, (=TA); ⁺Gedeon teribilul, (madjarisch), Buc, EPL 1968; Aripa de rîndunică, comedie într-un act, in: Nunta cerbului. Antologie de teatru scurt contemporan, (Buc), ECR (1973), S. 389-415; Două drame, Buc, EK 1975; Mîntuleț în paradis, (Buc), EE 1977, (Festivalul național "Cîntarea României"); Harom drăma, Buc, EK 1978; Nunta la castel, comedie în 3 acte, in: T VII/4, April 1962, S.11-50; Florile unui geambaș, (1974); O stea pe rug; Un leagăn pe cer; Bocet vesel pentru un fir de praf rădăcitor; zusammen mit Zoltán HAJDU: Meztitlábás menyasszony, színjáték három felvonásban, (Buc), Editura pentru literatură și artă (1950); dass.: Mireasa desculță, in: Antologie, Bd.2, Buc, ESPLA 1951.

Lajos SZABÓ, ⁺Apărarea, Buc, EK 1972; ⁺Refugiul, (1956); ⁺Garda de noapte, (1957); ⁺Scuza, (1971); ⁺Fidelitate, (T.Tg.Mareș 1977).

János SZÁSZ, ⁺Sașe băieți și o fată, moment dramatic, Buc, EPL 1962, (=TA); dass., madjarisch, Buc, EPL 1962.

Johann SZEKLER, siehe Grete GROSS.

Ferenc SZEMPLÉR, ⁺Viața și moartea noastră, (madjarisch), Buc, EPL 1968.

György SZILVESZTER, ⁺Ultima oră, (Buc), ESPLA 1951.

Láslo TABI, ⁺Piratul, (T.Tim 1957).

Aron TAMÁSI, Pasăre cîntătoare, (madjarisch), Buc, EPL 1968.

Sándor TOMCȘA, ⁺Șobolanul, Buc, ES 1950.

Péter TÖMÖRY, ⁺Moartea iluziilor, (1969); Măria Sa, Poporul, fragment, in: TR XXI/42 (1087) vpm 20.10.1977, S.5; Testamentul, (T.Maghiar Tim 1978).

B. VAIDA, siehe G. BÉKE.

Daniel VERESS, ⁺Mikes, Buc, EPL 1969; ⁺Două drame istorice, Buc, EK 1973; ⁺În vîrtej, (T.Sfîntul Gheorghe 1978).

Erwin WITTSTOCK, Die Töpfer von Agnethendorf, Schauspiel in 3 Aufzügen, Buc, ESPLA 1954.

d) Drehbücher produzierter Spielfilme in Rumänien nach 1945

Die Auswahl ist selektiv und richtet sich nach denjenigen Autoren, die als Dramatiker bekannt sind; im Falle von Gemeinschaftsarbeiten wird lediglich der Name des Dramatikers genannt.

Paul ANGHEL, *Nufărul roșu*, 1955; *Aproape de soare*, 1961.

Aurel BARANGA, *Bulevardul Fluieră vântul*, 1950; *Viața învinge*, 1951; *Premiera*, 1976.

Eugen BARBU, *Haiducii*, 1966; *Procesul alb*, 1966; *Răpirea fecioarelor*, 1968; *Răzbunarea haiducilor*, 1968; *Facerea lumii*, 1971; *Haiducii lui Șapte-cai*, 1971; *Săptămâna nebunilor*, 1971; *Zestrea domniței Ralu*, 1971; *Tatăl risipitor*, 1974; *Ioanide*, 1978.

Ion BĂIEȘU, *Camera albă*, 1965; *Maiorul și moartea*, 1967; *Astă seară dansăm în familie*, 1972; *Omul care vine la Buzău*, 1973; *Mere roșii*, 1976.

Anda BOLDUR, *Vis de ianuarie*, 1978.

Eusebiu CAMILAR, *La un punct de agitație*, 1952.

Constantin CHIRIȚĂ, *Despre o anume fericire*, 1973.

Sorana COROAMĂ, *Afacerea Protar*, 1952.

Radu COSAȘU, *Un film cu o fată fermecătoare*, 1967.

Géza DOMOKOS, *De bună voie și nesilit de nimeni*, 1974.

Paul EVERAC, *Omul de lângă tine*, 1962; *Zestrea*, 1973.

V.Em. GALAN, *Comoara din Vadul Vechi*, 1964.

Mihnea GHEORGHIU, *Porto fino*, 1961; *Tudor*, 1963; *Zodia fecioarei*, 1967; *Pădurea pierdută*, 1972; *Cantemir*, 1975; *Hyperion*, 1975; *Mușchetarul român*, 1975.

Ionel HRISTEA, *Darcee*, 1960.

Mircea Radu IACOBAN, *Totul despre fotbal*, 1978.

Corneliu LEU, *Fata bună din cer*, 1977.

Horia LOVINESCU, *Citadela sfărțiată*, 1957; *Avalanșa*, 1959; *Poveste sentimentală*, 1962; *Meandre*, 1967; *O sută de lei*, 1973; *Agentul străniu*, 1974; *Stejar - ultima urgență*, 1974.

Teodor MAZILU, *Bariera*, 1973.

Alexandru MIRODAN, *Celebrul 702*, 1962.

Mircea MOHOR, *Vlad Țepeș*, 1978.

Francisc MUNTEANU, *Ningea*, 1959; *Valurile Dunării*, 1960; *Soldați fără uniformă*, 1961; *Cerul n-are grație*, 1963; *La vârsta dragostei*, 1963; *La patru pași de infinit*, 1964; *Dincolo de barieră*, 1965; *Tunelul*, 1966; *Cerul începe la etajul III*, 1967; *Cîntecele mării*, 1971; *Sfînta Tereza și diavolii*, 1972; *Dragostea începe vineri*, 1973; *Evadarea*, 1975; *Zile fierbinți*, 1975.

Tudor MUȘATEASCU, *Titanic Vals*, 1965.

Gheorghe NAGHI, siehe V. ORNARU.

Fănuș NEAGU, *Lumina de iulie*, 1963; *Vremea zăpezilor*, 1966; *Zile de vară*, 1968; *Dincolo de nisipuri*, 1974.

Vintilă ORNARU und Gheorghe NAGHI, *Ciocolată cu alune*, 1978.

Octav PANCU-IAȘI, *Tată de duminică*, 1975.

Cezar PETRESCU, *Răsare soarele*, 1954.

Dumitru Radu POPESCU, *Un surfs în plină vară*, 1964; *La porțile pământului*, 1966; *Balul*, 1968; *Prea mic pentru un război atât de mare*, 1968; *Păcădă*, 1974.

Titus POPOVICI, *Moara cu noroc*, 1957; *Furtuna*, 1960; *Setea*, 1961; *Străinul*, 1964; *Pădurea spânzuraților*, 1965; *Dacii*, 1967; *Colușna*, 1968; *Mihai Viteazul*, 1971; *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, 1972; *Cu mâinile curate*, 1972; *Puterea și adevărul*, 1972; *Conspirația*, 1973; *Departee de Tipperary*, 1973; *Ultimul cartuș*, 1973; *Capcana*, 1974; *Actorul și sălbăticiii*, 1975; *Pe aici nu se trece*, 1975; *Profetul, aurul și ardelenii*, 1978; *Ion*, (*Blestemul pământului, Blestemul iubirii*), 1978.

Marin PREDĂ, *Marele singuratec*, 1977.

Vasile REBREANU, *Gaudeamus igitur*, 1965; *Merii sălbateci*, 1965.

Octavian SAVA, *Post-restant*, 1962; *Doi băieți pline căldă*, 1965.

Petre SĂLCUDEANU, *Partea ta de vină*, 1963; *Răscoala*, 1966; *Vifornița*, 1973; *Toamna bobocilor*, 1975; *Iarna bobocilor*, 1976; *Impușcături sub clar de lună*, 1978; *Munții în flăcări*, 1978.

Dinu SĂRARU, *Clipa*, 1978.

Valentin SILVESTRU, *Ziua unei actrițe - medalion cinematografic Lucia Sturza-Bulandra*, 1961; *Tufă de Veneția*, 1977.

Mircea SÎNTIMBREANU, *Adam și Eva în Fiat lux*, 1965.

I.D.SÎRBU, *Corigența domnului profesor*, 1968.

Dumitru SOLOMON, *Orașul văzut de sus*, 1975; *Gloria nu cîntă*, 1977.

Andrăs SÜTÖ, *Toamna se numără bobocii*, 1960; *Castelanii*, 1967; *Doi bărbați pentru o moarte*, 1968.

Mircea ȘTEFĂNESCU, *Răsundă valea*, 1949; *Telegrame*, 1960; *Politică și delicatose*, 1963.

Nicuța TANĂSE, *Popescu-Zece în control*, 1955.

Nicolae TĂUTU, *Vultur 101*, 1957.

Sorin TITEL, *Iarba verde de acasă*, 1977.

Timotei URȘU, *Al patrulea stol*, (nach M. Sebastian), 1978.

e) Rumänische Lyrik und Prosa nach 1945 (selektive Liste aufgrund des I. und II. Teiles)

Ioan ALEXANDRU, *Viața deocamdată*, Buc, ET 1965; *Infernul discutabil*, Buc, ET 1966; *Vămile pustiei*, Buc, ET 1969.

Alexandru ANDRIȘOIU, *Metafore cu Țepeș*, in: L XIX/49 (762) vom 4.12.1976, S.1.

Tudor ARGHEZI, *Vodă Țepeș*, in: *Cuvinte potrivite (1927)*, in: *Versuri*, Buc, ESPLA 1959, S. 80-81.

A.E.BACONSKY, *Fluxul memoriei. Poezii*, (Buc), ESPLA 1957; *Die schwarze Kirche*, Berlin, Ullstein 1976.

- Aurel BARANGA, *Poezii*, Buc, EE 1973; *Fabule*, Buc, EE 1977; *Satirice*, Buc, EE 1977; *Jurnal de atelier*, Buc, EE 1978.
- Eugen BARBU, *Groapa*, (Buc), ESPLA (1957); *Principele*, Buc, ET 1969.
- Ion BĂIEȘU, *Sufereau împreună*, (Buc), EPL 1965; 2.Aufl.:1967; 3.Aufl.:Buc, ECR 1971; *Iubirea e un lucru foarte mare.Cteva minunate povestiri despre Tanța și Costel*, (Buc), ET 1967.
- Ștefan BĂNULESCU, *Iarna bărbaților*, Buc, ECR 1971; *Cartea milionarului*, Bd.1:Cartea de la Metopolis, Buc, EE 1977.
- Vasile BĂRAN, *Prințul de Țepeș*, fragment din romanul "Tinerețea lui Vlad Țepeș", in: L XIX/49 (762) vom 4.12. 1976.
- Mihai BENIUC, *Pe muchie de cuțit*, Roman, Bd.1, (Buc), ESPLA (1959); *Vlad Țepeș*, in: RL X/2 vom 13.1. 1977.
- Miron BERGMANN, *Le tombeau vide*, (Paris), J.C.Lattès 1976.
- Lucian BLAGA, *Opere*, Bd.1,2, *Poezii*, Buc, EMI (1974); *Poeme (Gedichte)*, ed. bilingvă, hrsg. von Wolf Aichelburg, Buc, EAL (1974).
- Ana BLANDIANA, *Persoana întâi plural*, Buc, EPL 1964; *Călciul vulnerabil*, Buc, EPL 1966; *A treia taină*, Buc, ET 1969; *Calitatea de martor*, Buc, ECR 1970. (Dimitrie BOLINTINEANU, *Viața și faptele lui Vlad Țepeș*, Buc 1870).
- Nicolae BREBAN, *Animale bolnave*, Buc 1968; *Bunavestire*, Iași, EJ 1977. (Ion BUDAI-DELEANU, *Opere*, Buc, ESPLA 1958).
- Augustin BUZURA, *Absenții*, Buc 1970; *Fetele tăcerii*, (Buc), ECR (1974); *Orgolii*, Cl, ED 1977.
- Eusebiu CAMILAR, *Păduri înfricoșate*, in: *Povestiri eroice*, 3.Aufl., Buc, ET 1967.
- George CĂLINESCU, *Bietul Icanide*, (Buc), ESPLA (1953); *Scrinul negru*, (Buc), ESPLA (1960); *Enigma Otiliei*, 5.Aufl., 2 Bde, Buc, EPL 1961, (=BPT 53-54).
- Leonid DIMOV, *Deschideri*, (Buc), ECR (1972); *ABC Poeme*, (Buc), ECR 1973.
- Petru DUMITRIU, *Cronică de familie*, 3 Bde, Buc 1955; *Inkognito*, Frankfurt am Main, S.Fischer 1963.
- Mircea ELIADE, *Noaptea de stnziene*, 2 Bde, Paris, Edition Ion Cușă 1971; *Le foret interdit*, Paris 1969; *Auf der Mântuleasa Straße*, Frankfurt am Main 1975, (=Bibliothek Suhrkamp 328); *Die Pelerine*, Frankfurt am Main 1976, (=Bibliothek Suhrkamp 522); *Die drei Grazien*, Frankfurt am Main 1978, (=Bibliothek Suhrkamp 577); *Der Hundertjährige*, Frankfurt am Main 1979, (=Bibliothek Suhrkamp 597).
- Sergiu FĂRCĂȘAN, *Atacul cesiumiștilor*, Buc 1963.
- Paul GOMA, *Ostinato*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1971; *Gherla*, Paris, Gallimard 1977; *Le tromblement des hommes*, Paris, Seuil 1978; *Garde inverse*, (Paris), Seuil 1979.
- Grigore HAGIU, *Sonet*, in: C nr. 5 vom 17.12. 1976, S.2. (Bogdan Petriceicu HAȘDEU, *Filosofia portretului lui Țepeș*, Buc 1864).
- Alexandru IVASIUC, *Cunoaștere de noapte*, Buc 1969; *Iluminări*, Buc, EE 1976.
- Vintilă IVĂNCEANU, *Unser Vater der Drache*, Wien, München; Zürich, Europa-verlag 1972.

Nicolae LABIȘ, *Primele iubiri. Versuri*, (Buc), ET 1956; *Lupta cu inerția*, (Buc), ET 1958.

Teodor MAZILU, *Intr-o casă străină*, (Buc), ECR (1975).

Alexandru MITRU, *Săgeata căpitanului Ion*, Buc, ET 1967.

Ion LĂNCRĂJAN, *Caloianul*, 2 Bde, (Buc), EAL (1975).

Corneliu LEU, *Plângerea lui Dracula*, Buc, ECR (1977).

Ion OMESCU, *Filtrul. Poezii*, Buc, EPL 1968; *Hamlet sau ispita imposibilului*, (Buc), ECR (1971).

(Anton PANN, *Scrieri literare*, 3 Bde, Buc, EPL 1963).

Adrian PĂUNESCU, *Ultrasentimente*, Buc, EPL 1965; *Mieii primi*, Buc, ET 1966; *Fântâna somnambulă*, Buc, EPL 1968; *Sub semnul întrebării*, Buc 1971.

Dumitru Radu POPESCU, *F*, Buc 1969; *Cei doi din dreptul Tebei sau Fața la pădure*, Cl, ED 1973; *O bere pentru calul meu*, Cr, ESR 1974; *Vânătoarea regală*, Buc, EE 1976, (=Biblioteca Eminescu); *Împăratul norilor*, Buc, EE 1976; *Königliche Jagd*, Buc, EK 1977; *Der Narr mit der Blätterkrone*, Berlin, Verlag Volk und Welt 1979.

(N.D. POPESCU, *Radu III cel frumos*, Buc 1864).

Titus POPOVICI, *Străinul*, Bd.1, (Buc), ET 1955; *dass. Buc*, EE 1979; *Se- tea*, (Buc), ESPLA 1958; *Plecarea*, fragment din romanul "Puterea", in: GL XII/31 (694) vom 29.7.1965, S.4.

Marin PREDA, *Moromeșii*, (Buc), ESPLA 1957; *Marele singuratec*, Buc *Deliriul*, (Buc), ECR (1975); *Viața ca o pradă*, Buc, ECR 1978.

Georgina Viorica ROGOZ, *Drăculeștii*, Buc, EAL 1977, (=Col. Cutezători).

Mihail SADOVEANU, *Mitrea Cocor*, Buc, Editura pentru literatură și artă 1949.

Dinu SĂRARU, *Niște țărani*, Buc, EE 1975.

Georg SCHERG, *Mantia lui Darius*, (Buc), ECR 1974.

Mircea Horia SIMIONESCU, *Ingeniosul bine temperat*, Bd.1, (Buc), EPL 1969, Bd.2, Buc, EE 1970.

Marin SORESCU, *Singur printre poeți*, Buc, EPL 1963; *Unde să fugim de aca- să?*, Buc, ET 1966; *Poeme*, Buc, EPL 1967; *Tinerețea lui Don Quijote*, Buc, ET 1968; *La liliaci*, Buc, EE 1973; *Trei dinți din față*, Buc, EE 1977.

Dan TĂRCHILĂ, *Mireasa lunii*, Buc, Editura Militară 1973.

Constantin ȚOIU, *Galeria cu vișă sălbatică*, Buc, EE 1976.

(Grigore URECHE, *Letopisețul Țării Moldovei*, (Buc), ET (1967), (=Lyceum ?)).

f) Selektive Liste der zum Vergleich herangezogenen Primärliteratur und der Übersetzungen aus anderen Sprachen und Literaturen

Leonid ANDREEV, *Proză, Teatru*, 4 Bde, Buc, Editura Univers 1974.

Jean-Luis BARRAULT, *Sfânt om de teatru*, Buc, EMI 1965.

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift, hrsg. von der Württembergischen Bibelanstalt Stuttgart 1967.

- Samuel BECKETT, Dramatische Dichtungen, 2 Bde, Frankfurt am Main (1963-1964); *Așteptându-l pe Godot, Buc, Editura Univers și T.N.Buc 1967.*
- Die Gedichte des Michel BEHEIM, hrsg. von Hans Gille und Ingeborg Spriewald, Berlin, Akademie Verlag 1968.
- Heinrich BÖLL, Werke, Romane und Erzählungen, 5 Bde, (Köln)(1977).
- Bertolt BRECHT, Gesammelte Werke, Frankfurt am Main 1967, (=werkausgabe edition suhrkamp); *Teatru, Buc, ESPLA 1958; Viața lui Galilei, Buc, Editura Univers 1972; Excepția și regula, piesă didactică, in: T XVIII/3, März 1973.*
- Albert CAMUS, Théâtre, récits, nouvelles, Paris, Gallimard 1962, (=Bibliothèque de la Pléiade 162); *Teatru, Buc, Editura Univers 1970.*
- Anton Pavlovici CEHOV, *Teatru, Buc, Editura Univers 1970.*
- Friedrich DÜRRENMATT, Romulus der Große, Komödie in 4 Akten, Basel 1956; *Romulus cel Mare. Visita. Fizicienii, Buc, EPL 1965, (=BPT).*
- Max FRISCH, Stücke, 2 Bde, (Frankfurt am Main), Suhrkamp (1962); *Teatru, Buc, Editura pentru Literatură universală 1966.*
- Yves GANDON, *Cele trei Margarete, piesă în 3 acte, in: T XV/3, März 1970.*
- N.V.GOGOL, Werke, Wien, München, Basel, Desch (1958).
- Maxim GORKI, Dramen, München, Winkler 1976.
- Günter GRASS, Theaterspiele, Neuwied, Luchterhand 1970.
- Peter HACKS, Fünf Stücke, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1965; Vier Komödien, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1971.
- Peter HANDKE, Prosa.Gedichte.Theaterstücke.Hörspiele. Aufsätze, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1969 (1971).
- Henrik IBSEN, Dramen, 2 Bde, München, Winkler 1973; *Peer Gynt. Stîlpii societății, Buc, EMI 1971; Teatru, (Buc), EAL (1974), (=Col Lyceum 173).*
- Eugène IONESCO, Theaterstücke, 4 Bde, Neuwied, Luchterhand 1962-1967; *Teatru, Buc, Editura pentru Literatură universală 1968; Teatru, 2 Bde, Buc, EMI 1973; Jocul de-a măcelul, Buc, Editura Univers 1973; Macbeth, in: Theater heute 13/7, Juli 1972, S. 37-50.*
- Alfred JARRY, *Ubu, Buc, Editura pentru Literatură universală 1969.*
- Heinar KIPPHARD, Stücke, 2 Bde, Frankfurt am Main 1973, 1974, (=edition suhrkamp 659, 677).
- André MALRAUX, La condition humaine, (Paris), Gallimard (1971).
- Alberto MORAVIA *Il dio Kurt, in: RL V/26 vom 22.6.1972, S. 28-30.*
- Slawomir MROZEK, Stücke, Bd.1, Berlin, Henssel 1963.
- Heiner MÜLLER, Geschichten aus der Produktion, 2 Bde, Berlin, Rotbuch Verlag 1974; *Macbeth, Berlin, Henschelverlag, Abt. Bühnenvertrieb, o.J.*
- Pablo NERUDA, *Gloria și moartea lui Joaquín Marieta, in: T XVIII/2, Februar 1973.*
- Luigi PIRANDELLO, Dramen, 2 Bde, München, Langen und Müller 1960; *Urișișii manșilor, Buc, Editura Univers și T.N.Buc 1971.*
- N. POGODIN, *Flori vii, piesă în 3 acte, in: T VI/4, April 1961, S. 12-50.*

Das deutsche Revolutionsdrama, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, (Frankfurt am Main), Suhrkamp, o.J.

Jean Paul SARTRE, Dramen, Stuttgart, Hamburg, Baden-Baden (1949); *Teatru*, 2 Bde, Buc, Editura pentru literatură universală 1969.

William SHAKESPEARE, The Arden Edition of the Works, London, Methuen 1953 ff; *Teatru*, Buc, Editura Univers 1971.

Alexander SOLSCHENIZYN, Ein Tag im Leben des Ivan Denissowitsch, München, Zürich, Droemer Knauer 1968; Der erste Kreis der Hölle, Frankfurt am Main, S. Fischer 1968; Der Archipel Gulag, 3 Bde, Bern, Scherz Verlag 1974-1976.

L. STANISLAVSKI, *Viața mea în artă*, Buc, Editura Cartea Rusă 1951.

Bram STOKER, Dracula. Ein Vampirroman, München, Hanser Verlag 1967, (=Bibliothek Dracula); Draculas Gast, München 1969, (=Heyne Bücher 589).

August STRINDBERG, Werke, 9 Bde, München, Langen und Müller o.J.

Mihail ȘATROV, *Treizecei August*, dramă în 2 părți, in: T XV/4, April 1970.

Alexandr VOLODIN, *De cei dragi să nu te desparți*, in: T XVIII/4, April 1973.

Martin WALSER, Gesammelte Stücke, Frankfurt am Main 1971, (=suhrkamp taschenbüch 6).

Peter WEISS, Dramen, 2 Bde, Frankfurt am Main 1968; *Hölderin*, in: T XVII/8, August 1972.

2. Sekundärliteratur

a) Rumänische Untersuchungen zur Gegenwartsdramatik, Theatergeschichte und -wissenschaft nach 1945 (selbständige Veröffentlichungen)

Sică ALEXANDRESCU, (Hrsg. zusammen mit Radu Beligan), *I.L.Caragiale, Caiet de regie pentru "O scrisoare pierdută"*, (Buc), ESPLA (1953); *Cu teatrul românesc peste hotare, Buc 1968; Továrdşul meu de drum, tutunul, Buc, EE 1973, (=Col. Masca).*

Simion ALTERESCU, [†]*Arta actorului de teatru românesc din epoca modernă, Buc, Diss. 1972.*

Margareta ANDREESCU, *Teatrul proletar din România. Contribuţii la istoria teatrului revoluţionar-agitatoric român 1918-1944, Buc, EMI 1977.*

Ion ANESTIN, [†]*Schiţă pentru istoria teatrului românesc, Buc, Editura Vre-mea 1928-1938.*

[†]*160 de ani de teatru românesc, Iaşi, EJ 1976.*

Venera ANTONESCU, [†]*Mitul Atrizilor, Buc, Diss. 1973.*

Ion APETROAIE, *Vasile Voiculescu, (Buc), EMI 1975.*

Arta teatrului. Antologie, Buc, Editura enciclopedică română 1975.

Tiberiu AVRAMESCU, [†]*Începuturile teatrului românesc, Buc, ET 1963.*

Aurel BARANGA, [†]*Teze şi paranteze, Buc, EE 1974.*

Nicolae BARBU, [†]*Aglae Pruteanu, Buc 1965; [†]Sine ira..., Iaşi, EJ 1971; Noi şi clasicii, Buc, EE 1975; Momente din istoria teatrului românesc, Buc, EE 1977, (=Col. Masca).*

Andrei BĂLEANU, *Conţinut şi formă în artă, Buc, Editura ştiinţifică 1959; Realism şi metaforă în teatru, Buc, EMI 1965; Teatru furiei şi a violenţei, Buc, Editura pentru literatură universală 1968; Teatrul modern la răscruce?, Buc, EMI 1969.*

Romeo BELEA, *Spaţiul teatrului de dramă contemporană, Buc, Diss. 1973.*

Radu BELIGAN, *Pretexte şi subtexte, Buc, EMI 1968; [†]Luni, marţi, miercuri..., Buc, EE 1979.*

Israel BERCOVICI, *O sută de ani de teatru evreiesc în România, Buc, EK 1976.*

Nikolaus BERWANGER und Wilhelm JUNESCH, [†]*Două decenii în luminile rampei, Buc, EK 1974.*

Dinu BONDI und Valeria VRACA, *George Vraca, Buc, EMI 1967.*

Virgil BRĂDĂŢEANU, *Grigore Manolescu, Buc, ESPLA 1959; Sonia Cluceru, Buc, EMI 1963; Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului, Bd. 1, Buc, Editura didactică şi pedagogică 1966; Drama istorică naţională, perioada clasică, (Buc), EPL 1966; C.I.Nottara, Buc, EMI 1966; Comedia în dramaturgia românească, (Buc), EMI 1970; Viziune şi univers în noua dramaturgie românească, (Buc), ECR 1972; Profiluri. Mari actori români, Bd.1, Buc, EM 1973; Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului, Buc, Editura didactică şi pedagogică 1979.*

V.BREZEANU, [†]*O viaţă de actor, Buc 1965.*

- Lucia Sturdza BULANDRA, *Amintiri...Amintiri*, 2.Aufl., Buc, ESPLA 1960.
- Teodor T. BURADA, [†]*Istoria teatrului în Moldova*, Bd.1, Iași 1951.
- A. BUTEANU, *Teatrul românesc în Ardeal și Banat 1914-1944*, Tim 1945.
- Ion CANTACUZINO und Manuela GHEORGHIU (Hrsg), *Cinematograful românesc contemporan 1949-1975*, Buc, EMI 1976.
- Nicolae CARANDINO, *Actori de ieri și de azi*, Cl, ED 1973; *Autori, piese și spectacole*, (Buc), ECR 1973; *Radiografii teatrale*, Buc, EE 1976.
- Otilia CAZIMIR, *Scrieri despre teatru*, Iași, EJ 1978.
- Ștefan CAZIMIR, [†]*Aspecte ale comicalui caragialesc*, Buc, Diss. 1966; *Caragiale - universul comic*, Buc, EPL 1967.
- Vera CĂLIN, *Metamorfoza măștilor comice*, Buc, EPL 1966.
- Al. CĂLINESCU, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, (Buc), EAL 1976.
- Pavel CĂMPEANU, *Oamenii și teatrul, privire sociologică asupra publicului*, Buc, EM 1973.
- Maria Vodă CĂPUȘAN, *Teatru și mit*, Cl, ED 1976, (=Col. Discipolul).
- Justin CEUCA, *Zaharia Bârsan*, Cl, ED 1978.
- Șerban CIOCULESCU, *Viața lui I.L.Caragiale*, Buc, Fundația pentru literatură și artă "Regele Carol II" 1940; *Camil Petrescu*, Buc 1962; *Viața lui I.L.Caragiale. Caragialiana*, Buc, EE 1977.
- G.CIPRIAN, *Măscărici și măzgălici*, (Buc), ESPLA (1958); *Scrieri*, Bd.1, Buc, EPL 1965.
- Ion COCORA, *Privitor ca la teatru*, 2 Bde, Cl, ED 1975 und 1977.
- Petru COMARNESCU, *Ion Sava*, Buc, EM 1966; *Scrieri despre teatru*, Iași, EJ 1977.
- Cornelia COMOROVSKI, [†]*Psihologie și paradox în teatrul lui O.Wilde și J. Giraudoux*, Buc, Diss. 1972.
- I.CONSTANTINESCU, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Buc, EMI 1974.
- V. CREȚOIU, *Sub luminile rampei*, Tim, EF 1975.
- Ștefan CRISTEA, *Victor Ion Popa*, Buc, EMI 1973.
- [†]*Critici teatrale din Oradea*, Buc, EK 1975.
- Constantin CUZA și Maria LAMBUCĂ, *Societatea pentru crearea unui fond de teatru român*, Brașov 1971.
- Horia DELEANU, *Aspecte din dramaturgia lui Gorki*, Buc, ESPLA 1954; *Triumful lui Goldoni*, Buc, ET 1957; *Orășe și teatre, Germania, Italia 1957*, Buc, ET 1958; [†]*Puncte de reper în dramaturgia occidentală contemporană*, Buc 1962; *Istoria teatrului universal contemporan*, Bd.1, Buc, Editura didactică și pedagogică 1963; *Regizorul și teatrul*, Buc, EM 1968; *Teatru, antiteatru, teatru*, Buc, ECR 1972; *Dileme și pseudodileme teatrale*, Buc, EE 1972.
- Ovidiu DRIMBĂ, *Insemnări despre teatrul lui Ibsen*, (Buc), ESPLA 1956, (= Mica bibliotecă critică 38); *Teatrul de la origini pînă azi*, Buc, EAL 1973, (= Col. Lyceum - Sinteze).
- Alexandru DUȚU, *Shakespeare în România*, Buc, EM 1964.

Victor EFTIMIU, *Portrete și amintiri*, Buc, EPL 1965; *Oameni de teatru*, Buc, EM 1966.

B.ELVIN, *Teatrul lui Mihail Sebastian*, Buc, ESPLA 1955, (=Mica bibliotecă critică 31); *Anton Pavlovici Cehov*, (Buc), ET 1960; *Camil Petrescu*, (Buc), EPL 1962; *Modernitatea clasicului I.L.Caragiale*, (Buc), EPL 1967; *Teatrul și interogația tragică*, Buc, Editura pentru literatură universală 1969; *Dialog neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, 2 Bde, Buc, EMI 1973.

Mihail EMINESCU, *Scrieri de critică teatrală*, Cl, ED 1972; *Articole și traduceri*, Bd.1, Buc, EMI 1974.

Sándor ENYEDI, *Inceputurile teatrului maghiar din Transilvania 1792-1821*, Buc, EK 1972.

Paul EVERAC, *Dialoguri contemporane*, Buc, EP 1971; *Încotro merge teatrul românesc*, Buc, EE 1975.

Constantin FIERESCU, *Teatrul școlar*, Buc, ET 1969.

Maria FILOTTI, *Am ales teatrul*, (Buc), EPL 1961, 2. Aufl., EMI 1963.

Mihai FLOREA, *Matei Millo*, Buc, EM 1966; *Scurtă istorie a teatrului românesc*, Buc, EM 1970; *Matei Millo*, Buc, Diss. 1971; *Eufrosina Popescu*, (Buc), EM 1973; *Prietenii mei concurenții. Formațiuni și portrete de artiști amatori*, Buc, EE 1976.

Scarlat FRODA, *Odobescu și teatrul*, (Buc), ESPLA (1957).

Mihnea GHEORGHIU, *Modalitatea conformistă a dramei*, Bd.1: *Orientări în teatrul contemporan*, Buc, ECR 1948; *Scene din viața lui Shakespeare*, Buc, ET 1958. 2.Aufl., ET 1960; *Dionysos*, Buc 1971.

Octavian GHEORGHIU, *Istoria teatrului universal*, 2 Bde, Buc, Editura didactică și pedagogică 1963, 1966.

Letiția GITZĂ, *Mihail Pascaly*, Buc, ESPLA 1959.

Mihai GRAMATOPOL, *Moiră, mythos, dramă*, Buc, Editura pentru literatură universală 1969.

Ilie GRĂMADĂ, *Teatrul Național "Vasile Alecsandri"*, Buc, EMI 1967.

Mira IOSIF, *Teatrul nostru de toate serile*, Buc, EE 1979.

Carol ISAC, *Teatrul și viața*, Iași, EJ 1978.

Istoria teatrului în România, 3 Bde, (Buc), EA 1965, 1971, 1973, (Bd.1: *De la începuturi pînă la 1848*; Bd.2: *1849-1918*; Bd.3: *1919-1944*).

Istoria Teatrului Național Craiova, Cr 1979.

Lajos JORDAKY, *Mari actori ai teatrului clujean*, Buc, EK 1971.

Lajos KANTOR, *Teatrul regăsit*. Cl, ED 1976.

János KÓTSI, *Istoria teatrului maghiar*, Buc, EK 1978.

József KÖTŐ, *Dramaturgia maghiară contemporană din România*, Cl, ED 1976.

Dan A. LĂZĂRESCU, *Introducere în shakespearologie*, Buc, Editura Univers 1974.

Aurel LEON, *Destinul unui artist: Ștefan Ciubotărașu*, Iași, EJ 1973.

Gabriel LIICEANU, *Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii*, Buc, Ed. Univers 1975.

- Ion LIVESCU, *Amintiri și scrieri despre teatru*, (Buc), EPL 1967.
- Radu LUPAN, *George Bernard Shaw*, (Buc), ESPLA (1958).
- Mircea MANCAȘ, *Trecut și prezent în teatrul românesc*, Buc, EE 1979, (=Col. Masca).
- Ion MANIȚIU, *Gong. Articole și eseuri*, Buc, EPL 1968.
- Petrică MARIN, *Ion Luca Caragiale*, (Buc), *Comitetul de stat pentru cultură și artă* 1964, (= *Biblioteca activistului*).
- Ion MASSOFF, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Buc, Bd.1: *De la obârșie pînă 1860*, EPL 1961; Bd.2: *1860-1880*, EPL 1966; Bd.3: *Teatrul din București în perioada 1877-1901*, EPL 1969; Bd.4, EMI 1972; *Bd.5, EMI 1974; Bd.6, EMI 1976; Bd.7, EMI 1978; *Eminescu și teatrul*, Buc, EPL 1964; *Constantin Tănase*, Buc, EM 1964, 3.Aufl., *Editura muzicală* 1970; *I.D.Ionescu*, Buc, *Editura muzicală* 1965; *Maria Ventura*, (Buc), ET (1966), (cu Gh. Nenișor); *Tenorul Ion Băjeanu și vremea lui*, Buc, *Editura muzicală* 1970, *Petre Liciu și vremea lui*, Buc, EM 1971; *Despre ei și despre alții*, Buc, EMI 1973; *Actorul de la miezul nopții*, Buc, ECR 1974.
- Clio MĂNESCU, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, Buc, *Editura Univers* 1977.
- Ioana MĂRGINEANU, **Frank Wedekind, un precursor*, Buc 1978.
- Radu MIRON, *Sus cortina!*, Buc, EM 1967.
- Alexandrina MITITELU, *Teatro Romeno*, Milano 1960, (=Teatro di Tutto il Mondo 37).
- Alexandru MIRODAN, *Replici*, Buc, EM 1969.
- Vicu MÎNDRA, *Insemnări despre literatură și teatru*, (Buc), ESPLA 1958; *Incursiuni în istoria dramaturgiei române. De la Gheorghe Asachi la Camil Petrescu*, Buc, EMI 1972; *Clasicism și romantism în dramaturgia românească 1816-1916*, Buc, EMI 1973; *Victor Ion Popa*, Buc, EAL 1975; *Jocul situațiilor dramatice*, Buc, EE 1978.
- Grid MODORCEA, **Miturile românești și arta filmului*, Buc, EMI 1978.
- Romul MUNTEANU, *Berolt Brecht*, (Buc), EPL 1966; *Farsa tragică*, Buc, *Editura Univers* 1970.
- Mihai NADIN, *A trăi arta. Elemente de metaestetică*, Buc, EE 1972; *Reînțoarțarea la zero*, Iași, EJ 1973; *Cămașa lui Nessus*, Buc, ECR 1973.
- Gheorghe NEACȘU, *Transpunere și expresivitate scenică*, Buc, EA 1971.
- Manu NEDEIANU, *Cinci decenii sub luminile rampei*, Cr, ESR 1977.
- Eugen NICOARĂ, **Danton în dramaturgia universală*, Buc, Diss. 1970.
- N. NICULESCU-BUZĂU, *Suveniri teatrale*, Buc, ESPLA 1956.
- C.I. NOTTARA, *Amintiri*, Buc, ESPLA 1960.
- Alexandru OLĂREANU, *Insemnări pentru o istorie a teatrului craiovean*, Cr, o.J.
- Pagini din istoria gândirii teatrale românești*, Buc, EM 1972.
- Arpád PÁLL, *Drame clasice în interpretare modernă*, Buc, EK 1976.
- D. PĂCURARIU, *Clasicismul românesc*, Buc, EMI 1971.

Maria PECHTOL, ^{*} *Thalia timișoreană. Istoria teatrului german din Timișoara în sec. 18. și 19.*, (Die Geschichte des deutschen Theaters in Temesvar im 18. und 19. Jh.), Buc, EK 1972.

Tereza PERIȘ-CHEREJI, ^{*} *Teatrul - factor de apropiere culturală româno-maghiară*, Buc, Diss. 1972.

Aurel PETRESCU, *Opera lui Camil Petrescu*, Buc, Editura didactică și pedagogică 1972.

Camil PETRESCU, *Opinii și atitudini*, Buc, EPL 1962; *Teze și antiteze. Eseuri alese*, Buc, EMI 1971; *Modalitatea estetică a teatrului*, Buc, Editura enciclopedică română 1971; *Camil Petrescu interpretat de...*, Buc, EE 1972, (=Biblioteca critică); *Documente literare*, Buc, EMI 1979.

Giuseppe PETRINO (Hrsg), *Teatro romana*, Firenze, Parenti (1960), (=Saggi di cultura moderna XXXI).

Virgil PETROVICI, *Lumină și culoare în spectacol*, Buc, EAL 1974.

Marina POPA, *Camil Petrescu*, Buc, EAL 1972; *Comicologia*, Buc, Editura Univers 1975.

Victor Ion POPA, *Scrieri despre teatru*, Buc, EM 1969; *Mic îndreptar de teatru*, Buc, EE 1977, (=Col. Masca).

Radu POPESCU, *Cronici dramatice*, Buc, EE 1974, (=Col. Masca).

Zamfira POPESCU, ^{*} *Personajul parapsihologic în drama poetică*, Buc, Diss. 1972.

Alecu POPOVICI, *Costache Antoniu*, (Buc), EM (1964).

Prezențe teatrale arădene, Arad, CCES 1973.

Paul PRODAN, *Teatrul românesc contemporan 1920-1927*, Buc 1927.

Aglae PRUTEANU, *Amintiri din teatru*, Iași, Editura Viața românească o.J.

Lucian RAICU, *Gogol sau fantasticul banalității*, Buc, ECR 1974.

Valeriu RĂPEANU, *George Mihail Zamfirescu. Schiță monografică*, (Buc), ESPLA (1958); ^{*} *Noi și cei dinaintea noastră*, (Buc), EPL 1966; ^{*} *Al, Vlahuță și epoca sa*, (Buc), ET (1966); *Pe drumurile tradiției*, Cl, ED 1973; *Intimplări și înțeleșuri*, Iași, EJ 1975.

Ion ROMAN, *Caragiale*, (Buc), ET (1964).

Aristizza ROMANESCU, *Treizeci de ani. Amintiri*, (Buc), ESPLA 1960.

Ion Marin SADOVEANU, ^{*} *Drama și teatrul*, Buc 1966, (^{*}1926); *Istoria universală a dramei și teatrului*, 2 Bde, Buc, EE 1973, (=Col. Masca).

Amza SĂCEANU, *Fața văzută și nevăzută a teatrului*, Buc, EE 1974, (=Col. Masca); *Teatrul în cetate*, Iași, EJ 1974; *Thalia Thaliei*, Buc, EAL (1975); *Teatrul și publicul*, Buc, EE 1977; ^{*} *Dialog la scena deschisă*, Buc 1979.

Dinu SĂRARU, *Teatrul românesc și interpreți contemporani*, (Buc), EPL 1966, (=Cronici teatrale); *Al treilea gong*, Buc, EE 1973, (=Col. Masca).

Ion SĂRBU, *Camil Petrescu*, Iași, EJ 1973.

Scenografia românească, Buc, EM 1965.

Mihail SEBASTIAN, *Întâlniri cu teatrul*, Buc, EM 1969.

W. SIEGFRIED, *Personaje și decoruri în opera lui Caragiale*, (Buc), ESPLA (1955).

Valentin SILVESTRU, *Din fotoliul spectatorului. Insemnări teatrale dintr-o călătorie în URSS*, Buc, Buc 1956; *Teatrul Național I.L.Caragiale la Paris*, Buc 1957; *Personajul în teatru*, Buc, EM 1964; *Prezența teatrului*, Buc, EM 1968; *Spectacole în cerneală; Caligrafii pe cortină*, Buc, EE 1974; *Sub zodia comediei*, Vaslui 1978; *Clio și Melpomena. Prezența istoriei trecute și a celei actuale în universul literaturii dramatice și a scenei românești*, Buc, EE 1977, (=Col. Masca); *Teatrul și momentele cardinale ale istoriei*, Buc, EE 1977.

Dumitru SOLOMON, *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*, Buc, ESPLA 1957, (=Mica bibliotecă critică); *Teatrul ca metaforă*, Buc, EE 1976, (=Col. Masca).

Sandina STAN, *Technica vorbirii scenice*, Buc 1967.

Radu STANCA, *Ștefan Braborescu*, Buc, EMI 1965; *Acvariu*, Cl, ED 1971.

Andrei STRIHAN, *Contribuții la studiul problemei comicului*, Buc 1964; *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, Editura Științifică 1972; *Contururi scenice*, Buc, EE 1975, (=Col. Masca)

Petre STURDZA, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, Buc, EM 1968.

Lucia STURDZA-BULANDRA, *Amintiri...Amintiri*, Buc 1956.

J. SZENTIMREI, *Lupta pentru un teatru permanent*, (magjarisch), Buc, ESPLA 1957.

Traian ȘELMARU, *Grigore Manolescu*, (Buc), ET (1960); *Teatrul politic - politica teatrală*, Buc, EP 1973; *Premiera de aseară. Fals jurnal*, Buc, EE 1975; *Acte și antracete*, Buc, EE 1978.

Cornelia ȘTEFĂNESCU, *Mihai Sebastian*, (Buc), ET (1968).

Teatrul Național I.L.Caragiale 1852-1952, (Buc), EA 1955.

Teatrul de păpuși în România, Buc, EM 1968.

Teatrul în România după 23. August 1944, (Buc), EA 1959.

Teatrul românesc contemporan 1944-1974, Buc, EM 1975.

Teatrul românesc în contemporaneitate, Buc, EM 1964.

Teatrul sovietic 1925-1932, (Buc) (1951).

Teatrul și tineretul, Buc 1970, (=Col. Manifestări științifice 3).

Theatre, Opera, Ballet in Rumania, Buc 1957.

Theater, Oper, Ballett in Rumänien, Buc, Verlag für fremdsprachige Literaturen 1957.

The Theater in the Rumanian People's Republic, Buc 1961.

Leonida TEODORESCU, *Dramaturgia lui Cehov*, Buc, Editura Univers 1972.

Victor THEIS, *Realizarea efectului de distanțare prin mijloace stilistice în opera dramatică a lui Brecht*, Buc, Diss. 1966.

Ion TOBOȘARU, *Principii generale de estetică*, Cl, ED 1978.

Mircea TOMUȘ, *Opera lui I.L.Caragiale*, Buc, EMI 1977, (=Col. Universitas).

Florin TORNEA, *Un artist-cetățean: Costache Caragiale*, Buc 1954.

Constanța TRIFU, *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, Buc, EMI 1970.

Stelian VASILESCU, *Cred în teatru*, Oradea, Editura Facla 1975.

Mihai VASILIU, *Ion Brezeanu*, Buc, ESPLA 1969; *Lucia Sturdza Bulandra*, Buc, EMI 1962; *Alexandru Davila*, Buc, EM 1965; *Matei Millo*, Buc, ET (1967); *Istoria teatrului românesc*, Buc, EAL 1972.

Valeria VRACA, siehe Dinu BONDI.

Tudor VIANU, *Arta actorului*, Buc, Editura Vremea o.J.; *Scrieri despre teatru*, Buc, EE 1977, (=Col. Masca).

Ion VITNER, *Influența clasei muncitoare în opera lui Eminescu și Caragiale*, (Buc) (1949).

Alice VOINESCU, ⁺*Aspecte din teatrul contemporan*, Buc, Editura fundațiilor 1941.

Romulus VULCĂNEȘCU, ⁺*Spectacolul cucilor*, Buc 1968; ⁺*Gogiul, un spectacol funerar*, Buc 1970; ⁺*La dynamique du théâtre folklorique roumain*, Buc 1973; ⁺*Le théâtre folklorique et metafolklorique*, Buc 1976.

George Mihail ZAMFIRESCU, *Mărturii în contemporaneitate*, Buc, EMI 1974.

Ion ZAMFIRESCU, *Istoria universală a teatrului*, Buc, Bd.1: *Antichitatea*, ESPLA 1958; Bd.2, EPL 1966; Bd.3, *Editura pentru literatură universală* 1968; *Panorama dramaturgiei universale*, Buc, *Editura enciclopedică română* 1973; ⁺*Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, Buc, EE 1974, (=Col. Masca); *Drama istorică universală și națională*, Buc, EE 1976, (=Col. Masca); *Teatru și umanitate*, Buc, EE 1979.

b) Rumänische Untersuchung zur Gegenwartsdramatik, Theatergeschichte und -wissenschaft nach 1945 (selektive Auswahl der unselbständigen Veröffentlichungen)

Die Absurdität des Wartens. Probleme der Theaterarbeit, in: NL XXII/1, Januar 1971, S. 78-89.

Sică ALEXANDRESCU, *O nouă piesă valoroasă - Arcul de triumf de Aurel Baranga*, in: VR VII/12, Dez. 1954, S. 209-217; *Theater im heutigen Rumänien*, in: Österreichische Osthefte (Wien), IX/1, (1967), S. 29-33.

Simion ALTERESCU, *I.L. Caragiale și teatrul*, in: VR V/2, Februar 1952, S. 53-69; *Teatrul lui Aurel Baranga*, in: VR VII/7, Juli 1954, S. 385-397; *Arcul de triumf de Aurel Baranga*, in: C 53 (430) vom 31.12.1954, S.5; *Concepția umanistă în dramaturgia lui Mihail Davidoglu*, in: VR VII/12, Dez. 1954, S. 175-186.

Paul ANGHEL, *Epopeea se naște sub ochii noștri*, in: Ramuri nr. 5 (143) vom 15.5.1976, S.4.

Ion APETROAIE, *Imaginea muncitorului în dramaturgie*, in: GL X/32 (491) vom 8.8.1963, S.6.

Georges BANU, *Exil de théâtre roumain*, in: Les nouvelles littéraires 2555 vom 28.10. 1965, S. 5; *Regards froids sur un théâtre qui s'eloigne*, in: Cahiers de l'Est 12-13/1978, Paris, Editions Albatros, S. 5-13.

Aurel BARANGA, *Cauza cauzelor*, in: RL XI/1 vom 5.1.1978, S.4.

N. BARBU, *De la ecran la scenă*, in: C 28 vom 13.7.1973.

Aurel BĂDESCU, *Starea teatrului la Pitești*, in: C 8 (1581) vom 25.2.1977, S. 9; *În apărarea ființei patriei*, in: C 15 (1589) vom 22.4.1977, S. 9.

Radu BĂDILĂ, *Piticul în grădina de vară de D.R.Popescu*, in: RL VII/26 vom 27.6.1974, S. 19.

Margareta BĂRBUȚĂ, *Schiță pentru o istorie a teatrului contemporan*, in: C 1964, S. 4; *O seară memorabilă: Apus de soare și Simfonia patetică pe noua scenă a Teatrului Național*, in: C 52 vom 21.12.1973, S.4; *Afirmarea pe scenă a ideilor noi*, in: C 38 (1558) vom 17.9.1976, S. 9; *Sub semnul permanenței istoriei*, in: C 41 (1561) vom 8.10.1976, S. 8; *Brecht-Dialog 1978*, in: T XXIII/4, April 1978, S. 21-24; *Eroul dramatic - expresia a aspirațiilor epocii*, in: Era socialistă LVIII/22 vom 20.11.1978, S. 44-46.

Radu BELIGAN, *I.L.Caragiale și epoca lui*, in: VR V/2, Februar 1952, S. 12-27; *Teatrul azi*, in: *Momente ale revoluției culturale în România*, Buc, Editura științifică 1964, S. 185-211; *Anmerkungen über das Lustspiel*, in: RR XVIII/4, April 1964, S. 97-101.

Ileana BERLOGEA, *Originalitatea teatrului românesc*, in: CR XII/50 (620) vom 16.12.1977, S.5.

Lucian BRADU, *Dramă și pasiune*, in: VR V/10, Okt. 1952, S. 293-303.

Virgil BRĂDĂȚEANU, *Proces natural*, in: C nr. 5 vom 30.1.1970.

Vladimir BRÎNDUȘ, *Săptămîna teatrului scurt*, in: ST 12/1976, S. 50.

Ion CAZABAN, *Probleme ale istoriei teatrului românesc contemporan*, in: *Studii și cercetări de istoria artei, seria teatru, muzică, cinematografie*, tomul 22, 1975, S. 91-95.

Călin CĂLIMAN, *Filmul față-n față cu istoria*, in: C 35/1976, S.9; *Vlad Țepeș - cronica filmului*, in C 2 (1879) vom 12.1.1979, S. 6-7.

Dumitru CHIRILĂ, *Teatrul curajului civic*, in: Era socialistă LVIII/10, Mai 1978, S. 44-45.

Nicolae CIOBANU, *O piesă despre putere și adevăr*, in: L XVII/36 (645) vom 7.9.1974, S.3.

Liviu CIULEI, *De la teatrul emoțiilor spontane la teatrul de idei*, in: T IX/8, August 1964, S. 10-12.

Ion COCORA, *Prezența dramaturgiei*, in: TR XXI/24 (1069) vom 16.6.1977, S. 7; *Valoarea literară a dramaturgiei*, in: C 1 (1626) vom 6.1.1978, S.7; *Parabolă și istorie*, in: TR XXII/52 (1149) vom 28.12.1978, S. 3; *A treia țepă de Marin Sorescu*, in: TR XXIII/15 (1154) vom 1.2.1979, S.9.

Colocviul național de literatură dramatică, in: RL XI/25 vom 25.5.1978, S. 5-7; *auch in: T XXIII/5 und 6, Mai und Juni 1978, S.1-11 und 10-18; Veröffentlichung der Diskussionen (bis auf 2 Beiträge): in: VR XXXI/7-8, Juli-August 1978, S. 58-180.*

Val CONDURACHE, *Răceala - A cold*, in: CL 6 (114) vom Juni 1979, S. 15.

Cristina CONSTANTINESCU, *Simfonia patetică*, in: L XVII/1, (610) vom 5.1.1974, S.8.

Ovidiu CONSTANTINESCU, *Noi căutări în dramaturgia română*, in: VR XXI/8, August 1968, S. 113-119; *Positiv și negativ în teatrul actual*, in: VR XXIII/4, April 1970; *Noi succese ale dramaturgiei originale*, in: VR XXIV/4, April 1971, S. 127-131.

Ov.S. CROHMĂLNICEANU, *În legătură cu comedia satirică*, in: VR VI/8, August 1953; *Lucian Blaga - teatrul său și drama expresionistă a vestirii*, in: L XII/49 (397) vom 6.12.1969, S. 1,3; *Cîteva cuvinte despre dramaturgia lui D.R.Popescu*,

in: L XVII/36 (645) vom 7.9. 1974, S. 3.

Constantin CUBLEȘAN, *Teatrul lui N. Iorga*, in: CR XI/39 (566) vom 24.9.1976.

Lucia DEMETRIUS, *Experiența unei mari dramaturgii*, in: VR VII/7, Juli 1954, S. 351-357.

Romul DIACONESCU, *Marin Sorescu - o formulă dramatică*, in: L XXI/34 (852) vom 26.8.1978, S. 6.

Mihai DIMIU, *Ținerețea dramaturgiei cu temă istorică*, in: S vom 17.12.1976, S. 4.

Valeria DUCEA, *Chițimia de Ion Băieșu la Teatrul de Stat "Valea Jiului" din Petroșani*, in: T XIX/10, Okt. 1974, S. 41-42.

Valentin DUMITRESCU, *Actualitatea și teatrul scurt*, in: L 16 vom 22.4.1978, S. 7.

Dana DUMITRIU, *Sinteze contemporane: dramaturgia*, in: RL I/5 vom 7.11.1968.

E. EMANOIL, *Țirgoviște. Un spectacol în aer liber la ruinele Curții Domnești: Moartea lui Vlad Țepeș*, in: T XXII/8, August 1977, S. 48-50.

Roxana EMINESCU, *Viziune comică și structuri dramatice*, in: *Teatrul românesc contemporan 1944-1974*, Buc, EM 1975, S. 111-132.

Paul EVERAC, *Despre conflictul dramatic și problemele actualității*, in: VR XIV/7, Juli 1961; *Bietul Lear...*, in: C 47 (1254) vom 20.11.1970, S. 4; *Cîteva gânduri despre teatrul istoric*, in: TR XVI/52 (836) vom 28.12.1972, S. 11; *Referatul principal al colocviului național de literatură dramatică*, in: T XXIII/5, Mai 1978, S. 2-11; auch in: VR XXXI/7-8, Juli-August 1978, S. 62-72; *Gloria sublimului în teatru*, in: C 39 (1664) vom 29.9.1978, S. 2.

Florin FAIFER, *Timp și spațiu în dramaturgia actuală*, in: CR XII/28 (598) vom 15.7. 1977.

Laurențiu FULGA, *Un nume nou în dramaturgie: Ana Novac*, in: C 45 (422) vom 5.1.1954, S. 4.

Georgiu GENOIU, *Un moment al dramaturgiei române*, in: TR XV/1 (728) vom 7.1.1971; *Dramaturgul D.R. Popescu*, in: RL VI/31 vom 2.8.1973, S. 20.

Mihnea GHEORGHIU, *Cinematografia națională și problemele ei actuale*, in: *Momente ale revoluției culturale în România*, Buc, Editura științifică 1964, S. 223-249; *Istorie și cultură*, in: T XVI/10, Okt. 1971.

Mircea CHIȚULESCU, *O metaforă a perfecțiunii sociale*, in: TR XXII/52 (1149) vom 28.12.1978, S. 3.

Lucian GIURCHESCU, *Brecht: Verfremdung oder Annäherung*, in: RR XXVII/3, März 1973, S. 93-100.

Aurel GOCI, *Mircea Lelian - Țepeș*, in: RL VI/20 vom 17.5.1973, S. 11.

Adriana HASS, *Modalitățile teatrului politic și unele probleme ale reflecției istoriei naționale*, in: *Studii și cercetări de istoria artei, seria teatru, muzică, cinematografie*, tomul 23/1976, Buc, EA, S. 10-13.

Ion HOREA, *Puterea și adevărul în teatrul cel nou*, in: RL VI/49 vom 6.12.1973, S. 20.

Ion IANOȘI, *Criza valorilor și tragicul*, in: RL XI/1 vom 5.1.1978, S. 21.

Ioan IEREMIA, *Autonomia dramaturgului*, in: RL XI/33 vom 17.9.1978, S. 16.

Angela IOAN, *Prezentarea artistică a faptului autentic*, in: C 25 (1650) vom

23.6.1978, S.8.

Impotriva abaterilor de la spiritul de partid. Ședința organizației de bază PMR a scriitorilor din București, in: C 22 (504) vom 1.7.1956, S.2.

George IVAȘCU, *Noua dramaturgie, in: Dezvoltarea literaturii, in: Momente ale revoluției culturale din România, Editura științifică 1964, S. 175-181; Dezvoltarea dramaturgiei după Eliberare, in: VR XVIII/1, Ianuar 1965, S. 141-151.*

Ion LAZĂR, *Structuri dramatice novatoare, in: RL X/33 vom 18.8.1977, S.16.*

Monica LOVINESCU, *Caragiale în RPR, in: Revista scriitorilor români (München) 1/1962, S. 120-124; Marin Sorescu dramaturg, in: Destin (Madrid) 19/20 (1969), S. 145-150; Impostura în teatru, in: România (New-York) XV/111, Juni-August 1970; Spectacolul Adieu Juliette de Julian Negulescu la Centrul Cultural American din Paris, in: Limite (Paris) 3/1971; Insomniile lui Marin Sorescu, in: Ethos (Paris) I/1973, S. 272-273; Literatura și aniversările, in: Revista scriitorilor români (München) 12/1973, S. 160-163.*

Mircea MANCAȘ, *Ecouri ale expresionismului în teatrul românesc interbelic, in: Studii și cercetări de istoria artei, seria teatru, muzică, cinematografie, tomul 18/2 (1971).*

Nicolae MANOLESCU, *Horia Lovinescu în teză și realism dramatic, in: L XI/37 (338) vom 14.9.1968.*

Octavian MATEI, *Eminescu pe scenă, in: Tribuna României IV/62 vom 1.6.1975, S. 12.*

Victor Ernst MAȘEK, *Orizont tematic și realizarea scenică, in: Era socialistă LVII/10, Mai 1978, S. 40-41.*

Theodor MĂNESCU, *Conflictul dramatic și conexiunea dramaturgiei cu noua societate, in: T XXI/7, Juli 1976, S. 13-25; Colocviile teatrale - moment remarcabil al stagiunii 1977-1978, in: Era socialistă LVII/13 vom 5.7.1978.*

Ioana MĂRGINEANU, *Premiere eminesciene, in: S XLVI/10716 vom 2.2.1977, S.4.*

Dumitru MICU, *Dezvoltarea dramaturgiei noastre în ultimele două decenii, in: VR XVII/7, Juli 1964, S. 98-122.*

Vicu MÎNDRA, *Reabilitarea poeziei dramatice în teatrul nostru contemporan, in: T XIX/5, Mai 1974; Dramaturgia istorică și evoluția ideilor, in: T XXI/9, Sept. 1976, S. 8-9; Politic și poetic în teatru, in: T XXII/9, Sept.1977, S.33-34.*

Nicolae MORARU, *Lupta lui I.L.Caragiale pentru o artă consecvent realistă, in: VR V/1, Ianuar 1952, S. 236-257.*

Virgil MUNTEANU, *Moartea lui Vlad Țepeș de Dan Tărchilă, in: T XXII/1, Ianuar 1977, S. 32-33; Răceala de Marin Sorescu la Teatrul Bulandra, in: T XXII/3, März 1977, S. 40-42.*

Ion NEGOIȚESCU, *Pentru un teatru axiologic, in: T XIV/10, Okt.1969, S.87-88.*

Nicolae NICULESCU, *Secretul scrisorii pierdute, in: Ethos (Paris) II/1975, S. 108-151.*

Mihai NOVICOV, *Caragiale, maestru al realismului critic, in: VR V/2, Februar 1952, S. 27-43.*

Eugenia OPRESCU, *Teatru, in: Bibliografia română ilustrată 1944-1970, Buc, EE 1971, S. 305-335.*

Victor PARHON, *Diversificarea și amplificarea artei scenice amatoare, in:*

Era socialistă LVIII/3, Februarie 1978, S. 41-45.

Adrian PĂUNESCU, *Interviul nostru cu Marin Sorescu*, in: RL II/36 (48) vom 4.9.1969, S. 6-7.

Camil PETRESCU, *Opera lui Caragiale și dramaturgia rusă*, in: VR V/2, Februar 1952, S. 44-52.

Mihai PETROVEANU, *I.L. Caragiale, critic al spiritului mic-burghes*, in: VR V/1, Januar 1962, S. 276-287.

Alexandru PHILIPPIDE, *Despre comic*, in: RL XI/1 vom 5.1.1978, S.5.

Ana Maria POPESCU, *Considerații pe marginea ultimelor piese originale*, in: VR XXII/1, Januar. 1969.

Marian POPESCU, *Comedia românească: Băieșu și Mazilu*, in: T XXI/1, Januar 1976, S. 32-33.

Radu POPESCU, *Baranga necunoscutul*, in: RL VI/25 vom 21.6.1973, S.8; *Sinfonia patetică de A. Baranga*, in: România liberă XXXI/9074 vom 26.12.1973, S. 2; *Chițimia de Ion Băieșu la Teatrul Bulandra, cronica teatrală*, in: România liberă XXXII/9158 vom 5.4.1977, S.2.

Ileana POPOVICI, *Chițimia de Ion Băieșu*, in: T XIX/4, April 1974, S.31-35.

Florian POTRA, *Filmul social-politic și cuvintele*, in: VR XXVII/9, Sept. 1974, S. 58-59.

Problemele teatrului în dezbatere colectivă, in: C 26 (612) vom 4.7.1958, S. 1,4.

Constantin RADU-MARIA, *Marin Sorescu*, in: T XX/10, Okt. 1975, S. 19-21; *Actualitatea istoriei în dramă*, in: T XXII/4, April 1977, S. 20-22.

Lucian RAICU, *Ion Băieșu - Teatru*, in: RL IV/7 vom 11.2.1971, S.9; *Teatrul lui Băieșu și T.Mazilu*, in: Critica, formă de viață, (Buc), ECR, S.148-152, 115-126.

Mihail RAICU, *Dramaturgia sovietică și teatrul românesc*, in: VR I/6, Juni 1948, S. 215-221.

Valeriu RÂPEANU, *Dramaturgia română într-o perspectivă istorică*, in: *Literatură și contemporaneitate*, Buc, EPL 1964, S. 495-514; *Prefață*, in: *Dramaturgie română contemporană*, Bd.1, (Buc), EPL 1964, (=BPT 245), S. III-XXXVI; *Teatrul de astăzi într-o perspectivă istorică*, in: *Dramaturgia română contemporană*, Buc, ET (1967), Bd.1, (=Lyceum 14), S. 5-28; *Teatrul de astăzi într-o perspectivă istorică*, in: *Trei dramaturgi contemporani*, (Buc), EAL 1976, (=Lyceum 208), S. V-XXIX.

Marius ROBESCU, *Puterea și adevărul*, in: L XIX/46 (759) vom 13.11.1973; *Răceala I und II*, in: L XX/10 und 13 vom 5. und 26.3.1977, S. 4; *Comedie fără titlu*, in: L 45/1977, S. 4.

R.A.ROMAN, *Un om al timpului său*, in: L XIX/49 (762) vom 4.12.1976, S.4.

Dinu SĂRARU, *Identitatea etică a eroului dramaturgiei noastre*, in: GL XII/7 (570) vom 11.2.1965; *Ziaristii de Al. Mirodan la Teatrul Lucia Sturdza Bulandra*, in: *Al treilea gong*, Buc, EE 1973, (=Col.Masca), S. 138-141; *Teatrul politic și adevărul vieții*, in: Era socialistă LVII/10, Mai 1978, S. 42-43.

Lascăr SEBASTIAN, *Debutul unui tânăr dramaturg - Ziaristii, comedie de Alexandru Mirodan*, in: VR IX/11, Nov. 1956, S. 191-196.

Valentin SILVESTRU, *Eroul în legătura lui cu lumea*, in: T IX/6 und 7, Juni

und Juli 1964, S. 52-62 und 19-28; Trecutul și prezentul dramei istorice românești, in: T IX/8, August 1966, S. 4-12; Trecutul și prezentul dramei istorice, in: Prezența teatrului, Buc, EMI 1968, S. 7-42; Itinerar în drama istorică, in: CR VI/16 (291) vom 17.4.1971; Taten und Ideen eines Theaterjahres, in: RR XXVII/3, März 1973, S. 137-142; Teatrul Național: seara primă și solemnă, in: RL VI/52 vom 27.12.1973, S. 20; Originelle Lösung im Aufbau der Bühnenfigur, in: RR XXX/2, Februar 1976, S. 1+5-112; Teatrul istoric, in: Ramuri 4 (142) vom 15.4.1976, S. 7; Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană, in: T XXI/5, Mai 1976, S. 15-29; Cinstind opera marelui Caragiale, in: S XLVI/10175 vom 1.2.1977, S. 4; Spectacole diferite - Moartea lui Vlad Țepeș, o meritoasă piesă istorică de Dan Tărchilă, in: RL X/5 vom 3.2.1977, S. 16; Interogații caragiologice, in: T XXII/2 und 3, Februar und März 1977, S. 5-10 und 21-24; Patriotismul, substanța tragediei istorice, in: RL X/13 vom 31.3.1977, S. 16; Tradiție și inovație în teatrul de inspirație istorică, in: S XLVI/10860 vom 20.7.1977; Calitatea comediei actuale, in: RL X/50 vom 15.12.1977, S. 16; Dramaturgia originală la ordinea de zi, in: RL XI/19 vom 11.5.1978, S. 16; Poezia ca prelungire a istoriei, in: TR XXII/52 (1149) vom 28.12.1978, S. 3; Istoria povestită de un poet, in: RL XII/3 vom 18.1.1979, S. 16.

Eugen SIMION, Teatrul lui Băieșu, in: L XVII/36 (645) vom 7.9.1974, S. 3, 7.

Dumitru SOLOMON, Comicul și unele probleme ale comediei noastre contemporane. Judecți și prejudecări, in: VR XIV/3, März 1961, S. 107-115; Despre unele funcții ale comediei, in: GL X/1 (460) vom 3.1. 1963, S. 7; Teatrul românesc în sinteze, in: VR XVIII/7, Juli 1965, S. 105-109; Un Vlad Țepeș, in: Teatrul ca metaforă, Buc, EE 1976, (=Col.Masca), S. 183-184; Timpul probabil al comediei, in: RL XI/1 vom 5.1.1978, S. 5.

Marin SORESCU, Personajele mele, in: T XXII/4, April 1977, S. 40-41; Grafic de temperatură, in: T XXII/7, Juli 1977, S. 20-22.

Constantin STAN, Teatrul scurt, in: L XX/43 (808) vom 22.10.1977, S. 5.

Radu STANCA, Prima piesă de Brecht pe scena noastră, in: C 39 (521) vom 28.9.1956, S. 2.

Natalia STANCU (ATANASIU), Dramaturgia lui Aurel Baranga, in: T XVIII/6, Juni 1973; Simfonia patetică de Aurel Baranga la Teatrul Național, in: S XLIII/9734 vom 27.12.1973, S. 4; Răceala de Marin Sorescu - Teatrul Lucia Surdza Bulandra, in: S XLVI/10833 vom 18.6.1977, S. 4; Dialectica vieții și noile structuri dramatice, in: RL XI/10 vom 9.3. 1978, S. 5; Vlad Țepeș - cronică cinematografică, in: S XLVIII/11317 vom 10.1.1979, S. 4; A treia țeapă de Marin Sorescu, in: S XLVIII/11363 vom 4.3.1979, S. 4.

Andrei STRIHAN, Un eveniment teatral - Puterea și adevărul de Titus Popovici la Teatrul Bulandra, in: Contururi scenice, Buc, EE 1975, (=Col.Masca).

D.I.SUCHIAN, O reușită a filmului românesc: Puterea și adevărul, in: RL V/8 vom 17.2.1972, S. 19; Vlad Țepeș, in: RL XII/3 vom 18.1.1979, S. 17.

Traian ȘELMARU, Premiere la Teatrul Național - Simfonia patetică de Aurel Baranga, in: Informația Bucureștiului XXI/6318 vom 25.12.1979, S. 17.

Coman ȘOVA, Patru dramaturgi tineri așteptați, in: A VII/5 (77), Mai 1977, S. 8-10.

V.TAȘCU, O piesă vizionară, in: TR XXII/52 (1149) vom 28.12.1978, S. 3.

Virgil TĂNASE, Le théâtre et la dissidence permanente, in: Cahiers de l'Est 12-13/1978, Paris, Editions Albatros, S. 48-52.

Teatrele în slujba deservirii cultural-artistice a satelor, in: C 44 (421)

vom 29.10.1954, S.4.

Leonida TEODORESCU, *Starea dramaturgiei*, in: TR 13 vom 30.3.1978, S. 7.

Nicolae TERTULIAN, *Aspecte ale literaturii dramatice occidentale*, in: GL XI/14 (524) vom 2.4.1964, S. 5,7; *Teoria realismului, Brecht versus Lukács*, in: RL II/7 (19) vom 13.2.1969, S. 4.

Florin TORNEA, *Probleme ale dramaturgiei actuale*, in: VR XIV/11, Nov. 1961, S. 129-142; *Tezele și dramaturgii*, in: T XVII/4, Aprilie 1972; *Puterea și adevărul*, in: T XVIII/6, Juni 1973; *Valențe estetice la noi dimensiuni scenice*, in: T XIX/1, Januar 1974, S. 3-11.

Bogdan ULMU, *Dramaturgia studenților*, in: A 1/1970, S. 20.

Horia URSU, *Dimensiunea științifico-documentară a literaturii de inspirație istorică*, in: S XLVI/10686 vom 28.12.1976, S. 4.

Tudor VIANU, *I.L.Caragiale*, in: *Revista fundațiilor regale XI/6, Juni 1944*, S. 657-676.

Victoria noului în lupta împotriva vechiului reflectată în literatură, in: GL X/26 (485) vom 27.6.1963, S. 2-3.

Tiberiu VORNIC, *Decada dramaturgiei originale*, in: C 20(502) vom 18.5.1956, S.1.

Ion ZAMFIRESCU, *Drama istorică*, in: *Teatrul românesc contemporan 1944-1974*, Buc, EM 1975, S. 73-91; *Tradiție și modernitate în teatrul istoric*, in: S XLVI/10848 vom 6.7.1977, S.4.

Alexandru ZOTTA, *Figura voivodală în piesa istorică actuală*, in: ST XXVIII/6 (361), Juni 1977, S. 10-11, 54.

c) Selektive Liste der nicht-rumänischen Untersuchungen zum Gegenwartsdrama, Theatergeschichte und -wissenschaft

Theodor W. ADORNO, *Ist die Kunst heiter?* in: *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt am Main 1974, (=Bibliothek Suhrkamp 395), S. 147-157.

Helmut ARNTZEN, *Komödie und episches Theater*, in: *Literatur im Zeitalter der Information*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag 1971, S. 269-280.

Georgina BAUM, *Der widerspruchsvolle Charakter und der historische und gesellschaftliche Inhalt des Komischen in der dramatischen Gestaltung*, in: *Germanistische Studien*, Berlin 1959, S. 133-177.

Walter BENJAMIN, *Versuche über Brecht*, hrsg. von Rolf Tiedmann, Frankfurt am Main 1966, (=edition suhrkamp 172)

Jurij Borisovic BOREV, *Über das Komische*, Berlin, Aufbau-Verlag 1960.

Werner BRÄNDLE, *Variationen über das Elend des bürgerlichen Subjekts. Die dramatischen Stücke Martin Walsers 1961-1971*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Hinz 1978, (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 45).

Jürgen BRUMMACK, *Zu Begriff und Theorie der Satire*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), Sonderheft, S. 275 ff.

Heinz BRÜGGEMANN, *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts*, Reinbek bei Hamburg 1973, (=dnb33).

Eckelhard CATHOLY, *Komische Figur und dramatische Wirklichkeit. Ein Versuch*

zur Typologie des Dramas, in: Festschrift Helmut de Boor zum 75. Geburtstag am 24. März 1966, Tübingen, Niemeyer Verlag 1966, S. 193-208.

Lane COOPER, *An Aristotelian Theory of Comedy*, New York 1922.

Manfred DURZAK, *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Stuttgart 1972.

Friedrich DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, Zürich 1955; *Theaterschriften und Reden*, 2 Bde, Zürich 1966 und 1972.

Martin ESSLIN, *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*, Frankfurt am Main, Bonn 1962; *Das Theater des Absurden*, Frankfurt am Main, Bonn 1964; *Jenseits des Absurden*, Wien 1972.

Luis FARRÉ, *Das Komische*, in: *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, Darmstadt 1975, (=Wege der Forschung LXII), S. 190-205.

Peter Christian GIESE, *Das gesellschaftlich Komische. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*, Stuttgart 1974.

Reinhold GRIMM, (Hrsg), *Das epische Theater*, Köln, Berlin 1966; *Geschichte im Gegenwartsdrama*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz (1976); zusammen mit Klaus Berghahn: *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, (=Wege der Forschung XLII); darin, S. 253-271: *Komik und Verfremdung*.

Marco GUGNO, *Ipotesi sul teatro di Marin Sorescu*, in: *International Journal of Rumanian Studies*, vol. I (1976), nr. 1-2, S. 135-143.

Karl S. GUTHKE, *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht (1968).

Marcel GUTWIRTH, *Gedanken zum Wesen des Komischen*, in: *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, Darmstadt 1975, (=Wege der Forschung LXII), S. 366-401.

Wolfgang HEISE, *Hegel und das Komische*, in: *Sinn und Form XVI* (1964), S. 811-830.

Klaus Harro HILZINGER, *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1976, (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 15).

Walter HINCK, *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, Göttingen 1973.

Wolfgang HIRSCH, *Das Wesen des Komischen*, Amsterdam 1960.

Eugène IONESCO, *Notes et contre notes*, Paris 1962; *Argumente und Argumente. Schriften zum Theater*, Neuwied, Berlin 1964.

Hans KAUFMANN, *Bertolt Brecht. Geschichtsdrama und Parabelstück*, Berlin 1962.

Werner KELLER, (Hrsg), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976; darin S. 298-339: *Drama und Geschichte*.

Marianne KESTING, *Panorama des zeitgenössischen Theaters. 50 literarische Porträts*, München 1962; *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, 2. Aufl., Stuttgart 1962.

Werner Wolfgang KIRCHESCH, *Das Verhältnis von Handlung und Dramaturgie. Fragwürdige Theorien zum modernen Drama*, Diss., München 1962.

Volker KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, (6. Aufl.), München 1972.

Jan KNOPF, *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges*

in der Brecht-Forschung, Frankfurt am Main 1974, (=FAT 2028).

Das Komische, hrsg. von Wolfgang Preisedanz und Rainer Warning, München, Wilhelm Fink Verlag 1976, (=Poetik und Hermeneutik VII).

Herbert KRAFT, Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe, Tübingen 1974, (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte II)

Die Krise des rumänischen Theaterwesens, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 10 (1961), 7/8, S. 97-100.

Ludwig MARCUSE, Marx und das Tragische, in: Der Monat (Berlin), IV (1952)/47, S. 516-520.

Siegfried MELCHINGER, Geschichte des politischen Theaters, Velber 1971.

Vsevolod MEYERHOLD, Le théâtre théâtral, Paris, Gallimard 1963.

Werner MITTENZWEI, Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Zur Technik des Figurenbau in der sozialistischen und spätbürgerlichen Dramatik, Berlin und Weimar, Aufbau Verlag (1969).

Gottfried MÜLLER, Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und Film, Würzburg 1964.

Elden OLSON, The Theory of COMEDY, London 1968.

Manfred PFISTER, Das Drama. Theorie und Analyse, München, Wilhelm Fink Verlag 1977, (=UTB 580).

Carl PIETZCKER, Das Groteske, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 197 ff.

Alexei POPOV, *Unitatea artistică a spectacolului*, Buc, EM 1964.

Peter PÜTZ, Die Zeit im Drama. Zur Technik der dramatischen Spannung, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht (1970).

Otto ROMMEL, Komik und Lustspieltheorie; Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen, in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, Darmstadt 1975, (=Wege der Forschung LXII), S. 39-76 und 1-38.

Jürgen RÜHLE, Das gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum Sozialistischen Realismus, Köln 1957; Literatur und Revolution, Köln 1960.

Ernst SCHUMACHER, Drama und Geschichte. Bertolts Brechts 'Leben des Galilei' und andere Stücke, Berlin 1965.

Wolfgang SCHIVELBUSCH, Sozialistisches Drama nach Brecht, 3 Modelle: Peter Hacks, Heiner Müller, Hartmut Lange, (Darmstadt und Neuwied), Luchterhand (1974).

Friedrich SENGLÉ, Das historische Drama in Deutschland, Stuttgart 1969.

Die Situation des rumänischen Theaters, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 21 (1972), 11.

Peter SZONDI, Versuch über das Tragische, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1964; Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main 1966, (=edition suhrkamp 27).

Rainer TAÉNI, Drama nach Brecht. Möglichkeiten heutiger Dramatik, Basel 1968, (=Theater unserer Zeit 9).

Wandlungen des rumänischen Theaters. Nationale Tradition und sozialistische Erneuerung, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 14 (1965), 10/11, S. 151-154.

Wesen und Formen des Komischen im Drama, hrsg. von Reinhold Grimm und Klaus Berghahn, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, (=Wege der Forschung LXII).

d) Rumänische Literaturwissenschaft und Ästhetik (selektive Auswahl)

Nicolae BALOTĂ, *Lupta cu absurdul*, Buc, Editura Univers 1971, (=Col.Studii).

Ion Dodu BĂLAN, *Artă și ideal*, Buc, EE 1975.

Bibliografia literaturii române 1948-1960, (red. T.Vianu), Buc, EA 1965.

Lucian BLAGA, *Trilogia culturii*, Buc, EPL 1969; *Scrieri despre artă*, Buc 1970.

George CĂLINESCU, *Istoria literaturii române de la origini pînă la prezent*, Buc, Fundația regală pentru literatură și artă 1941; *Principii de estetică*, Buc, EPL 1968; auch: Cr, ESR 1974.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU, *Spiritul revoluționar al realismului socialist*, in: VR X/3, März 1957; Lucian Blaga, Buc 1963; *Literatura română între cele două războaie mondiale*, 3 Bde, Buc, EMI 1974.

Horia DELEANU, *Problemele realismului critic în literatură*, (Buc), ESPLA (1950).

Dicționar de termeni literari, Buc, EA 1976.

Mircea ELIADE, *Două tradiții spirituale românești*, in: *Luceafărul* (Paris) nr. 1/1948, S. 21-29.

Mihail EMINESCU, *Despre cultură și artă*, Iași, EJ 1970; *Articole și traduceri*, Buc, EMI 1974.

Ion IANOȘI, *Concret și abstract în arta modernă*, in: C 44/1964; *Alegerea lui Iona*, (Buc), ECR (1974); *Schiță pentru o estetică posibilă*, Buc, EE 1975.

Mircea IORGULESCU, *Scriitori tineri contemporani*, Buc, EE 1978.

Silvian IOSIFESCU, *Probleme și opere contemporane*, (Buc), ESPLA (1954); *Drumuri literare*, (Buc), ESPLA 1957.

Istoria literaturii române, 2 Bde, (Buc), ESPLA 1954-1955.

Istoria literaturii române, 3 Bde, EA 1970, 1968, 1973.

George IVAȘCU, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești*, Buc, Editura de stat didactică și pedagogică 1967.

Literatură și contemporaneitate, (Buc), EPL 1964.

Monica LOVINESCU, *O întâlnire ratată sau un fals Camil Petrescu*, in: *Revista scriitorilor români*, (München) 3/1964, S. 187-189; *Doi scriitori autentici: Ștefan Bănuțescu și Marin Sorescu*, in: *Ființa națională* (Paris) 6/1967, S. 32-24; *Obsesia deceniului stalinist*, in: *Revista scriitorilor români* (München) 9/1970, S. 27-30; *Sub zodia tezelor din iulie*, in: *Ethos* (Paris) 1/1973, S. 277-289; *Deriziunea adevărului în numele puterii*, in: *Revista scriitorilor români* (München) 13/1975, S. 159-160.

Lucrările primului congres al scriitorilor din RPR 18-23 iunie 1956, (Buc), ESPLA 1956.

Nicolae MANOLESCU, *Lecturi infidele*, (Buc), EPL 1966; *Teme 2*, (Buc), ECR (1975); *Dicționar de termeni literari, cronica literară*, in: RL IX/53 vom 30. 12.1976, S.11; *Romane istorice*, in: RL X/18 vom 5.5.1977, S. 9.

Emil MANU, *Corneliu Leu - Plîngerea lui Dracula*, in: S XLVI/10834 vom 19.6.1977.

Adrian MARINO, *Dicționar de idei literare*, (Buc), EE 1973.

Dumitru MICU und Nicolae MANOLESCU, *Literatura română de azi 1944-1964. Poezia, proza, dramaturgia*, (Buc), ET (1965); *Rumänische Literatur der Gegenwart 1944-1966*, München, Max Huber Verlag 1968.

Valentin F. MIHĂIESCU, *Fascinația documentului*, in: L XX/19 (784) vom 7.5.1977, S.2.

Ion NEGOIȚESCU, *Poezia lui Eminescu*, Buc, EPL 1968; *Insemnări critice*, Cl, ED 1970.

Constantin NOICA, *Creație și frumos în rostirea românească*, Buc, EE 1973; *Sentimentul românesc al ființei*, Buc, EE 1978; *Spiritul românesc în cumpătul vremii*, Buc 1979.

Alexandru PIRU, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, (Buc), EPL 1968; *Poezia românească contemporană 1950-1975*, 2 Bde, Buc, EE 1975.

Marian POPA, *Dicționar de literatură română contemporană*, (Buc), EAL 1971; 2. Aufl., Buc, EAL 1977.

Mircea POPESCU, *Trei poeți autentici*, in: *Revista scriitorilor români (München)* 7/1968, S. 173-176.

D. POPOVICI, *Studii literare*, Cl, ED 1972.

G. PRUTEANU, *Argument pentru o istorie a literaturii române contemporane - Moralismul fără de care nu se poate*, in: TR XVI/36 (820) vom 7.9.1972, S.3.

Lucian RAICU, *Critica, formă de viață*, Buc, ECR 1976.

Cornel REGMAN, *Desfășurarea lui Marin...Sorescu*, in: VR XXX/7, Juli 1977, S. 35-39.

Ion ROTARU, *O istorie a literaturii române*, 2 Bde, Buc, EMI 1971, 1972.

D. I. SUCHIANU, *Foste adevăruri viitoare*, Buc, EMI 1978.

Gheorghe STANOMIR, *Declinul protezelor de ceară*, in: *Curentul* L/5923 vom 11.2.1978, S.2; *La răspîntia împărățiilor în estetic*, in: *Curentul* L/5924 vom 11.3.1978, S.2; *Provincialul multilateral dezvoltat și puterea*, in: *Curentul* L/5925 vom 11.4.1978, S.2; *Securitatea estetică a Mitului în destrucția mitologiei instrumentalizate a Securității*, in: *Curentul* L/5926 vom 11.5.1978, S.2; *Zodia puterii în România socialistă*, in: *Curentul* L/5927 vom 11.6.1978, S.2; *Între delir și prădă*, in: *Curentul* L/5928 vom 11.7.1978, S.2.

Valentin TAȘCU, *Protestul lui Dracula*, in: ST XXVII/6 (361), Juni 1977, S.24.

Tudor VIANU, *Hrsg: Bibliografia literaturii române 1948-1960*, Buc, EA 1965; *Estetica*, Buc, EPL 1967; auch: EMI 1968; *Ästhetische Studien*, Buc, Editura Univers 1972; *Arta prozatorilor români*, Buc, EE (1973).

Ion VITNER, *Prozatori români contemporani*, 2 Bde, (Buc), EPL 1961, 1962.

Mircea ZACIU, *Argument pentru o istorie a literaturii române contemporane, Dificultăți reale și imaginare*, in: TR XVI/17 (791) vom 17.2.1972, S.3.

e) Selektive Auswahl der nicht-rumänischen Beiträge zur Literaturwissenschaft und Ästhetik

Theodor W. ADORNO, Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt am Main 1963, (=edition suhrkamp 10); Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt am Main 1967, (=edition suhrkamp 201); Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt am Main 1969, (=Bibliothek Suhrkamp 236); Ästhetische Theorie, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedmann, Frankfurt am Main 1970, (=Gesammelte Schriften 7); Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1974, (=Gesammelte Schriften 11).

Reinhard BAUMGART, Die verdrängte Phantasie. 20 Essays über Kunst und Gesellschaft, Darmstadt und Neuwied 1973, (=Sammlung Luchterhand 129).

Mircea BĂRBULESCU, Die literarische Bewältigung des Stalinismus in Rumänien, in: Osteuropa (Stuttgart) 20 (1970/7, S. 437-453; Zaghafte Erinnerungen aus dem Totenhaus. Rumänische Literatur über das Leben in Gefängnissen, in: Osteuropa (Stuttgart) 22 (1972)/1, S. 25-35.

Walter BENJAMIN, Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt am Main 1977, (=suhrkamp taschenbuch 345).

Petru DUMITRIU, Gescheiterte Koexistenz. Skizze einer Literaturgeschichte Rumäniens im letzten Jahrzehnt, in: Osteuropa XI/10, Okt. 1961, S. 783-795.

Hannes ELISCHER, Warten auf Totok, in: Südostdeutsche Vierteljahresblätter 3/1976, S. 185-187.

Die Entwicklung der rumänischen Literatur nach der 'Kulturrevolution', in: Osteuropa (Stuttgart), 23 (1973)/2.

National in Form und Inhalt. Die rumänische Interpretation der sozialistischen Kultur, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 18 (1969), 3, S. 47-49.

Anneli Ute GABANYI, Partei und Literatur in Rumänien seit 1945, München, Oldenbourg Verlag 1975, (=Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas 9); Grundfragen der rumänischen Kulturpolitik - Keine Liberalisierung in Sicht, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 23 (1974), 4, S. 74-77; Die rumänische Literaturpolitik seit 1972, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 24 (1975), 9, S. 180-184; Der Bukarester Kulturkongress - Im Zeichen verstärkter Ideologisierung und Abgrenzung, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 25 (1976), 5/6, S. 109-116; Ceauşescus ideologisches Programm - Ähnlichkeiten mit dem chinesischen Modell?, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 25 (1976), 9/10, S. 175-177; Der 'Fall' Goma - Eine Einmannaktion eines Literaten in Rumänien, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 26 (1977), 4, S. 101-106; Die rumänische Schriftstellerkonferenz. Eine flexiblere Literaturpolitik in Sicht?, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 26 (1977), 5/6, S. 144-149; Wiederverhärtung der Bukarester Literaturpolitik? Keine 'administrative Zensur', aber 'verstärkte Parteikontrolle', in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 26 (1977), 7, S. 189-192; Rumäniens auswärtige Kulturpolitik. Verstärkte Bemühungen um ihre Intensivierung und Ausweitung, in: Südosteuropa Mitteilungen, 19. Jg (1979), 1, S. 47-53.

Helga GALLAS, Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, Neuwied und Berlin 1971, (=Sammlung Luchterhand 19).

Die Gegenwartsflucht der rumänischen Schriftsteller, in: Wissenschaftlicher

Dienst Südosteuropa (München) 7 (1958), 4, S. 56-60.

Jürgen HABERMAS, Technik und Wissenschaft als 'Ideologie', 5. Aufl., Frankfurt am Main 1971, (=edition suhrkamp 287); Legitimationsprozesse im Spätkapitalismus, Frankfurt am Main 1973, (=edition suhrkamp 623).

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Ästhetik, Bd.2, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt o.J.

Klaus HEITMANN, Das rumänische Phänomen. Die Frage des nationalen Spezifikums in der Selbstdarstellung der rumänischen Kultur seit 1900, in: Südostforschungen (München) XXIX/1970, S. 171-236.

Edith HORROWITZ, Rumänische Literatur heute, in: Der Literat (Frankfurt am Main) IX/1967, 9, S. 39-40.

Wolfgang KAYSER, Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, München, Oldenbourg 1957.

Georg KLAUS und Manfred BUHR, Philosophisches Wörterbuch, 11. Aufl., West-Berlin, deb (1975).

Leszek KOLAKOWSKI, Der Mensch ohne Alternative. Von der Möglichkeit und Unmöglichkeit Marxist zu sein, München, Pieper 1967; Die Philosophie des Positivismus, München, Pieper 1971; Die Hauptströmungen des Marxismus, München, Zürich, Pieper 1977.

V.I. LENIN, *Despre cultură și artă*, Buc, ESPLA 1957.

Wohin steuert die rumänische Literatur?, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 13 (1964), 11/12, S. 173-179.

Die rumänische Literatur heute. Nach der Landeskonferenz der Schriftsteller, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 21 (1972), 6, S. 106-109.

Rumänische Literatur als Spiegelbild totalitärer Machtverhältnisse, in: Osteuropa (Stuttgart) 22 (1972), 1.

Georg LUKÁCS, Schriften zur Literatursoziologie, Neuwied 1961, (=Soziologische Texte 9); 'Größe und Verfall' des Expressionismus, in: Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation, Bd.2, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 7-42.

Herbert MARCUSE, Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft, Neuwied und Berlin, Luchterhand 1967, (=Soziologische Texte 40).

MARX - ENGELS, *Despre artă*, 2 Bde, Buc, EP 1966.

Fritz J. RADDATZ, (Hrsg), Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation, 3 Bde, Reinbek bei Hamburg 1969.

Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, hrsg. von H.J.Schmitt und G. Schramm, Frankfurt am Main 1974, (=edition suhrkamp 701).

Alfred SCHADT, Die Entwicklung des rumäniendeutschen Romans nach 1944, Universität Konstanz, Staatsarbeit im Fach Germanistik 1976, (masch.).

Der rumänische Schriftstellerkongreß. Literatur im Geiste der Partei und nationaler Tradition, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 14 (1965), 3/4, S. 32-35.

Der erste rumänische Schriftstellerkongreß, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 5 (1956), 8/9, S. 105-111.

Heinrich STIEHLER, Nachrichten aus Rumänien. Rumäniendeutsche Literatur, Hildesheim, New York, Olms 1976, (=Auslandsdeutsche Literatur der Gegenwart 2); 'So leben wir hier'. Gesellschaft und Literatur in Rumänien, in: L'76 nr. 12, S. 156-169.

Constantin SPOREA, (Hrsg.), Rumänische Bibliographie 1961-1965, München, Oldenbourg Verlag 1971.

Die Tagung der Schriftsteller Rumäniens, in: Osteuropa Rundschau (München) 18 (1972), 7, S. 1-5.

Sergej TRETJAKOV, Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen. Porträts, Reinbek bei Hamburg 1972, (=dnb 3).

Leo TROTZKIJ, Literatur und Revolution, Berlin 1968.

Paul WATZLAWICK, John H. BEAVIN, D.D. JACKSON, Menschliche Kommunikation, Bern, Huber 1974.

Das Zensursystem in Rumänien. Nach einem Jahr 'Eigenverantwortung' und Selbstkontrolle, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 27 (1978), 11, S. 270-274.

f) Beiträge zur Geschichte und zur sozial- und kulturpolitischen Situation in Rumänien (selbständige Veröffentlichungen)

amnesty international - November 1978: Rumänien. Zur politischen Verfolgung seit 1970, Baden-Baden, Nomos Verlagsanstalt 1978.

Ştefan ANDREESCU, *Vlad Ţepeş (Dracula). Între legendă şi adevăr istoric*, Buc, EMI 1976.

Aspects des relations russo-roumains, 2 Bde, Paris, Minard 1967.

F.BABINGER, Mehmed der Eroberer und seine Zeit, München, Brückmann (1953).

Nicolae BACIU, Des geôles d'Ana Pauker aux prisons de Tito, Paris, LLC, (1951).

Eugen BANTEA, Nicolae CONSTANTIN, Gheorghe ZAHARIA, Romania in the War against Hitler's Germany. August 1944 - May 1945, Buc, EM 1970.

Ion BOGDAN, *Vlad Ţepeş şi naraţiunile germane şi ruseşti asupra lui*, Buc 1896; *Scrieri alese*, Buc, EA 1968.

Antonio BONFINI, Rerum Ungaricorum decades tres..., Bern 1543; Historia Pannonica, sive Hungaricum Rerum decades IV, Colonia 1690.

Zbigniew BRZEZINSKI, The Soviet Bloc. Unity and Conflict, Harvard University Press 1967.

Brockhaus Enzyklopädie, 17. Aufl., Bd.12, Wiesbaden 1971.

R.V. BURKS, The Dynamic of Communism in Eastern Europe, Princeton University Press 1961.

The Cambridge History of Islamic, Cambridge 1970.

The Cambridge Medieval History, Bd.IV, The Byzantine Empire, Cambridge 1967.

Cartea românească în lume 1945-1972, Buc, Editura ştiinţifică şi enciclopedică 1975.

Laonic CHALCOCONDIL, *Expuneri istorice*, Buc, EA 1958.

Leonikos CHALKOKONDYLAS, Atheniensis historiarum, libri decem. Corpus scriptorum historiae Byzantinae, Bonn 1843.

Platon CHIRNOAGĂ, *Istoria politică și militară a războiului României contra Rusiei sovietice 22 iunie 1941 - 23 august 1944*, Madrid, Editura Carpații 1965.

Michael CISMĂRESCU, Die verfassungsrechtliche Entwicklung der Moldauischen SSR, Tübingen 1975, (=Jahrbuch des öffentlichen Rechts der Gegenwart 24).

M. CIȘMIGIU, *Problema constituțională și lovitura de stat - 23 august 1944*, Madrid 1952.

Paul COLES, The Ottoman Impact on Europe, London, Thames and Hudson 1968.

P.CONSTANTINESCU-IAȘI, La lutte pour création du front populaire en Roumanie, Buc, EA 1972.

Basil COOPER, Der Vampir in Legende, Kunst und Wirklichkeit, München, Wilhelm Goldmann Verlag (1974).

Alexandru CRETZIANU, Captive Rumania. A Decade of Soviet Rule, New York, Praeger (1956).

Cultura și socialismul, Buc, Editura științifică 1971.

Cultura socialistă în România, Buc, EP 1974.

The New Encyclopaedia Britannica, 15.Aufl., Bd.12, 1943-1973.

Stephen A. FISCHER-GALAȚI, Romania. A Bibliographic Guide. Washington 1963; The Socialist Republic of Rumania, Baltimore (1969).

Dionisie GHERMANI, Die kommunistische Umdeutung der rumänischen Geschichte unter besonderer Berücksichtigung des Mittelalters, München, R.Oldenbourg Verlag 1967, (=Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas 6); Rumänien, München und Wien, Olzog Verlag (1968).

G. GIRONDO, Drakula. Contributi alla storia della idee politiche nell' Europa Orientale alla svolta des XV-secole, Venedig 1972.

C.GRECESCU und D.SIMIONESCU, (Hrsg), *Istoria Țării Românești 1290-1690. Le-topiseșul cantacuzinesc*, Buc 1960.

Ioan GUTIA, Storia del nome Dracula e di altre parole d'oggi, Roma, Bulzoni Editore 1976.

D.FARSON, The Man who wrote Dracula, London 1973.

Nicolette FRANK, La Roumanie dans l'engrenage 1944-1947, Ed. Elsevier-Sequo (Belgien) 1977.

Hans HARTL, Nationalismusprobleme im heutigen Südosteuropa, München, R.Oldenbourg Verlag 1973, (=Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas 7); Der 'einige' und 'unabhängige' Balkan. Zur Geschichte einer politischen Vision, München, R. Oldenbourg Verlag 1977, (=Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas 11).

Antje HELMSTAEDT, Bulgarien.Rumänien, Hannover (1967), (=Hefte zur Ostkunde 8).

Andreas HILLGRUBER, Hitler, König Carol und Marschall Antonescu. Die deutsch-rumänischen Beziehungen 1938-1944, Wiesbaden, Steiner 1954, (=Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 5).

Manfred HUBER, Grundzüge der Geschichte Rumäniens, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973, (= Grundzüge 23).

Ghiță IONESCU, Communism in Rumania 1944-1962, London 1964.

Nicolae IORGA (JORGA), Geschichte des Osmanischen Reiches, Gotha 1909; *Istoria Românilor, Bd.4: Cavalerii, Buc 1937.*

Din istoria contemporană a României. Culegere de studii, Buc, Editura științifică 1965.

Istoria României, Bd.2, Buc, EA 1962.

Istoria României în date, Buc, Editura enciclopedică 1972.

Ștefan LACHE und Gheorghe ȚUȚUI, *România și conferința de pace de la Paris, Buc 1979.*

Karl MARX, *Insemnări despre români, Buc, EA 1964; Aufzeichnungen über die Rumänen. Excerpthefte, hrsg. von Hannes Elischer und Rudolf Sussmann, München, Wien, Olzog Verlag 1977.*

Victor E. MEIER, Neuer Nationalismus in Südosteuropa, Opladen, Neske 1968.

Camil MUREȘAN, *Iancu de Hunedoara, Buc 1968.*

Raymond Mc NALLY und Radu FLORESCU, In Search of Dracula, London, New English Library 1973.

Pandele OLTEANU, *Limba povestirilor slave despre Vlad Țepeș, Buc 1961.*

P.P. PANAITESCU, (Hrsg.), Ioan Bogdan. *Povestiri despre Dracula Voievod, in: Cronicile slavoromâne din sec. XV-XVI, Buc 1959.*

Jiri PELIKAN, Das unterdrückte Dossier. Bericht der Kommission des ZK der KPTsc über politische Prozesse und 'Rehabilitierungen' in der Tschechoslowakei 1949-1968, Wien, Frankfurt am Main, Zürich, Europaverlag (1970).

Richard PETERS, Geschichte der Türken, Stuttgart, Kohlhammer 1961.

Al. POPESCU und Gheorghe ȚUȚUI, *Zdrobiți de popor, (Buc), EP 1959.*

Ion POPINCEANU, Rumänien, Nürnberg, Glock und Lutz (1967).

Cristian POPIȘTEANU und Petre PĂNZARU, Streifzug durch die Geschichte Rumäniens 1944-1974, Buc, Editura enciclopedică română 1974.

Edgar E. RAFAEL, 'Entwicklungsland' Rumänien. Zur Geschichte einer 'Umdefinierung' eines sozialistischen Staates, München, R. Oldenbourg Verlag 1977, (=Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas).

Ion RAȚIU, Contemporary Rumania. Her Place in World Affairs, Richmond 1975; *România de astăzi. Comunism sau independență, Londra 1977.*

Mihail ROLLER, *Istoria RPR, Buc 1951.*

Rumänien - Kleine Enzyklopedie, Buc, EM 1969.

Rumänien. Südosteuropa Handbuch 2, Hrsg. von Klaus Detlev Grothausen, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1977.

Rumänien - Zahlen und Fakten, Buc, EM 1967.

Steven RUNCINAM, Die Eroberung von Konstantinopel 1453, München 1977, (=DTV 4286).

Al.Gh. SAVU, *Sistemul partidelor politice din România 1919-1940, Buc, Edi-*

tura științifică și enciclopedică 1976.

Hugh SETON-WATSON, *The East European Revolution*, London, Methuen (1950);
The Pattern of Communist Revolution. A Historical Analysis, London, Methuen (1953).

A. SIMION, *Regimul politic în România în perioada septembrie 1940-ianuarie 1941*, Cl., ED 1977.

Vladimir SOCOR, *The Soviet-East European Alliance System*, Washington 1977,
(=Institute of East Central Europe - Columbia University).

Ion STĂVĂRUȘ, *Povestirile medievale despre Vlad Țepeș - Drăculea. Studiu critic și antologie*, Buc., EMI 1978.

Nicolae STOICESCU, *Vlad Țepeș*, Buc., EA 1976.

Ștefan ȘTEFĂNESCU, *Țara românească de la Basarab I "Întemeietorul" pînă la Mihai Viteazul*, Buc., EA 1970.

Al. TĂNASE, *Dezvoltarea suprastructurii socialiste în România*, Buc 1966.

g) Beiträge zur Geschichte und zur sozial- und kulturpolitischen Situation in Rumänien (unselbständige Veröffentlichungen)

Al. BOLDUR, *Un român transilvănean - autor presupus al "Poveștii ruse despre Dracula"*, in: *Apulum VII* (1970), S. 67-78.

Liviu BORCEA, *Un bărbat care făcea lucruri mari și mai presus de fire*, in: *PM XII* (112)/12 (136), Dez. 1976, S. 11.

Wolfgang BRETHOLZ, *Rumäniens Streben nach Unabhängigkeit*, in: *Ost-Kurier* (München) 9/1964, S. 1-4; *Rumänien. Selbstbewusste Politik im Zeichen von Patriotismus und nationaler Unabhängigkeit*, in: *Ost-Kurier* (München) 8/1966.

Matei CAZACU, *Vlad Țepeș - erou de epopee*, in: *Magazin istoric IV/6* (39), Juni 1970, S. 25-31.

B.T.CIMPINA, *Complotul boierilor și răscoala din Țara Românească din iunie-novembrie 1462*, in: *Studii și referate privind Istoria României, Partea I*, Buc 1954, S. 599-624.

Constantin CĂZĂNIȘTEANU, *O personalitate proeminentă a istoriei naționale, înfrunghirea a voinței poporului român de a trăi liber în vatra strămoșească. 500 de ani de la moartea lui Vlad Țepeș*, in: *S vom 14.12.1976*, S.4.

Ceaușescus 'harter' ideologischer Kurs. Zurück zu den Dogmen der Fünfziger Jahre?, in: *Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa* (München) 20 (1971), 8/9, S. 124-129; *Nach Ceaușescus ideologischer Kursverhärtung*, in: *Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa* (München) 20 (1971), 10; *Ceaușescus neue Kulturpolitik. Literatur und Theater - nunmehr politische Instrumente der Partei?*, in: *Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa* (München) 20 (1971), 11, S. 165-169.

Șerban CIOCULESCU, *Țepeș Vodă în legendă și literatură, (I,II)*, in: *RL XI/40*, 41 vom 5. und 12. 10.1978.

Radu CONSTANTINESCU, *Pourquoi Pătrășcanu a été réhabilité*, in: *Témoignages* (Monaco) 63, Sept.-Okt. 1968, S. 33-37.

Alexandru CONSTANTINESCU, *Două monografii despre Vlad Țepeș*, in: *VR XX/3*, März 1977, S. 63-66.

Alfred COULIN, Vor einer Kulturrevolution in Rumänien? Neue Weisungen und Maßnahmen zur Verstärkung des Parteieinflusses im Kulturleben, in: Korrespondenz (Bonn), (1971), 97, S. 11-12.

Alexander CRETZIANU, The Soviet Ultimatum to Romania (26 June, 1940), in: Journal of Central European Affairs, IX/3, Okt. 1948, S. 396-403; The Rumanian Armistice Negotiations: Cairo 1944, in: Journal of Central European Affairs, XI/3, Okt. 1951, S. 243-258.

Eugen S. CUCERZAN, *Etiică și independență*, in: TR XX/51 (1462) vom 16.12.1976, S. 5.

J.L. DEGAUDENZI, Mythe et réalité: le véritable Dracula, in: Midi-Minuit (Paris) 22/1971.

Mihai DORU, *Vlad Țepeș și Graf Dracula*, in: *Stindardul (Fürstentfeldbruck)* XXIV/133-134, Juli-Nov. 1976, S. 4-6.

Dana DUMITRIU, *Vlad Țepeș, între legendă și adevăr*, in: RL XI/37 vom 14.9.1978, S. 10.

Alexandru DUȚU, *Principe român și personalitate europeană*, in: L XIX/49 (762) vom 4.12.1976, S. 7, 8.

Dionisie GHERMANI, Die rumänische Volksarmee, in: Peter Gosztony, Zur Geschichte der europäischen Volksarmeen, Bonn-Bad Godesberg 1976, S. 189-220; Verstärkter Sowjetdruck auf Rumänien?, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 25 (1976), 5/6, S. 106-109; Das Revirement in Bukarest. Ceaușescu wechselte die Führungsmannschaft des Kulturapparates, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 25 (1976), 11, S. 201-203; 100 Jahre Unabhängigkeit, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 26 (1977), 1/2, S. 43; Bukarest und die Menschenrechte. Eine konzentrierte Kampagne gegen die Auswanderung, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 26 (1977), 4, S. 106-109; Ein rumänischer Superfestival. Laienkunst im Dienste des Parteiprogramms, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 26 (1977), 8, S. 218-221; Ceaușescu jagt Sündenböcke. Nach dem Bergarbeiterstreik in Rumänien, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 26 (1977), 10/11, S. 285-288; Kunstpolitik in Rumänien: Parole 'Nationale Geschichte' und 'Kampf der Massen', in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 27 (1978), 7, S. 183-186; Rumäniens Unrecht-Frieden. Der Frontwechsel 1944 von den Alliierten nicht honoriert, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 27 (1979), 7, S. 162-168.

Paul GRIGORIU, *Vlad Țepeș - voievod al dreptății și al curajului*, in: C 51 (1571) vom 17.12.1976, S. 4.

Grundfragen der rumänischen Kulturpolitik, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 23 (1974), 4.

Constantin C. GIURESCU, *Viteazul și temutul Vlad Țepeș*, in: *Magazinul istoric* VIII/3 (84), März 1974, S. 2-12.

Octavian ILIESCU, *Taina unei monede*, in: L XIX/49 (762) vom 4.12.1976, S. 8, 9.

Der Donau-Schwarzmeer-Kanal, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 3 (1954), 2, S. 29-34.

Constantin I. KARADJA, *Incunabilele povestind despre cruzimile lui Vlad Țepeș*, in: *Inchinare lui Nicolae Iorga, Cl 1931*, S. 196-206.

Leszek KOLAKOWSKI, Marxistische Philosophie und nationale Wirklichkeit, in: *Der revolutionäre Geist*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972, (=Urban TB 80-833), S. 37-56.

Eine rumänisch-ungarische Kontroverse. Sind die Madjaren in Siebenbürgen einem 'Ethnocid' ausgesetzt?, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 27 (1978), 8/9, S. 230-233.

Zur Lage der Madjaren in Rumänien. Schwere Anklagen aus Siebenbürgen und Budapest, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 27 (1978), 3, S. 86-90.

Ştefan LEMNY, *Eminescu despre Vlad Ţepeş*, in: CR 52, Dez. 1976, S. 8.

Marschall Antonescu rehabilitiert? Ein zeithistorischer Roman macht in Rumänien Sensation, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 24 (1975), 5, S. 103-107.

Grigore NANDRIŞ, A Philological Analysis of Dracula and Rumanian Placenames and Masculine Personal Names in a/ae, in: Slavonic and East European Review 37/1959, S. 371-377; The Dracula Theme in the European Literature of the West and of the East, in: Literary and History in Literary Criticism, Edited by Leon Edel, New York 1965; Le thème de Dracula dans les littératures européennes, in: Acta Historica (Roma) VIII/1968, S. 57-80; The historical Dracula, in: Comparative Literature. Matter and Method, University of Illinois, Urbana 1969.

Was ist Nationalismus? Eine indirekte sowjetisch-rumänische Kontroverse, in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 19 (1970), 3, S. 35-38.

Pandele OLTEANU, *Lexicul povestirilor slave despre Vlad Ţepeş*, in: Revista Universităţii C.I. Parhon, seria filologie, 2-3/1955, S. 227-250.

Şerban PAPACOSTEA, *Cu privire la geneza şi răspîndirea povestirilor scrise despre faptele lui Vlad Ţepeş*, in: Romanoslavica XIII/1966, S. 155-157.

Alexandru PIRU, *Cartea de debut - Vlad Ţepeş - Dracula*, in: L XIX/52 (765) vom 25.12.1976, S. 2; *Vlad Ţepeş - Dracula*, in: L XXI/39 vom 30.9.1978, S. 1, 6.

Sânzeana POP, *Opt ani pentru eternitate. Ţepeş*, in: L XIX/49 (762) vom 4-12-1976, S. 8, 7.

H.P. RULLMANN, Dracula wird zum Nationalhelden, in: Rhein-Neckar-Zeitung (Heidelberg) vom 18.2.1977, S. 40.

Inge SENTNER, So wurde Dracula rumänischer Volksheld, in: Hamburger Abendblatt vom 1.4.1977.

J. STRIEDTER, Die Erzählung vom walachischen Woiwoden Drakula in der russischen und deutschen Überlieferung, in: Zeitschrift für slawische Philologie XXIX/1961-1962, S. 398-427.

Pompiliu THEODOR, *Vlad Ţepeş, restituirea personajului istoric*, in: ST 12/1976, S. 13.

Gilbert TROUD, Ceauşescus 'kleine Kulturrevolution' in Rumänien, in: Ost-europa (Stuttgart) 22 (1972), 10, S. 717-728.

Emil VRABIE, *Limba povestirilor slave despre Vlad Ţepeş*, in: Romanoslavica XIII/1966, S. 229-246.

Krista ZACH, Von Burebista bis Ceauşescu. Der Mythos vom zweitausendjährigen "unabhängigen Einheitsstaat", in: Wissenschaftlicher Dienst Südosteuropa (München) 28 (1979), 8/9, S. 200-205.

Dan ZAMFIRESCU, *Vlad Ţepeş*, in: Tribuna României V/97 vom 15.11.1976, S. 8-9; *Un principe modern*, in: L XIX/49 und 50 vom 14. und 21.12.1976, S. 1-2 und 1, 9.

Personenregister

- Al. Adamescu*: 189, 253.
F. Aderca: 22, 100, 151, 170, 208, 210.
Th. W. Adorno: 1, 81, 123, 277, 282.
Al. Adrian: 210, 220.
I. Agărbiceanu: 241.
W. Aichelburg: 151, 191, 255, 266.
R. Albala: 84, 151.
V. Alecsandri: 70, 180, 199, 223, 254.
Sicđ Alexandrescu: 13, 119, 120, 151, 183, 187, 210, 237, 265, 271.
Alexandru cel Bun: 29, 48.
I. Alexandru: 192, 260.
Radu F. Alexandru: 151, 207, 210.
D. Almaş: 210.
S. Alterescu: 13, 120, 151, 265.
Bogdan Amaru: 22, 98, 99, 151, 208, 210.
V. Anania: 152, 210.
M. Andreescu: 265.
Şt. Andreescu: 47, 57, 284.
S. Andreescu: 152, 164, 186, 219, 234.
L. Andreev: 100, 262.
M. Andricu: 191.
Andi Andrieş: 152, 210.
Al. Andrişoiu: 49, 260.
Al. Andy: 210, 220, 250.
Paul Anghel: 41, 55, 78, 152, 184, 199, 210, 211, 238, 259, 271.
I. Anestin: 265.
J. Anouilh, 53, 59, 198, 190, 191.
G. Antofi: 211, 251.
I. Antonescu: 4, 29, 100, 162, 178, 180, 203, 285, 289.
V. Antonescu: 265.
Costache Antoniu: 269.
I. Apetroaie: 152, 265, 271.
Gh. Apostol: 197, 186, 211, 235.
H. Aramă: 211.
L. Aragon: 195.
I. Gh. Arcudeanu: 211.
A. Gh. Ardeleanu: 152, 205, 211.
I. Ardeleanu: 183.
I. Ardeleanu-Pruncu: 211.
J. Arden: 199.
T. Arghezi: 49, 152, 175, 179, 181, 182, 186, 192, 196, 211, 260.
O. Arghir: 211.
V. Arghirescu: 211.
H. Arntzen: 82, 277.
Gh. Asachi: 48, 254, 268.
Gh. Astaloş: 152, 199, 200, 211, 224.
T. Atanasiu-Atlas: 212.
T. Avramescu: 265.
V. Avrigeanu: 212.
Awnt: 76.
F. Babinger: 76284.
M. Babitas: 161.
N. Baci: 17, 284.
A. E. Baconsky: 152, 186, 188-191, 260.
D. Bacu: 144.
K. Balla: 255.
Al. Balaci: 195.
N. Balotă: 190, 196, 280.
C. Baltag: 192.
O. Bancio: 16.
E. Bantea: 8, 284.
C. Banu: 212.
G. Banu: 271.
M. Banuş: 152, 181, 187, 212.
A. Baranga: 3, 4, 6, 9, 11-14, 16, 17, 23, 25, 31-33, 35-38, 54, 77, 100, 101, 101, 117, 123, 128, 130, 151, 152, 165, 181, 183-188, 190, 192-194, 196, 197, 199-201, 203, 207, 211, 212, 223, 235, 236, 250, 259, 261, 265, 271, 275, 276.
E. Barbu: 66, 95, 96, 153, 188-190, 193, 198, 213, 259, 261.
Gh. Barbu: 213.
I. Barbu: 187, 193, 194.
N. Barbu: 149, 153, 265, 271.
E. Barda: 213.
J. L. Barrault: 262.
Basarab I: 46, 287.
R. Basarab: 213.
V. Basarabeanu: 153, 207, 213, 231.
M. Basta: 213.
G. Baum: 82, 97, 271, 277.
R. Baumgart: 282.
Bajezid: 52.
I. Bădărdău: 213.
A. Bădescu: 51, 77, 153, 271.
D. Bădescu: 213.
R. Bădilă: 38, 153, 213, 272.
I. Bădieşu: 80-82, 85, 90-97, 102, 118, 121, 153, 184, 196, 198, 202, 211, 213,

- 219, 238, 259, 261, 273, 275, 276.
 I. Băjeanu: 268.
 D. Bălan: 214, 241.
 I. Bălan: 214, 241.
 I. D. Bălan: 195, 201, 280.
 M. Bălan: 214, 215.
 N. Bălcescu: 53, 72, 168, 183, 184.
 A. Băleanu: 53, 98, 153, 214, 232, 265.
 S. P. Băleanu: 214.
 Șt. Bănuțescu: 154, 192, 196, 201, 261, 280.
 T. Bănuțescu: 214.
 V. Băran: 49, 261.
 Gh. Bărbulescu: 214, 252.
 M. Bărbulescu: 142, 214, 282.
 P. Bărbulescu: 214, 219.
 M. Bărbuț: 18, 21, 126, 155, 223, 250, 272.
 H. J. Beavin: 284.
 S. Beckett: 123, 197, 263.
 R. Beckner: 255.
 C. Beiu: 214, 228.
 R. Belea: 265.
 R. Beligan: 13, 120, 154, 193, 200, 265, 272.
 P. Bellu: 154, 214.
 M. Beheim: 40, 75, 263.
 G. Béke: 255, 258.
 U. Benador: 214.
 G. Bengescu-Dabija: 69, 254.
 M. Beniuc: 49, 154, 180, 183, 188, 191, 192, 194, 196, 203, 205, 214, 261.
 W. Benjamin: 277, 282.
 Berija: 43.
 I. Berlogea: 154, 272.
 Șt. Berci: 154, 214.
 I. Bercovici: 214, 248, 265.
 I. Berg: 214, 215.
 Bergel: 191.
 Berger: 179.
 K. Berghahn: 80, 278, 280.
 M. Bergmann: 17, 261.
 H. Bergson: 81.
 Gh. Berinde: 215.
 I. Biberi: 154, 215.
 R. Binder: 255.
 T. Biolan: 215, 219, 241.
 Al. Bîrlădeanu: 193.
 V. Bîrlădeanu: 154, 191, 215, 238.
 Z. Bîrsan: 54, 154, 179, 215, 266.
 I. Bîta: 215.
 D. Blaga: 53, 60, 71, 98, 99, 123, 154, 155, 157, 158, 162, 172, 178, 187, 191, 193, 195, 198, 211, 215, 215, 261, 272, 280.
 L. Blaga: 53, 60, 71, 98, 99, 123, 154, 155, 157, 158, 162, 172, 178, 187, 191, 193, 195, 198, 211, 215, 215, 261, 272, 280.
 A. Blandiana: 261.
 Gh. Blăjan: 215.
 Al. Bloch: 100.
 D. Bobircă: 215.
 A. Bocancea: 215.
 E. Bodnăraș: 155, 194.
 S. Bodnărescu: 69.
 Bogdan B. Bogdan: 215.
 I. Bogdan: 45, 46, 62, 75, 284, 286.
 H. Böll: 31, 263.
 A. și X. Boeșteanu: 215.
 A. Boldur: 46, 215, 259, 287.
 D. Bolintineanu: 48, 69, 255, 261.
 D. Bondi: 155, 187, 215, 241, 265, 271.
 L. Bondor: 215.
 A. Bonfini: 45, 284.
 H. de Boor: 81, 278.
 L. Borcea: 48, 287.
 J. B. Borev: 82, 277.
 P. Borilă: 187.
 M. Bormann: 169.
 I. Borvizeanu: 216.
 T. Boșca: 216.
 A. Botez: 155, 216.
 Dan Botta: 155, 208, 216.
 R. Boureanu: 155, 181, 188, 216, 221, 238.
 Șt. Braborescu: 270.
 I. Brad: 155, 165, 201, 216.
 L. Bradu: 272.
 M. Bradu: 44-47, 51, 56, 64, 155, 205, 216.
 W. Brändle: 92, 277.
 L. Bratoloveanu: 191, 216.
 U. Brandsch: 255.
 M. Bratei: 216.
 C. Bratu: 216.
 V. Brădășteanu: 69, 95, 121, 155, 216, 265, 272.
 C. Brădescu: 216.
 C. Brâncuși: 146, 191, 197.
 N. Breban: 116, 155, 169, 192, 198, 200, 205, 206, 261.
 B. Brecht: 6, 29, 32, 60, 80, 82, 90, 99, 100, 103, 125, 126, 161, 165, 172, 191, 193, 202, 263, 268, 270, 272, 273, 276-279.
 C. Brehănescu: 216.
 M. Brenciu: 216.
 L. Breschnjew: 203.

- M. Breslașu*: 216.
W. Bretholz: 55, 287.
I. Brezeanu: 271.
V. Brezeanu: 265.
V. Brînduș: 156, 272.
S. Brondy: 255.
P. Brook: 195.
L. Bruckstein: 156, 186, 216.
H. Brüggemann: 22, 125, 277.
J. Brummack: 81, 277.
Giordano Bruno: 171.
Z. Brzezinski: 284.
Șt. Bucevschi: 217, 250.
G. Büchner: 199.
I. Budai-Deleanu: 41, 261.
M. Buhr: 123, 283.
E. Bukov: 188.
I. Buleandru: 217.
R. Bulfinsky: 180.
M. Bulgakov: 100.
T. T. Burada: 266.
Burebista: 146, 289.
R. V. Burks: 8, 284.
A. Bursan: 198, 217, 239.
C. Burtică: 204, 205.
E. Busuioceanu: 217.
T. Bușecan: 156, 189, 191, 217, 238.
A. Buteanu: 266.
C. Buzoianu: 217, 226.
A. Buzura: 105, 129, 156, 200, 201,
 202, 206, 261.
Caligula: 59.
E. Camilar: 49, 54, 217, 229, 259,
 261.
A. Camus: 53, 59, 162, 199, 263.
I. Cantacuzino: 128, 266.
D. Cantemir: 48, 161, 217, 228.
I. Capoceanu: 217.
Costache Caragiale: 270.
I. L. Caragiale: 4, 83, 95, 96, 109,
 119, 120, 121, 123, 151, 157, 159,
 166, 168, 173, 180, 185, 188, 189,
 190, 191, 193, 210, 250, 255, 265-
 272, 274-277.
Mateiu I. Caragiale: 109.
Toma Caragiu: 147.
I. Caraion: 181.
N. Carandino: 156, 266.
S. Cassavan: 217.
N. Cassian: 183.
Catavolinos: 50, 56.
E. Catholy: 81, 277.
I. Cazaban: 272.
M. Cazacu: 46, 287.
O. Cazimir: 266.
Șt. Cazimir: 121, 266.
E. Căldăraru: 217, 228.
C. Căliman: 49, 55, 272.
L. Călin: 119, 121.
V. Călin: 157, 187, 217, 229, 266.
Al. Călinescu: 266.
G. Călinescu: 59, 69, 98, 109, 121, 156,
 162, 168, 179, 181, 186, 190, 215, 217,
 261, 280.
P. Călinescu: 218, 227.
I. Călugărul: 218.
Al. Căprariu: 218.
J. C. Cățina: 218.
C. Căzânișteanu: 48, 287.
P. Câmpeanu: 266.
N. Ceaușescu: 13, 23, 46, 47, 69, 73,
 100, 127, 129, 134, 146, 152, 155-157,
 168, 176, 194, 195, 197-206, 282, 287-
 289.
A. P. Cehov: 6, 31, 159, 175, 198, 263,
 267, 270.
L. Cernăianu: 218.
D. Cernescu: 196.
L. Cerneț: 218.
Cervantes: 246.
J. Ceucă: 266.
Laonic Chalcocondil: 45, 57, 75, 284,
 285.
T. Chelariu: 218.
P. Chihaia: 218.
I. Chimet: 218.
D. Chirilă: 272.
C. Chiriță: 156, 202, 218, 243, 259.
P. Chirnoagă: 8, 285.
I. Chișinevschi: 26, 161, 156, 180,
 186, 187, 189, 192.
N. S. Chruschtschow: 127, 187, 192.
N. Ciobanu: 128, 272.
P. Ciobanu: 218.
Ș. Cioculescu: 48, 119, 157, 266, 287.
E. Cioran: 190.
Al. Ciorănescu: 218.
Gh. Ciorănescu: 8.
E. Ciornei: 218.
M. S. Ciortea: 218.
S. Ciortea: 218.
Gh. Ciprian: 22, 98, 99, 120, 121, 157,
 218, 223, 266, 267.
M. Cismărescu: 285.
M. Cișmigiu: 8, 285.
L. Ciulei: 120, 157, 194, 196, 199, 201,
 272.

- V. Cîmpeanu*: 218.
B. T. Cîmpina: 46, 287.
I. Cîrstea: 219.
S. Cluceru: 265.
I. Coca: 219.
D. Cocea: 157.
N. D. Cocea: 100, 157, 182, 186, 208, 219.
I. Cocora: 38, 77, 93, 149, 157, 266, 272.
V. Căcoveanu: 217.
J. Cocteau: 198.
Ș. Codrin: 204, 219.
I. Coja: 157, 207, 219.
P. Coles: 76, 285.
M. Colin: 219, 248.
V. Colin: 219.
H. Colpi: 194.
P. Comarnescu: 180, 266.
F. Comișel: 219.
C. Comorovski: 266.
V. Condurache: 77, 272.
C. Constantin: 219, 244.
N. Constantin: 8, 284.
Al. Constantinescu: 48, 157, 284.
C. Constantinescu: 272.
Cristina Constantinescu: 18.
I. Constantinescu: 266.
Miron Constantinescu: 26, 157, 161, 186, 187, 189, 190, 192, 195.
N. Constantinescu: 219.
R. Constantinescu: 142, 287.
T. Constantinescu: 219.
P. Constantinescu-Iași: 8, 285.
B. Cooper: 47, 285.
L. Cooper: 81, 278.
I. Copacea: 219.
D. Corbea: 219.
P. Cornea: 84.
Al. Cornescu: 219, 245.
S. Coroamă: 219, 259.
R. Cosașu: 157, 193, 219, 259.
N. Cosmescu: 220.
C. Costăchescu: 220, 252.
V. Costea: 220.
D. Costescu: 220.
A. Coulin: 288.
E. Covali: 220, 226.
M. Covataru: 220.
P. Crainic: 210, 220.
C. Crăciun: 157, 190, 193, 195.
V. Crăciun: 220.
I. Creangă: 249.
M. Cremene: 187, 220, 250.
Al. Cretzianu: 8, 285, 288.
V. Crețoiu: 266.
Șt. Cristea: 266.
V. Cristea: 241.
Lia Crișan: 220.
M. Crișan: 210, 247, 250.
T. Crivăț: 220, 238.
Ov. S. Crohmălniceanu: 38, 71, 98, 157, 189-191, 272, 280.
R. Crusius: 127.
L. Csiki: 256.
G. Csiky: 256.
S. Cucu: 157.
V. Cucu-Stăubele: 220.
C. Cubleșan: 220, 273.
E. S. Cucerzan: 48, 288.
C. Cuza: 266.

I. Damian: 220, 221.
Sergiu Dan: 220.
Danton: 72.
Al. Davidescu: 220.
M. Davidoglu: 13, 19, 136, 151, 157, 181, 182, 184-189, 192, 200, 211, 220, 223, 238, 250, 271.
Al. Davila: 51, 69, 70, 223, 255, 271.
C. Dăscălescu: 221, 233.
T. Deak: 256.
Decebal: 146, 147.
J. L. Degaudenzi: 47, 288.
B. Ștefănescu-Delavrancea: 21, 59, 69, 70, 223, 255.
H. Deleanu: 158, 188, 190, 216, 221, 266, 280.
L. Demetrius: 136, 158, 181, 184, 185, 187, 189-191, 211, 219, 221, 223, 238, 250, 273.
Pan Demetru: 222.
O. Dessila: 222.
I. Gh. Destelnicu: 222.
Dan Deșliu: 158, 181, 222.
R. Diaconescu: 61, 77, 273.
S. Diaconescu: 222, 224, 233.
G. Diamandy: 69.
R. Dianu: 222.
C. Dicu: 222.
D. Diderot: 159, 166, 198, 237.
G. Didilescu: 222, 243.
Dilthey: 176.
I. Dimeny: 256.
M. Dimiu: 72, 222, 273.
L. Dimov: 222, 261.
I. Dinescu: 183.
Gh. Dinică: 198.

- M. Djilas*: 107.
M. Dobre: 222.
Miu Dobrescu: 204.
C. Dobrgeanu-Gherea: 180.
Șt. A. Doinaș: 190, 196.
G. Domokos: 259.
Doncea: 183.
A. Donos: 222.
D. Dorian: 158, 191-193, 222.
Gh. Dorin: 223.
M. Doru: 47, 288.
F. M. Dostojewski: 161.
G. Dozza: 54.
C. Dragoman: 223.
C. Dragomir: 223, 250.
M. Dragomir: 186.
P. Dragu: 50, 51.
Al. Drăghici: 197.
D. Drăghici: 223.
Gh. Drăgușanu: 174.
S. Drăgușanu: 158, 189, 193, 195, 196, 223.
Ov. Drîmbă: 158, 266.
Gh. Drug: 219, 223.
M. Drumeș: 223.
I. Druță: 158, 223.
Dubcek: 197.
V. Ducea: 97, 158, 273.
F. Dürrenmatt: 31, 53, 60, 82, 92, 196, 263, 278.
C. Duică: 219, 223.
Gh. Dumbrăveanu: 224.
Ben Dumitrescu: 224, 230.
Dumitrescu: 222, 224.
V. Dumitrescu: 273.
Z. Dumitrescu-Bugulenga: 53, 83.
I. Dumitrescu-Movilean: 224, 230.
Dana Dumitriu: 48, 72, 213, 288.
P. Dumitriu: 158, 181, 187, 189, 190, 224, 226, 261, 282.
M. Durzak: 278.
M. Duțescu: 224.
Al. Duțu: 48, 266, 288.
- L. Edel*: 47.
V. Eftimiu: 69, 98, 118, 120, 121, 123, 158, 179-181, 184, 189, 192, 193, 219, 223, 224, 267.
S. Eisenstein: 22.
H. Eliad: 224, 226, 245.
M. Eliade: 17, 159, 171, 224, 261, 280.
H. Elischer: 116, 194, 282, 286.
B. Elvin: 121, 159, 224, 267.
- M. Emilian*: 224, 237.
M. Eminescu: 48, 69, 70, 78, 83, 164, 175, 216, 255, 267, 268, 271, 274, 280, 281, 289.
R. Eminescu: 97, 101, 273.
C. Enache: 211, 224.
M. Enescu: 224.
M. Engel: 224.
F. Engels: 123, 283.
S. Enyedi: 267.
M. Ergas: 225.
David Esrig: 159, 166, 198.
M. Esslin: 278.
C. Eșanu: 225.
P. Everac: 71, 72, 101, 159, 171, 191, 193, 195-197, 199, 202, 207, 211, 219, 223, 225, 238, 259, 267, 273.
- F. Faifer*: 159, 273.
M. Fanache: 226.
L. Farré: 81, 278.
D. Farson: 47, 285.
W. Faulkner: 232.
S. Fărcășan: 159, 197, 201, 226, 261.
A. Felea: 226, 233, 247.
I. Ferenzi: 256.
L. Feuchtwanger: 235.
C. Fierescu: 267.
M. Filip: 217, 226.
S. Filip: 170, 184, 187, 189, 224, 226.
V. Filipoiu: 226.
M. Filotti: 49, 267.
P. Pindrihan: 226, 233.
E. Fischer: 195, 197.
I. Fischer: 84.
S. Fischer-Galați: 8, 285.
V. Florea: 160, 267.
V. Florea: 194.
R. Florescu: 47, 74, 286.
I. Florian-Panduru: 226.
M. Földes: 191, 256.
S. Fodor: 256.
A. Foreanu: 226, 229.
Șt. Foriș: 26.
D. Forte: 80.
N. Frank: 285.
M. Freamăt: 226.
T. Freamăt: 226.
S. Freud: 81.
B. Friedman: 224, 226.
Max Frisch: 53, 195, 263, 278.
S. Froda: 267.
E. Fromm: 161.
E. Frunză: 186.

- V. Frunză: 226.
 L. Fulga: 54, 160, 184, 185, 190,
 195, 226, 273.
 H. Furtună: 227.
- A. U. Gabanyi: 45, 66, 78, 90, 116,
 149, 163, 181, 189, 195, 200, 282.
 M. Gafița: 189, 190.
 V. Gafița: 227, 242.
 G. Galaction: 182.
 V. Em. Galan: 160, 187, 193, 227,
 259.
 Galileo Galilei: 60.
 Y. Gandon: 263.
 H. Gallas: 282.
 R. Garaudy: 195, 198.
 Costa Gavras: 142.
 I. Gavrilaj: 227.
 L. Gagy: 256.
 Ov. Genaru: 130, 160, 204, 227.
 G. Genoiu: 160, 227, 273.
 D. Georgescu: 227.
 M. Georgescu: 160, 219, 227, 238,
 250.
 P. Georgescu: 188, 191.
 S. Georgescu: 160, 191, 218, 227,
 239, 244, 245.
 T. Georgescu: 160, 185.
 Șt. Georgescu-Sergent: 255.
 M. de Ghelderode: 198.
 M. Ghelester: 160, 189.
 Al. Ghelman: 227.
 Z. Gheorghie: 8.
 C. V. Gheorghiu: 190.
 L. Gheorghiu: 227.
 M. Gheorghiu: 55, 128, 266.
 Mihnea Gheorghiu: 72, 160, 188,
 189, 193, 195, 201-203, 205, 206,
 217, 227, 228, 259, 267, 273.
 Gh. Gheorghiu-Dej: 116, 127, 161,
 179, 182, 185, 187, 194, 195, 197.
 Al. Gheorghiu-Popești: 228.
 D. Ghermani: 8, 45, 285, 288.
 W. Ghika: 256.
 A. I. Ghilia: 228.
 B. Ghiță: 228.
 M. Ghițulescu: 273.
 P. C. Giese: 81, 278.
 A. Gilea: 228.
 H. Gille: 40, 263.
 J. Giraudoux: 47, 59, 191, 198,
 266, 285.
 L. Giurchescu: 126, 161, 191, 196,
 273.
- C. Giurescu: 45, 46, 288.
 L. Gîță: 267.
 A. Goci: 43, 273.
 N. Gogol: 168, 201, 263, 269.
 J. W. von Goethe: 161, 167.
 C. Goldoni: 266.
 P. Goma: 99, 116, 130, 161, 188, 197,
 198, 200, 205, 261, 282.
 M. Gorki: 6, 263, 266.
 P. Gosztony: 8, 288.
 M. Gramatopol: 267.
 G. Grass: 31, 263.
 I. Grămadă: 267.
 C. Grecescu: 46, 285.
 A. G. Grecu: 228.
 V. Grecu: 45.
 J. Grenier: 59.
 D. Grigorescu: 228.
 I. Grigorescu: 228.
 I. D. Grigorescu: 215.
 S. Grigorescu: 228.
 P. Grigoriu: 228.
 R. Grimm: 42, 80, 82, 98, 125, 258, 264,
 280.
 I. Grinevici: 228, 239.
 G. Gross: 256, 257-258.
 K. D. Grothausen: 286.
 P. Groza: 179, 189.
 R. Guga: 149, 161, 207, 228.
 M. Gugno: 78, 278.
 A. Gurghianu: 188.
 V. Gusta: 214, 288.
 K. S. Guthke: 82, 278.
 I. Gutia: 47, 285.
 M. Guthwirth: 81, 278.
 G. Gyöngyösi: 256.
- J. Habermas: 283.
 P. Hacks: 60, 263, 279.
 G. Hagi: 49, 261.
 Z. Hajdu: 185, 211, 256, 258.
 P. Handke: 263.
 Șt. Haralamb: 228, 237, 244.
 H. Hartl: 23, 55, 285.
 A. Hass: 128, 273.
 B. P. Hașdeu: 48, 69, 70, 223, 255, 256,
 258, 261.
 D. Hăulică: 161.
 F. Hebbel: 123.
 G. W. F. Hegel: 123, 278, 283.
 F. Heinz: 256.
 W. Heise: 82, 278.
 K. Heitmann: 66, 283.
 A. Helmstaedt: 285.

- G. Heredi*: 256.
J. Hermand: 264.
A. Hillgruber: 4, 8, 285.
W. Hirsch: 81, 278.
A. Hitler: 4, 285.
K. H. Hilzinger: 278.
W. Hinck: 278.
V. Hflmu: 228.
I. Hobana: 228.
R. Hochhut: 201.
A. Holban: 194.
M. Holzinger: 256.
I. Horia: 128, 189, 273.
Șt. Horia: 183, 228.
V. Horia: 161, 228.
D. Horomnea: 228.
E. Horowitz: 283.
A. Horwath: 187, 256.
I. Hristea: 161, 193, 219, 228, 259.
Ambrosius Huber: 62.
V. Huber: 229, 250, 286.
A. Hulubei: 208, 229.
A. Hunyádi: 256.
Mathias Hupfuff: 62.
S. Huszar: 256.

I. Iacob: 229.
M. R. Iacoban: 161, 202, 205, 229, 259.
Avram Iancu: 71, 165.
P. Iancu: 229.
Iancu de Hunedoara: 46, 286.
I. Ianoși: 78, 161, 273, 280.
I. Ianov: 69.
H. Ibsen: 6, 263, 266.
I. Ieremia: 273.
V. Ierunca: 99, 181.
A. Ifrim: 229.
D. Ignea: 229.
I. Iliescu: 162, 195, 200.
O. Iliescu: 48.
G. Illieș: 206, 256.
P. Ioachim: 229.
A. Ioan: 273.
Ion Vodă cel Cumplit: 54, 185.
E. Ionesco: 82, 99, 123, 126, 195, 196, 198, 200, 263, 278.
D. D. Ionescu: 229.
D. R. Ionescu: 229.
Gh. Ionescu: 8, 17, 286.
I. D. Ionescu: 268.
L. Ionescu: 226, 229.
M. Ionescu: 121.

Nae Ionescu: 159, 162, 171.
N. Ionescu: 162, 229.
N. F. Ionescu: 61, 229.
T. D. Ionescu: 229.
N. Iorga: 45, 57, 71, 76, 196, 255, 273, 286, 288.
M. Iorgulescu: 280.
Mira Iosif: 61, 162, 229, 267.
S. Iosifescu: 217, 229, 280.
M. Isanos: 54, 217, 229.
M. Ispirescu: 229.
I. Istrati: 162, 229.
Panait Istrati: 194.
C. Iugan: 230.
Șt. Iureș: 219, 223, 230.
G. Iuteș: 230.
Al. Ivasiuc: 105, 129, 162, 188, 198, 261.
G. Ivașcu: 72, 117, 162, 201, 274, 280.
V. Ivăncescu: 49, 261.
C. Ivănescu: 230.

D. D. Jackson: 284.
Al. Jar: 16, 116, 158, 162, 188, 263.
E. Jebeleanu: 193.
N. Jianu: 230.
L. Jordáky: 267.
B. Jordan: 230.
M. Joldea: 162, 230, 244.
S. T. Júlia: 256.
W. Junesch: 265.
E. Jurist: 230.

F. Kafka: 195.
E. Kakassy: 256.
D. Kalmuski: 280.
I. Kant: 81.
L. Kantor: 267.
C. I. Karadja: 45, 62, 75, 288.
B. Karoly: 187, 189.
S. Karoly: 256.
M. Kassay, 256.
H. Kaufmann: 82, 278.
W. Kayser: 82, 283.
H. Kehrer: 162, 238, 256.
W. Keller: 42, 278.
K. Kessler: 257.
M. Kesting: 278.
H. Kipphard: 263.
K. Király: 206.
W. W. Kirchesch: 278.
Al. Kirîțescu: 54, 121, 180, 182, 183, 189, 211, 223, 230, 250.
L. Kiss: 257.

- L. Kissfaludi*: 257.
D. Kivu: 162.
G. Klaus: 123, 283.
V. Klotz: 278.
J. Knopf: 80, 278.
I. Kocsis: 257.
M. Königes: 257.
P. Köteles: 257.
J. Köto: 267.
L. Kolakowski: 23, 283, 288.
G. Kormos: 257.
K. Korsch: 126.
K. Kos: 257.
J. Kótsi: 267.
D. Kovács: 257.
G. Kovács: 257.
E. Kosma: 230.
Kowalenko: 163, 183.
H. Kraft: 279.

N. Labiş: 192, 262.
Şt. Lache: 8, 286.
Laiotă Basarab: 44.
T. Lalescu: 280.
M. Lambucă: 266.
H. Lange: 279.
H. Lauer: 257.
I. Lazăr: 257.
I. Lăncrănjan: 100, 203, 262.
D. A. Lăzărescu: 267.
I. Lăzăroneanu: 163, 183, 184, 230.
V. Leahu: 230.
Şt. Lemny: 48, 289.
V. I. Lenin: 132, 283.
A. Leon: 267.
M. Leonard: 153, 213, 213.
S. Lepa: 231.
M. Leria: 41, 43, 45-47, 51, 56, 64, 231, 273.
S. Levin: 231.
L. Leviţchi: 163.
C. Leu: 49, 163, 196, 231, 259, 262, 281.
S. Lichy: 231.
P. Liciu: 268.
G. Liiceanu: 267.
H. Limona: 231.
H. Lindner: 163.
E. Liţu: 231.
I. Livescu: 268.
P. Locusteanu: 231.
F. G. Lorca: 196, 245.
E. Lovinescu: 12, 190.

H. Lovinescu: 55, 163, 181, 186, 187, 189, 191, 193-195, 197, 200, 202, 205, 206, 211, 219, 223, 231, 259, 274.
M. Lovinescu: 64, 72, 78, 99, 121, 157, 200, 274, 280.
I. Luca: 163, 180, 181, 194, 208, 232.
Valeriu Luca: 186, 189, 232.
Vasile Luca: 185, 192.
E. Lucas: 189.
I. Lucian: 214, 232, 243.
H. Ludlam: 47.
G. Lukács: 98, 103, 190, 277, 283.
E. Lumezianu: 232.
Lunarcăskij: 16, 22.
Al. Lungu: 232.
A. Lupan: 163, 232.
R. Lupan: 232, 268.
P. Luscalov: 232.

P. Macovei: 195, 200.
G. Macovescu: 163, 205.
E. Maftel: 191, 233.
Gh. Magheru: 233.
D. Magheru: 233.
H. Mahler: 82.
A. I. Maican: 180, 185.
Titu Maiorescu: 188, 190, 194.
T. G. Maiorescu: 233.
A. Majakowski: 100.
M. Maliţa: 163.
A. Malraux: 6, 263.
A. Maltz: 257.
Mao tse tung: 189.
M. Mancaş: 274.
E. Mandric: 226, 233.
N. Manea: 233.
I. Maniţiu: 163, 187, 268.
A. Maniu: 194, 233.
I. Maniu: 156.
Th. Mann: 161.
G. Manolescu: 265, 270.
N. Manolescu: 29, 49, 122, 164, 274, 280, 281.
E. Manu: 49, 281.
S. Manu: 221, 233.
Al. Marcovici: 233.
C. Marcu-Loneanu: 233.
H. Marcuse: 283.
L. Marcuse: 81, 279.
C. Marin: 233.
P. Marin: 121, 268.
R. A. Marin: 38.
V. Marin-Gherasim: 233.
A. Marino: 122, 281.

- M. Martie*: 233.
Gh. Martiniuc: 184, 233.
M. Marțian: 233.
K. Marx: 123, 194, 279, 283, 286.
N. Massim: 185.
I. Massoff: 164, 268.
V. E. Mașek: 274.
C. Mateescu: 233, 235.
Matei Corvin: 40, 44, 48, 73.
O. Matei: 70, 274.
C. Maurer: 257, 258.
I. Gh. Maurer: 155, 164, 189, 191, 192, 194, 202.
P. Maximilian: 186, 222, 223, 238.
V. Maximilian: 180.
V. Mayerhold: 22.
T. Mazilu: 97, 99, 118, 123, 164, 173, 199, 206, 207, 233, 269, 262, 270, 275.
C. Măciucă: 164, 234.
O. Măgureanu: 164, 234.
C. Mănescu: 268.
M. Mănescu: 192, 195, 202.
T. Mănescu: 152, 164, 186, 210, 219, 234, 274.
M. Mănușiu: 234.
I. Mărgineanu: 70, 268, 274.
G. Méheș: 164, 257.
V. E. Meier: 286.
M. Meithert: 257.
I. Meitșoiu: 234.
S. Melchinger: 279.
J. Meliusz: 257.
H. Mellville: 162.
A. Meschendörfer: 257.
V. Meyerhold: 22, 279.
Michelangelo Buonarrotti: 183.
Dan Micu: 76.
D. Micu: 29, 72, 117, 172, 190, 274, 281.
M. Micu: 155, 165, 234.
T. Mihadaș: 234.
Mihai I: 182.
Mihai Viteazul: 46, 48, 52, 161, 287.
G. Mihalache: 234, 243.
A. Mihale: 194, 234.
Gib Mihăiescu: 194, 234.
V. P. Mihăiescu: 42, 281.
G. Mihăilă: 45.
N. Mihura: 234.
Șt. Mihura: 234.
A. Miller: 53.
C. Millian: 234.
M. Millo, 186, 267, 271.
S. Milorian: 187, 234.
I. Minulescu: 194.
Al. Miran: 165, 234.
Mircea cel Bătrân: 48, 52.
A. Mirea: 191, 234.
E. Mirea: 234.
Al. Mirodan: 80, 90, 99, 101, 102, 109, 117, 118, 139, 165, 188, 193-195, 200, 201, 219, 223, 234, 250, 259, 268, 275.
P. Miron: 235.
R. Miron: 183, 235, 268.
I. Mironescu: 235.
I. Mitea: 152.
Al. Mititelu: 268.
Șt. Mitroi: 235.
N. Mitrovici: 235.
Al. Mitru: 49, 233, 235, 251, 262.
W. Mittenzwei: 22, 125.
V. Mândra: 69, 72, 165, 188, 268, 274.
Al. Mânzat: 235.
M. R. Mocanu: 235.
D. Modorcea-Grid: 235, 268.
Mohamed II: 55-58, 76, 77.
M. Mohor: 49, 235, 259.
H. Mokka: 256, 257.
L. Moldovan: 149.
V. Moldovan: 211.
Val. Moldoveanu: 220, 235.
K. Molter: 257.
Al. Monciu-Sudinski: 165, 235.
N. Moraru: 119, 165, 181, 185, 198, 211-213, 235, 274.
A. Moravia: 263.
C. Moruzan: 236.
G. Motoi: 59.
C. Motreanu: 236.
D. Moțoc: 219, 236.
S. Mrozek: 197, 263.
V. Mugur: 59, 165, 196.
G. Müller: 81, 279.
H. Müller: 60, 263, 279.
K. Muir: 50.
Constantin Munteanu: 236.
Cristian Munteanu: 165, 219, 236.
Cristina Munteanu: 219, 236.
F. Munteanu: 165, 184, 236, 259.
G. Munteanu: 189.
R. Munteanu: 126, 165, 268.
Valentin Munteanu: 165, 206, 236, 238.
Virgil Munteanu: 77, 274.
Vitalie Munteanu: 236.
C. Mureșan: 46, 286.
I. Mustașă: 236, 251.

- T. Muşatescu: 98, 120, 121, 123, 165, 179, 190, 194, 223, 236, 237, 250, 251, 259, 279.
- M. Nadin: 166, 268.
- Gh. Naghi: 259.
- I. Naghiu: 99, 166, 198, 199, 211, 237.
- Istvan Nagy: 166, 257.
- Imre Nagy: 188.
- S. Nagy: 224.
- R. Mc Nally: 47, 74, 286.
- G. Nandriş: 47, 289.
- A. M. Nartî: 166.
- Dan Nasta: 224, 237.
- R. Nestu: 49, 61, 237, 252.
- E. Naum: 187, 237.
- G. Naum: 166, 237.
- D. Năstase: 49.
- F. Năstase: 237.
- Gh. Neacşu: 268.
- I. Neacşu: 237.
- F. Neagu: 166, 192, 199, 200, 237-239, 259.
- S. Neagu: 228, 237.
- M. Neagu-Basarab: 99, 118, 166, 237, 238.
- L. Neamţu: 238, 252.
- M. Nedeljanu: 268.
- T. Negoitşă: 238.
- I. Negoitşescu: 70, 166, 190, 196, 205, 274, 281.
- D. Negreanu: 213, 238.
- I. Negulescu: 157, 274.
- Gh. Nenişor: 288.
- P. Neruda: 263.
- E. Nicoardă: 268.
- H. Nicolaide: 186, 233, 238, 243.
- R. Nicolescu: 238.
- V. Nicolescu: 166.
- V. Nicorovici: 166, 238.
- M. Niculescu: 238.
- N. Niculescu: 121, 274.
- N. Niculescu-Buzău: 268.
- P. Niculescu-Mizil: 195, 204.
- A. Niculescu-Platti: 238.
- F. Nietzsche: 91.
- I. Nistor: 223.
- V. Nistor: 238.
- V. Nişulescu: 238, 252.
- C. Noica: 166, 190, 196, 281.
- C. I. Nottara: 265, 268.
- Ana Novac: 158, 167, 187, 190, 191.
- M. Novicov: 13, 119, 167, 181, 183, 185, 188, 192, 194, 241, 274.
- Al. Odobescu: 267.
- I. Ochinciuc: 238.
- Al. Oldreanu: 268.
- A. Ollănescu: 69.
- Z. Olteanu: 238.
- E. Olson: 81.
- V. Oltiş: 238.
- I. Omescu: 55, 167, 239, 262.
- E. O'Neill: 53.
- E. Onu: 239.
- Şt. Oprea: 167, 239.
- E. Oprescu: 274.
- M. Opreitşă: 239.
- E. Oproiu: 118, 167, 196, 239.
- I. Orkemy: 257.
- V. Ornaru: 227, 237-239, 244, 259.
- A. Ostrovski: 16.
- A. Oţetea: 194.
- Ovidius: 171.
- P. Pach: 206.
- R. Padină: 239.
- C. Paiu: 239.
- Al. Paleologul: 190.
- A. Páll: 268.
- Z. Palocsay: 257.
- P. P. Panaitescu: 46, 286.
- S. Pandă: 179, 239.
- O. Pancu-Iaşi: 239, 260.
- Gh. Panco: 198, 217, 239.
- F. I. Panduru: 239.
- N. Pantelimon: 228, 239.
- A. Pann: 53, 84, 151, 180, 181, 195, 226, 262.
- Ş. Papacostea: 46, 289.
- H. Papadat-Bengescu: 239.
- V. Papilian: 239.
- E. Papu: 167.
- C. Parasca: 239.
- C. Paraschivescu: 167, 239.
- E. Paraschivescu: 239.
- M. R. Paraschivescu: 179, 180, 181, 196, 239.
- C. I. Parhon: 46.
- V. Parhon: 274.
- M. Pascaly: 267.
- G. Pascandi: 201, 257.
- C. Pastor: 240.
- Ana Pauker: 17, 26, 45, 161, 167, 175, 180, 185, 190.
- D. Păcurariu: 268.

- C. Păteanu: 240.
 D. D. Pătrășcanu: 180, 240.
 L. Pătrășcanu: 26, 142, 160, 161,
 167, 180, 182, 183, 186, 197, 287.
 H. Pătrașcu: 196.
 A. Păunescu: 78, 168, 192, 201,
 204, 262, 275.
 I. Păunescu: 55, 116, 168, 198,
 240.
 P. Pânzaru: 286.
 N. Pârnu: 240, 241.
 M. Pechtol: 269.
 J. Pelikan: 142, 286.
 M. Pelin: 240.
 R. Penciuțescu: 159, 168, 190,
 196-198, 201, 240.
 C. Pepino: 240.
 I. Peretz: 71.
 T. Periş-Chereji: 269.
 R. Peters: 76, 286.
 Gh. Petrașcu: 49, 191.
 A. Petrescu: 53, 269.
 Camil Petrescu: 22, 53, 72, 83,
 98, 109, 120, 121, 123, 151, 157,
 159, 168, 180, 181, 183, 189, 190,
 195, 196, 211, 223, 240, 266-270,
 275.
 Cezar Petrescu: 119, 155, 168,
 181, 182, 184, 185, 215, 241, 244,
 260.
 I. Petrescu: 241.
 Lucia Petrescu: 241.
 Lucreția Petrescu: 241.
 R. A. Petrescu: 215.
 G. Petrino: 250, 269.
 E. Petroveanu: 241.
 M. Petroveanu: 119, 275.
 V. Petrovici: 269.
 Petru I: 48.
 Petru Rareș: 197.
 D. S. Petrușiu: 240, 241.
 M. Pfister: 279.
 Al. Philippide: 101, 275.
 C. Pietzcker: 82, 279.
 I. Pillat: 194.
 H. Pinter: 196, 198.
 L. Pintilie: 120, 167, 168, 196,
 197, 199, 201.
 L. Pirandello: 154, 180, 198, 263.
 Al. Piru: 46, 168, 190, 281, 289.
 M. Pîrvulescu: 241.
 D. Pîslaru: 214, 241.
 R. Planchon: 194.
 S. Poantă: 241.
 C. Poenaru: 215, 241.
 E. Poenaru: 241.
 N. Pogodin: 263.
 R. Polanski: 74.
 M. Polodeanu: 241.
 Al. Pompilian: 187, 241.
 Al. Pop: 241, 244.
 Sînziana Pop: 48, 289.
 Simion Pop: 241, 289.
 A. Popa: 241.
 D. R. Popa: 49.
 L. Popa: 241.
 M. Popa: 269, 281.
 V. I. Popa: 120, 121, 168, 180, 182,
 190, 208, 223, 241, 244, 268, 269.
 Al. Popescu: 8, 169, 198, 214, 241, 286.
 A. M. Popescu: 275.
 A. T. Popescu: 220, 241.
 C. Popescu: 242.
 Dumitru Popescu: 152, 169, 198, 204.
 D. R. Popescu: 32, 33, 35, 37, 38, 105,
 169, 198-201, 203-206, 242, 260, 262,
 272, 273.
 E. Popescu: 267.
 Marian Popescu: 97, 149, 275.
 Mircea Popescu: 281.
 N. Popescu: 242, 251.
 N. D. Popescu: 48, 262.
 R. Popescu: 4, 19, 93, 169, 269, 275.
 Șt. Popescu: 242.
 T. Popescu: 215, 241.
 Z. Popescu: 269.
 I. Popescu-Puțuri: 242.
 I. Popinceanu: 286.
 C. Popișteanu: 286.
 Al. Popov: 279.
 Al. Popovici: 169, 193, 227, 242, 250,
 269.
 C. Popovici: 243.
 D. Popovici: 54, 169, 183, 243, 281.
 I. Popovici: 97, 169, 275.
 T. Popovici: 125, 127, 130, 131, 141,
 142, 147-149, 155, 169, 187, 188, 192,
 202, 206, 211, 243, 260, 262.
 V. Porumbacu: 169, 187, 243.
 I. Postelnicu: 169, 176, 187, 243, 254.
 F. Potra: 112, 149, 169, 196, 243, 275.
 M. Preda: 169, 187, 197, 203, 243, 260,
 262.
 W. Preisedanz: 81, 279.
 G. Preoteasa: 185.
 P. Prodan: 269.
 A. Pruteanu: 265, 269.
 G. Pruteanu: 243, 281.

- V. Puicea*: 232, 243.
P. Pütz: 279.
- F. J. Raddatz*: 103, 283.
G. Radişici: 243.
Radu cel Frumos: 52, 67.
D. Radu: 170, 199, 202, 218, 243.
C. Radu-Maria: 72, 78, 170, 243.
E. E. Rafail: 286.
L. Raicu: 91, 97, 190, 269, 275, 281.
M. Raicu: 275.
Şt. Raicu: 243.
Ion Raţiu: 8, 286.
Iulian Raţiu: 238, 243.
E. Raupachs: 59.
N. Rădescu: 179.
C. Rădulescu: 234, 243.
D. Rădulescu: 243.
I. Rădulescu: 170, 197, 200.
M. D. Rădulescu: 71, 243.
V. Râpeanu: 53, 78, 96, 122, 170, 211, 223, 269, 275.
M. Răţescu: 222, 243.
A. Rău: 190.
L. Răutu: 180, 187, 195.
D. Rebreanu: 243.
L. Rebreanu: 255.
V. Rebreanu: 170, 177, 201, 243, 254, 260.
C. Regman: 170, 196, 281.
H. Rickert: 176.
E. Riman: 157.
M. Robescu: 85, 78, 149, 170, 275.
Gh. Robu: 244.
A. Rogoz: 219, 244.
G. V. Rogoz: 49, 262.
M. Roller: 8, 45, 180, 286.
D. Roman: 241, 244.
E. Roman: 244.
I. Roman: 121, 269.
R. A. Roman: 51, 275.
Ronetti Roman: 180.
A. Romanescu: 269.
O. Rommel: 81, 82, 279.
Al. Rosetti: 119, 179.
I. Rotaru: 69, 281.
V. Rozov: 191.
S. Rudeanu: 230, 244, 248.
J. Rühle: 22, 125, 279.
H. P. Rullmann: 48, 289.
S. Runcinam: 76, 286.
L. Rusu: 172.
R. Rusu: 244.
- V. Rusu-Şirianu*: 181, 182, 241, 244.
N. Russu: 49.
I. Ruş: 239, 244.
- M. Sabîn*: 244.
I. M. Sadoveanu: 170, 195, 208, 241, 244, 251, 269.
M. Sadoveanu: 66, 170, 181, 183, 184, 188, 226, 240, 262.
P. Sadoveanu: 244.
A. de Saint-Exupéry: 239.
Saint-Just: 133.
H. Salem: 228, 244.
L. Salem: 171.
M. O. Sandu: 227, 244.
W. Saroyan: 194.
J. P. Sartre: 53, 131, 190, 264.
I. Sava: 98, 154, 171, 180, 182, 244, 266.
O. Sava: 173, 187.
V. Savin: 244.
Al. Gh. Savu: 8, 286.
A. Săceanu: 149, 171, 269.
D. Săldjan: 191.
G. Sălceanu: 189, 219, 244.
P. Sălculescu: 171, 245, 260.
M. Săndulescu: 171.
D. Săraru: 94, 117, 171, 260, 262, 269, 275.
M. Săulescu: 255.
I. Săn-Giorgiu: 245.
Z. Sângiorzan: 171.
I. Sârbu: 269.
V. Sârbu: 171, 245.
A. Schadt: 283.
G. Scherg: 171, 191, 257, 262.
O. Schiau: 48.
F. Schiller: 176, 198.
W. Schivelbusch: 22, 125, 279.
J. Schmitt: 22, 283.
Al. Scholschenizyn: 143, 264.
A. Schopenhauer: 81.
G. Schramm: 22, 283.
B. Schuller: 171, 258.
E. Schumacher: 42, 279.
H. Schuschnig: 257, 258.
S. Schwann: 194.
Gh. Schwartz: 245.
I. Schwartz: 244, 245.
L. Schwarz: 258.
L. Sebastian: 117, 171, 191, 227, 245, 275.
M. Sebastian: 98, 99, 121, 123, 159, 171, 179, 180, 182, 188, 208, 233, 245, 250,

- 260, 267, 269, 270.
 F. Sengle: 71, 279.
 I. Sentner: 48, 289.
 H. Seton-Watson: 8, 17, 287.
 W. Shakespeare: 50, 159, 161, 169, 199, 264, 266, 267.
 G. B. Shaw, 59, 154, 268.
 Shdanov: 180.
 W. Siegfried: 269.
 Bellu Silber: 183.
 V. Silvestru: 18, 51, 64, 65, 72, 78, 79, 97, 101, 118, 121, 126, 128, 159, 171, 245, 250, 260, 270, 275.
 A. Simion: 8, 287.
 E. Simion: 95, 171, 193, 276.
 D. Simionescu: 46, 285.
 M. H. Simionescu: 172, 198, 262.
 M. Simon: 258.
 M. Sntimbreanu: 172, 245, 250, 260.
 I. D. Sfrbu: 172, 201, 205, 207, 245, 260.
 V. Sfrbu: 172, 246.
 I. Slavici: 69, 194, 255.
 Soare Z. Soare: 172, 179.
 V. Socor: 287.
 Pan Solcan: 246.
 D. Solomon: 44, 48, 118, 172, 197, 206, 211, 246, 260, 270, 276.
 S. Sombori: 258.
 L. Somlyai: 258.
 M. Sorbul: 48, 69, 71, 123, 172, 180, 189, 192, 194, 199, 208, 223, 246, 250.
 M. Sorescu: 40-42, 46, 50-52, 55, 56, 58, 60-62, 64-69, 73-79, 105, 123, 162, 172, 192, 196, 198, 202, 206, 207, 211, 246, 262, 272-275, 278, 280, 281.
 M. Speranța: 247.
 C. Sporea: 284.
 I. Spriewald: 40, 263.
 Gh. Staicu: 247.
 I. V. Stalin: 18, 26, 90, 127, 132-135, 167, 185, 193.
 H. Stamatu: 173, 247.
 C. Stan: 276.
 S. Stan: 270.
 D. Stanca: 173, 196, 247.
 R. Stanca: 126, 173, 193, 196, 247, 270, 276.
 Z. A. Stanca: 247.
 H. Stancu: 247.
 N. Stancu: 19, 78, 94, 173, 276.
 Z. Stancu: 154, 173, 181-183, 185, 192, 247.
 L. Stanislavski: 22, 264.
 Gh. Stanomir: 281.
 N. Stănescu: 96, 173, 192.
 R. Stănescu: 220, 247.
 I. Stăvăruc: 47, 287.
 Al. Stein: 247.
 J. Steinbeck: 179.
 D. Stelaru: 247.
 A. Sterbling: 258.
 H. Stiehler: 284.
 N. Stoenescu: 247, 248.
 V. Stoenescu: 173, 187, 226, 247.
 M. Stoian: 247.
 Chivu Stoica: 194, 197.
 D. Stoica: 247.
 Gh. Stoica: 248.
 N. Stoicescu: 47, 57, 287.
 C. Stoiciu: 173, 248.
 B. Stoker: 41, 47, 67, 73, 74, 264.
 A. Storin: 173, 214, 219, 248.
 J. Striedter: 47, 289.
 A. Strihan: 128, 173, 270, 276.
 A. Strindberg: 6, 198, 264.
 Al. Struțeanu: 248.
 S. Struțeanu: 119.
 L. Sturdza-Bulandra: 180, 188, 189, 193, 266, 270, 271.
 C. Sturzu: 173.
 D. I. Suchianu: 49, 128, 173, 261, 276.
 Gh. Suci: 173, 248.
 R. Sussmann: 194, 286.
 A. Sütö: 173, 185, 193, 207, 211, 218, 223, 238, 256, 258, 260.
 L. Szabó: 189, 258.
 J. Szász: 258.
 J. Szekler: 256, 258.
 F. Szemler: 258.
 J. Szentimerei: 270.
 G. Szilveszter: 258.
 P. Szondi: 279.
 Al. Șahaighian: 100, 173, 180, 181, 183, 248.
 M. Șatrov: 264.
 I. Șeitan: 194, 248.
 T. Șelmaru: 19, 78, 95, 118, 174, 181, 183, 186, 270, 276.
 I. D. Șerban: 174, 189, 248.
 H. Șerbănescu: 244, 248.
 V. Șerbănescu: 248.
 D. Șincan: 248.
 T. P. Șipoteanu: 248.

- T. Șoimaru: 100, 174, 186, 187, 190, 191, 248.
 C. Șova: 174, 248, 276.
 Ștefan cel Mare: 43, 44, 48, 50, 52, 58, 59, 201.
 V. Ștefăneanu: 248.
 Al. I. Ștefănescu: 174, 248.
 C. Ștefănescu: 270.
 M. Ștefănescu: 49, 98, 118, 174, 183-187, 223, 248, 260.
 N. Ștefănescu: 249.
 R. Ștefănescu: 269.
 Ș. Ștefanescu: 205.
 Șt. Ștefănescu: 46, 57, 287.
 E. Șvarț: 249.
- L. Tabi: 258.
 R. Taëni: 279.
 A. Tamási: 258.
 T. Tanco: 249.
 V. Tașcu: 276, 281.
 Sharon Tate: 74.
 Al. Tănase: 287.
 C. Tănase: 164, 173, 268.
 N. Tănase: 174, 249, 260.
 V. Tănase: 174, 276.
 D. Tărchildă: 16, 49-51, 55, 56, 64, 174, 193, 186, 205, 211, 219, 238, 249, 274, 276.
 N. Tăutu: 174, 187, 191, 217, 219, 250, 260.
 Al. O. (Păstorel) Teodoreanu: 190.
 I. Teodoreanu: 194.
 I. D. Teodorescu: 251.
 L. Teodorescu: 175, 198, 251, 270, 277.
 V. Teodorescu: 175, 201, 203, 205, 251.
 C. Teodoru: 191, 251.
 N. Tertulian: 72, 194, 277.
 H. J. Thalheim: 82.
 V. Theis: 175, 270.
 C. Theodorescu: 182, 251.
 I. N. Theodorescu: 152.
 P. Theodoru: 48.
 R. Theodoru: 175, 251.
 Șt. Gh. Theodoru: 175, 251.
 G. Timcu: 175.
 Timur: 52.
 V. Timuș: 237, 244, 251.
 A. Tita: 235.
 Șt. Tita: 175, 186, 238, 251, 252.
 S. Titel: 192, 260.
- I. Toboșaru: 270.
 C. Todea: 242, 251.
 E. Todoran: 53.
 L. N. Tolstoi: 162, 247.
 A. Toma: 175, 181, 186.
 I. Toma: 211, 251.
 S. Toma: 152, 175, 180, 181.
 S. Tomșa: 258.
 P. Tömöry: 205, 258.
 Gh. Tomozei: 192, 251.
 M. Tomuș: 270, 277.
 F. Tornea: 19, 72, 117, 149, 175, 181, 270, 277.
 W. Totok: 282.
 M. Traian: 236, 251.
 C. Trandafir: 251.
 S. Tretjakov: 6, 22, 125, 126, 284.
 C. Trifu: 270.
 V. Trifu: 251.
 L. Trotskij: 22, 284.
 G. Troud: 289.
 C. V. Tudor: 252.
 E. Tudor: 53.
 P. Tutungiu: 175.
 C. Tutarică: 252.
 I. Țăranul: 183, 186, 251, 252.
 Gh. Țențulescu: 252.
 D. Țepeneag: 116, 175, 192.
 C. Țoiu: 17, 129, 175, 204, 252, 262.
 S. Țopa: 252.
 I. Țuculescu: 196.
 R. Țuculescu: 252.
 Gh. Țuțui: 8, 286.
- I. Ulieru: 220, 252.
 B. Ulmu: 175, 277.
 Gr. Ureche: 58, 262.
 E. Uricaru: 238, 252.
 Urmuz: 99.
 P. Ursache: 252.
 H. Ursu: 277.
 T. Ursu: 260.
- A. Vagenstein: 252.
 B. Vaida: 255, 258.
 M. Vaida: 252.
 Valjan: 98.
 A. Vambéry: 73.
 G. Vasilescu: 186, 252.
 M. Vasilescu: 252.
 S. Vasilescu: 175, 252, 271.
 F. Vasiliu: 238, 252.
 M. Vasiliu: 49, 61, 176, 237, 252, 271.
 G. Vasiliu-Birlic: 187.

- D. Văcariu: 252.
 I. Veliciu: 176, 252.
 G. Ventura: 216.
 M. Ventura: 268.
 D. Veress: 258.
 I. Vianu: 205.
 T. Vianu: 120, 176, 179, 180,
 190, 195, 271, 277, 280, 281.
 D. Vicol: 252.
 T. Vidra: 214, 252.
 J. Vilar: 193.
 P. Vintilă: 176, 188, 202, 205,
 252.
 A. Visarion: 176.
 V. Vischnewski: 191.
 I. Vitner: 176, 183, 188, 271,
 281.
 Gh. Vlad: 176, 184, 193-195, 219,
 238, 252.
 I. Vlad: 176.
 Vlad Ţepeş: 40, 43-52, 56-58,
 61-64, 67, 73, 74, 79, 272-276,
 284, 286-289.
 T. Vladimirescu: 48, 52, 161.
 Al. Vlahuţă: 170, 269.
 Vlaicu Vodă: 70-72.
 M. Voiculescu: 180.
 V. Voiculescu: 76, 176, 189,
 190, 208, 253, 265.
 A. Voinescu: 180, 271.
 C. Voinescu: 253.
 Al. Voitin: 55, 176, 189, 192-
 195, 211, 223, 253.
 A. Volodin: 264.
 T. Vornic: 169, 176, 187, 188,
 190, 238, 243, 253, 277.
 E. Vrabie: 46, 289.
 L. Vrabie: 190.
 G. Vraca: 54, 188, 195, 265.
 V. Vraca: 265, 271.
 M. Vulcănescu: 254.
 R. Vulcănescu: 177, 254, 271.
 I. Vulpescu: 254.
 R. Vulpescu: 177, 254.

 R. Wagner: 71.
 M. Walser: 60, 92, 264, 277.
 R. Warning: 81, 279.
 P. Watzlawick: 284.
 F. Wedekind: 268.
 P. Weiss: 197, 201, 264, 278.
 O. Wilde: 198, 266.
 E. von Wildenbruchs: 59.
 T. Williams: 53, 194, 198..
- M. Wilke: 127.
 E. Wittstock: 258.

 K. Zach: 146, 289.
 M. Zăciu: 170, 177, 201, 244, 254, 281.
 D. Zamfirescu: 48, 289.
 Duiliu Zamfirescu: 228.
 G. M. Zamfirescu: 71, 123, 170, 174,
 179, 189, 208, 223, 250, 254, 269, 271,
 277.
 I. Zamfirescu: 72, 78, 177, 271, 277.
 V. Zamfirescu: 177, 254, 254..
 L. Zmeu: 254.
 Al. Zotta: 277.
 Şt. Zotticeanu-Rusu: 254.

 A. D. Xenopol: 45.