

Medien- und Sprachwissenschaft

Peter CICHON, Wien

Begegnungen von Medienwissenschaft und vor allem handlungsorientierter Sprachwissenschaft sind für beide Disziplinen ein Gewinn, führen sie doch einander immer wieder vor Augen, dass das semiotische Universum ein offenes Sinnsystem ist und dass entsprechend alle medialen, und damit auch sprachlichen Zeichensysteme in ihrer Bedeutung und sozialen Funktion niemals erschöpfend erklärt werden können.

Dabei kommt beiden Forschungsrichtungen zugute, dass sie interdisziplinär arbeiten. Diese Interdisziplinarität, auf Seiten der Medienwissenschaft z.B. in Form der Kooperation mit Philosophie, Semiotik, Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Sozialwissenschaft, Jurisprudenz, Ökonomie, Pädagogik und Didaktik, Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte, Theologie und Informatik¹, verändert dabei natürlich zugleich den forscherschen Blick und die Definition des Untersuchungsgegenstandes *Medium*. Denn, so Rainer Leschke in seiner Zusammenschau von Medientheorien,

„[...] Ob man Medien als technische Verbreitungsmedien oder Kanäle definiert oder ob man sie als Ausweitungen des Körpers betrachtet, macht gerade auch in Bezug auf den Gegenstandsbereich der Medienwissenschaft einen erheblichen Unterschied aus [...]“²

Entsprechend sollte darauf geachtet werden, dass der Medienbegriff für die wissenschaftliche Arbeit nicht zu eng, aber auch nicht zu weit gefasst wird. Einen eher weit gefassten Medienbegriff verwendet z.B. Marshall McLuhan, für den jede Extension des menschlichen Körpers und damit jedes Element, mit dem wir in der Kommunikation mit anderen Wirkung erzielen, ein Medium ist – also auch unsere Kleidung, Gestik, Mimik, Geld, Autos etc. In dieser Perspektive wird der Träger der Botschaft selbst zur Botschaft bzw.,

¹ Siehe dazu die Aufstellung der Nachbar- und Hilfsdisziplinen der Medienwissenschaft in Leonhard, Joachim-Felix u.a., (Hg.), 1999. *Medienwissenschaft*. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 1. Teilband. Berlin, New York: Walter de Gruyter, Teil IV, 273-389.

² Siehe Leschke, Rainer, 2003. *Einführung in die Medientheorie*. München: Fink, 10f.

Peter Cichon

in den Worten McLuhans: „The medium is the message“. Bei einem so weit-gefassten Medienbegriff droht das Forschungsfeld der Medienwissenschaft unübersichtlich und beliebig zu werden und ist es kaum mehr möglich, ein integratives Theorie- und Methodenmodell für wissenschaftliches Arbeiten zu formulieren. Dass aber allein schon die innere Struktur bzw. Komplexität ihres Gegenstandes die Entwicklung eines einheitlichen Forschungsparadigmas für die Medienwissenschaft schwierig macht, zeigt Werner Faulstich in seiner Zusammenstellung von Merkmalen, die das Konzept *Medium* kennzeichnen. Er zählt auf: Medium als Bestandteil zwischenmenschlicher Kommunikation mit dem Schwerpunkt auf der vermittelten im Gegensatz zur face-to-face-Kommunikation; Medium als Kommunikationskanal, wobei die Vermittlung technischer oder nichttechnischer Natur sein kann und jedem Kanal ein mehr oder weniger charakteristisches Zeichensystem zugeordnet ist, welches wiederum die Art und das Produkt der Vermittlung prägt; Medien als Organisationen unterschiedlicher Komplexität, die die Kommunikation gestalten, sich durch dauerhafte Präsenz institutionalisieren, dabei jedoch einem Wandel ihrer Stellung und ihres Ranges in der Medienwelt einer Gesellschaft unterliegen; schließlich Medium als Mittler, die sich operational in Primärmedien (Menschmedien), Sekundärmedien (Schreib- und Druckmedien), Tertiärmedien (elektronische Medien) und Quartärmedien (digitale Medien) binnengliedern.³

Ein für die Kooperation zwischen Medien- und Sprachwissenschaft besonders nützlichem Begriffspaar ist das der *Verbreitungs- und Kommunikationsmedien*. Deren Zusammenschau sensibilisiert dafür, dass kein Medium von seiner Beschaffenheit her auf Unidirektionalität festgelegt ist, sondern sowohl rezeptiv als auch produktiv genutzt werden kann. Besonders dort, wo der Medieneinsatz erkennbar zweckorientiert ist bzw. der Durchsetzung bestimmter Gruppeninteressen dient, wird von anderer Seite gegengesteuert und versucht, dasselbe Medium als Träger alternativer Botschaften zu nutzen. Ein frühes Beispiel für diese Tendenz ist die sog. 'Radiotheorie' von Bertolt Brecht, die dieser bereits in den 1920er und 30er Jahren formuliert und die Radio interaktiv konzipiert, d.h. aus einem Distributions- ein Interaktionsmedium mit einer deutlich emanzipatorischen Ausrichtung machen will. In dieselbe Richtung zielt in jüngerer Vergangenheit Hans Magnus Enzensberger mit seinem Begriff der 'Bewusstseinsindustrie', womit er vor allem elektronische Medien meint, die als Instrumente der Fremdbestimmung eingesetzt werden und denen entsprechend mit kritischer Distanz zu begegnen sei.

³ Siehe Faulstich, Werner, 2002. *Einführung in die Medienwissenschaft*. München: Fink, 23f.

Da Sprache selbst ein Medium ist und zugleich das mit der stärksten sozialen Bindewirkung, sind dominant sprachorientierte Medien Gegenstand besonders intensiver Zusammenarbeit zwischen Sprach- und Medienwissenschaft. Dies gilt vor allem für die mediengestützte Massenkommunikation, die Untersuchungsgegenstand der Medienlinguistik ist.⁴ Voraussetzung für eine produktive Zusammenarbeit ist dabei auf Seiten der Sprachwissenschaft die bereits einleitend genannte handlungsorientierte Sicht auf Sprache. Dies bedeutet nicht die Abkehr von der formal- bzw. systemlinguistischen Beschäftigung mit Sprache, wohl aber deren entsprechend funktionalisierte Betrachtung. Denn erst die Berücksichtigung seines sozialen und kommunikativen Kontextes macht sprachliches Handeln verstehbar. Sinn und Bedeutung sind keine immanenten, objektiven Qualitäten eines Textes, gehen nicht aus ihm selbst hervor, sondern sind das Resultat seiner Interpretation durch den Empfänger. Diese Subjektivität und Standortgebundenheit in der Sinnggebung gilt dabei nicht nur für sprachliches Handeln, sondern auch für alle anderen medialen Produkte. Für ein solches Verständnis liefert die praxisorientierte Sprachwissenschaft, so Hans-Jürgen Bucher,

„[...] einen Kommunikationsbegriff, der sich auf handlungstheoretische Grundlagen einer Theorie des Sprachgebrauchs stützt. Medienbeiträge werden demzufolge als komplexe Handlungszusammenhänge betrachtet und nicht als Gefäße für die Übertragung von Informationen oder Inhalten, wie das in der soziologischen, publizistischen und kommunikationswissenschaftlichen Medienforschung vielfach üblich ist [...].“⁵

Das vorliegende Themenheft von *Quo vadis, Romania?* geht auf Formen der Begegnung von Sprach- und Medienwissenschaft ein, die nicht im Zentrum der Zusammenarbeit beider Disziplinen liegen, die gleichwohl interessant und ausbaufähig sind, nämlich Sprache im Konnex mit Film, mit Musik und mit Bild. Larisa Schippel beschäftigt sich anhand des 1995 erschienenen Romans „Der Vorleser“ von Bernhard Schlink sowie dessen 2008 erfolgter Verfilmung mit den besonderen Herausforderungen des Medienwechsels. So

⁴ Zur Übersicht siehe hierzu Burger, Harald, 2005. *Mediensprache*. Berlin, New York: Walter de Gruyter; Perrin, Daniel, 2011. *Medienlinguistik*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

⁵ Vgl. Bucher, Hans-Jürgen, 1999. „Sprachwissenschaftliche Methoden der Medienforschung“, in: Leonhard, Joachim-Felix u.a., (Hg.). *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. 1. Teilband. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 213.

Peter Cichon

misslingt der weiblichen Protagonistin des Romans der Wechsel von der Oralität zur Schriftlichkeit. Sie ist Analphabetin, weigert sich aber, ihre fehlende Schriftkompetenz einzugestehen – was zu schwerer schuldvoller Verstrickung führt. Auch der umgekehrte Wege des Medienwechsels, nämlich der von der Schriftlichkeit des Romans zur Oralität und Visualität des Films, führt infolge der unterschiedlichen Beschaffenheit der Medien und des anderen Zugangs zum Zielpublikum zu einer gegenüber dem Ausgangsmedium veränderten Narration und Akzentsetzung. Heinrich Stiehler skizziert anhand des Filmes „4 Monate, 3 Wochen, 2 Tage“ des rumänischen Filmemachers Cristian Mungiu, wie mit den Mitteln des Neorealismus, d.h. mit einer radikal reduzierten Filmsprache und dem Verzicht auf jegliches Evasionsangebot an die Zuschauer in der Darstellung eines Filmthemas eine besonders suggestive Wirkung erzielt werden kann. Annette Frank zeigt anhand der Kulturgeschichte des Orpheus-Mythos auf, wie verschiedene literarische, theatralische und musikalische Bearbeitungen dieser Thematik die Wahrnehmung durch das Publikum verändern können und wie dabei die textliche Darstellung mit anderen Medien interagiert. So kann z.B. die Erweiterung der narrativen Darstellung durch das Instrumentarium der Oper eine Thematik dramatisieren bzw. dessen mythisierte Darstellung befeuern. Michael Metzeltin schlägt in seinem Beitrag vor, narrative Schemata als anthropologische Grundlage sowohl für die Beschreibung von Texten als auch von Bildern zu verwenden. Dazu postuliert er die Existenz einer strukturstarken Konfiguration von Textbausteinen, er nennt sie Propositionen, ohne die keine Deskription, Narration oder Argumentation funktioniert und die auf alle Medien bzw. semiotischen Produkte anwendbar sind, seien es Texte, Bilder, Opern oder Filme. In der Folge liefert er ein ausführliches Beispiel für eine entsprechend analoge Text- und Bilduntersuchung.

Im Variumsbeitrag beschreibt Victor Rosner die aktuelle Stellung der spanischgestützten Kreolsprache Chavacano auf den Philippinen, vor allem in der Stadt Zamboanga auf der Insel Mindanao, in der das Chavacano ungebrochen die am stärksten verbreitete Sprache ist, gleichwohl auch hier zunehmend den Einflüssen anderer Sprachen, vor allem des Tagalog und des Englischen, ausgesetzt ist.

*Die vorliegende Nr. 42 von *Quo vadis, Romania?* ist das erste nur mehr auf elektronischem Wege und in der Form des Open Access herausgebrachte Themenheft. Nach über 20 Jahren Printpraxis möchte sich auch die Redaktion in einem neuen Medium versuchen. Anlässlich dieses Neustarts wünschen wir unseren LeserInnen und uns selbst weiterhin viel Freude und intellektuellen Gewinn aus der Beschäftigung mit sprach- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen.*

Mediale Kompetenz in der Transkulturalität *Der Vorleser* – ein Roman vom folgenlosen Medienwechsel, seine Verfilmung und transkulturelle Translation

Larisa SCHIPPEL, Wien

Ausgangspunkt: Der Roman

Der 1995 erschienene Roman von Bernhard Schlink *Der Vorleser* wird normalerweise als ein Roman von Schuld und Scham gelesen und besprochen, und er ist eine Erfolgsgeschichte. Nach seinem Erscheinen wird er hoch gelobt und bald in verschiedene Sprachen übersetzt.

Er erhält mehrere Auszeichnungen, wie den Hans-Fallada-Preis (1997), den WELT-Literaturpreis (1999), den Evangelischen Buchpreis (2000). Die Literaturkritik reagiert überwiegend positiv, wenn es etwa in der Stuttgarter Zeitung heißt, zu finden sei „nicht der verdächtige Zorn des Eiferers, der mit Vätern und Müttern abrechnet, sondern Verwirrung [...] und doch nichts verharmlost“; oder: „Was für ein Glück, dass dieses Buch geschrieben wurde“ (Weltwoche) und die Neue Züricher Zeitung festhält: „Schlink führt die Banalität des Bösen [...] vor, [...] auf eine beeindruckende nachhaltige Weise“.

Es sind aber bereits hier auch Einwände zu vernehmen:

„Die Schwäche des Buches ist seine parabelnde Zeitlosigkeit“ (taz), es gebe „zutiefst dubiose und fragwürdige Strategien“ (Sigrid Löffler im Literarischen Quartett). Unter Bezug auf eine kontroverse Diskussion in *Times Literary Supplement* folgt die Süddeutsche Zeitung Jeremy Adler, der meint, eine „erfolgreiche Form der Kulturpornographie“ zu sehen, „erfolgreich [...], weil wir uns allzu gern [...] mit der Anteilnahme für die Opfer begnügen.“

In Deutschland wird der Roman vor einem diskursiven Hintergrund gelesen, der in umfassender Weise von der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, mit dem Dritten Reich, mit Schuld, Scham und Verdrängung zeugt, und er steht damit in einem Kontext mit den Nürnberger Prozessen, dem Eichmann-Prozess, Hannah Ahrendts „Banalität des Bösen“ und mit der

von Karl Jaspers provozierten Diskussion um die „Schuldfrage“. Im Vordergrund steht aber die Generation der Nachgeborenen, vor allem der 68er Bewegung, und die Last, die jene zu tragen haben, denen in schöner und zugleich ungerechter Beurteilung „die Gnade der späten Geburt“ bescheinigt wird – die Unschuldigen, die die Last der Elterngeneration dennoch zu tragen haben, jene Generation also, zu der der Autor und Jurist Bernhard Schlink gehört, ebenso wie sein Erzähler, der Jurist Michael Berg. Und diese Generation muss im wiedervereinigten Deutschland erleben, dass die 68er Bewegung ebenso delegitimiert werden soll, wie zuvor bereits der dezidiert formulierte Auftrag des Bundesinnenministers lautete, eine Delegitimierung der DDR herbeizuführen. Nach Schlinks eigenem Bekunden habe er „ein Buch über meine Generation im Verhältnis zur Elterngeneration und zu dem, was die Elterngeneration gemacht hat“, geschrieben.

Ein Auslöser für den Roman sei, so Bernhard Schlink im Spiegelinterview, sein Erleben in Berlin:

SPIEGEL: Sie waren nach der Wende 1989/90 der erste westdeutsche Professor an der Humboldt-Universität: Seit 1990 lehren Sie hier an der juristischen Fakultät. Was hat Sie gereizt?

Schlink: Zunächst war ich Gastprofessor, später erhielt ich dann den Ruf. Zuvor war ich in Bonn und Frankfurt. In Berlin hatte ich das Gefühl: Hier passiert es! Der Neuanfang hat mich interessiert. Es ist am Ende zwar nicht viel anders geworden als bei den westdeutschen Universitäten. Da ist manche Mühe ins Leere gelaufen – und doch waren es Jahre einer aufregenden Zeitgenossenschaft.

SPIEGEL: Warum entstand nichts Neues?

Schlink: Zum einen wollte hier niemand etwas wirklich anderes als im Westen, zum anderen ging alles furchtbar schnell. Man hatte die Zeit nicht oder wollte sie sich nicht nehmen. Das ist im städtebaulichen Bereich genauso: Es soll aussehen, als wäre nie etwas anderes gewesen.

Der Roman wird nun in verschiedene Sprachen übersetzt und damit aus der diskursiven Verankerung seiner Entstehung herausgelöst und in eine andere Umgebung verpflanzt, neu verortet, neu kontextualisiert. Die Übersetzung ins Englische liefert wiederum die Basis für das Drehbuch von David Hare und die Verfilmung durch Stephen Daldry. Und damit kehrt die Geschichte als Film in der synchronisierten Fassung quasi in die ursprüngliche Rezeptionsumgebung und damit in den Diskurs zurück. Aber was ist es, das da zurückkehrt?

1. Medienwechsel als Thema

Wenn das Buch in einem Diskurs von Schuld und Scham zu lesen ist, ließe sich also eine Isotopiekette von Schuld, Verstrickung und Auschwitz bis zum Prozess und Gefängnis ziehen. **Mein Lektüreschlüssel soll hier hingegen der Medienwechsel als Thema** sein. Die entsprechenden Szenen lassen die Konstruktion einer Isotopiekette zu, die auf das Unvermögen der Protagonistin zielt, von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit zu wechseln und von der Hilfskonstruktion, die sie sich schafft, indem sie den Protagonisten zu ihrem Vorleser macht, so wie sie es zuvor bereits mit Häftlingen in Auschwitz getan hatte, die sie anschließend in den Tod schickte, damit ihr Analphabetismus, ihr Unvermögen zum Medienwechsel, nicht publik wird. Damit lässt sich metaphorisch auch auf den **moralischen** Analphabetismus der Protagonistin verweisen.

Der erste Hinweis auf die Medialität des Textes liegt im Titel des Buches: Der Vorleser enthält die Valenzen, ‚jemand liest jemandem‘ (mit lauter Stimme, etwas) vor. Bei der Titelübersetzung, die ja bekanntlich immer zwischen Sprachsystem und Kommerz zu finden ist, gibt es neben einem Bild der sprachsystematischen Zwänge und translatorischen Einfallslosigkeit einige wenige interessante Lösungen: Die französische, die russische und besonders die italienische Titelübersetzung lösen das Problem angemessen, das Niederländische und das Tschechische haben kein Problem. Der kroatische Titel ist um Korrektheit bemüht, wie werbewirksam er ist, sei dahin gestellt.

englisch:	The Reader
niederländisch:	De voorlezer
französisch:	Le liseur
italienisch:	A voce alta
tschechisch:	Předčítač
kroatisch:	Žena kojoj sam čitač
russisch:	Чтец
spanisch:	El lector
serbisch:	Čitač
polnisch:	Lektor
rumänisch:	Cititorul

Die erste Szene, in der es im Buch um das eigentliche Vorlesen geht, liegt im 9. Kapitel des 1. Teils. Dabei handelt es sich im Buch um eine weitgehend dialogische Szene mit erzählenden Passagen:

Aber als ich am nächsten Tag kam und sie küssen wollte, entzog sie sich. <Zuerst musst du mir vorlesen.> Sie meinte es ernst. Ich musste ihr eine halbe Stunde *Emilia Galotti* vorlesen, ehe sie mich unter die Dusche und ins Bett nahm.

Weitere Szenen liefern Hinweise auf die fehlende Kompetenz der Hanna zum Umgang mit der Schriftlichkeit, wie etwa:

I/11. Kapitel: Szene, in der Hanna die Karte nicht lesen will; Szene, in der Michael ihr einen Zettel mit einer Nachricht hinterlässt, von der sie behauptet, sie nie gesehen zu haben; dann, im Gerichtssaal, wo Michael ihr Analphabetentum als Erklärung für ihr Verhalten schrittweise begreift.

Hanna wollte es richtig machen. Wo sie meinte, ihr geschehe Unrecht, widersprach sie, und sie gab zu, was ihres Erachtens zu Recht behauptet und vorgeworfen wurde. [...] Aber sie merkte nicht, dass ihre Beharrlichkeit den Vorsitzenden Richter ärgerte. Sie hatte kein Gefühl für den Kontext, für die Regeln, nach denen gespielt wurde, für die Formeln, nach denen sich ihre Äußerungen und die der anderen zu Schuld und Unschuld, Verurteilung und Freispruch verrechneten. (105)

In dieser Lesart des Romans führt mediale Inkompetenz zu Schuld. Und die ohnehin erwiesene Schuld erhöht sich (vor Gericht und im Urteil) noch weiter, weil die Inkompetenz nicht eingestanden wird.

Ein Staatsanwalt schlug vor, einen Sachverständigen die Schrift des Berichts und die Schrift der Angeklagten Schmitz miteinander vergleichen zu lassen.

„Meine Schrift? Sie wollen meine Schrift ...?“

{...}

Dann sagt sie: „Sie brauchen keinen Sachverständigen holen. Ich gebe zu, dass ich den Bericht geschrieben habe“. (124)

Der zu spät (im Gefängnis) erarbeitete, quasi nachholende, Erwerb medialer Kompetenz (in der Schriftlichkeit) befreit nicht nur nicht von Schuld, sondern bleibt auch erfolglos, denn er bringt auch nicht die erhoffte soziale Beziehung.

2. Medienwechsel des Themas: Die Romanverfilmung

Der Medienwechsel vom Buch zum Film kann als eine **Visualisierung** und **Oralisierung** des Romans beschrieben werden – und zwar unter den **Bedingungen des Mediums**, nach der Inszenierungsidee des Regisseurs und nach der Strategie des Drehbuchs mit Blick auf ein Publikum. (Ich verzichte hier auf die Besprechung der Rolle von Musik und Geräuschen, obwohl sie für die Verfilmung eine wichtige Rolle spielen).

Zum Projekt der Verfilmung lassen sich Pressestimmen unterschiedlicher Art finden:

“[...] a series of increasingly complex translations over the course of more than a decade: from German to English, from a book to a film, from Europe to America, from a solitary meditation to something that could fill theaters, and from its original cultural context to something international – ultimately to return it home, the same, and yet changed” (Ariel Kaminer, *The New York Times*: 7. Dezember 2008)

und der fast schon klassisch zu erwartende Widerspruch aus Richtung Frankreich:

« A EVITER THE READER »

« L'histoire de ce projet est édifiante, en ce qu'elle illustre la manière dont Hollywood peut pervertir les meilleurs intentions du monde. »

(Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 15. Juli 2009)

Mit der Verfilmung wird aus Schriftlichkeit Mündlichkeit in Interaktion mit Bild und Musik – und damit ein **Medienwechsel des Themas** – im Unterschied zum **Medienwechsel als Thema** im ersten Kommunikationskreis im Buch und im Film, der bisher zur Debatte stand.

Mit Blick auf die Kommunikation zwischen dem Film und seinem Publikum zielt die Strategie darauf, den Zuschauerinnen und Zuschauern das zentrale Problem von Hannas Analphabetismus zu erschließen. Beginnend mit der scheinbar unschuldigen Frage, ‚Was lest ihr denn in der Schule‘ über die ‚Änderung der Reihenfolge‘ hin zu mehreren Szenen, bei denen das Filmpublikum (vor allem jenes, das die Vorlage nicht kennt) auf das Problem von Hannas Analphabetismus gestoßen wird – die Szene mit der Planung der Fahrradtour und ihrer Ablehnung, auf die Landkarte zu sehen sowie des (Nicht-)Lesens der Speisekarte. Die Szene, in der Tschechows *Dame mit dem*

Hündchen vorgelesen wird, findet später in der Gefängniszelle und der Gefängnisbibliothek ihre Fortsetzung, und der Tschechow-Text gerät zur Initiation für die Alphabetisierung. Zuvor findet aber die Gerichtsverhandlung statt, bei der – man könnte sagen, **erst** hier!!! – der Erzähler und damit die eigentliche Hauptperson des Buchs begreift, dass seine ehemalige Geliebte Analphabetin ist, als diese die Schuld für den im Gerichtssaal vorgetragenen Bericht über die Szene in der brennenden Kirche, als die fünf angeklagten KZ-Aufseherinnen den Häftlingen nicht die Kirchentür aufschließen und sie so dem Flammentod überlassen, auf sich nimmt. Die vom Richter verlangte Schriftprobe zur Klärung der Autorenschaft des Berichts verweigert Hanna aus den bekannten Gründen der Scham über ihr Unvermögen und übernimmt statt dessen die Verantwortung für den von ihr nicht verfassten Text und erhöht damit ihre eigene Schuld, die zum Schuldspruch „Lebenslänglich“ führt. Und schließlich sind da die fast stichwortartigen Bild-Szenen, in denen man Michael Berg Kassetten besprechen, ins Mikrophon diktieren, Kassetten beschriften und verschicken und auf der anderen Seite Hanna Kassetten empfangen, hören und sortieren und immer wieder nach Briefen fragen sieht. Ihre Briefe an Michael Berg landen gelesen aber unbeantwortet im Schubfach seines Schreibtischs. Man könnte also aus den Bildern schließen: Der Medienwechsel, den Hanna vollzieht, indem sie sich selbst alphabetisiert, bleibt ohne Resonanz und endet in der Sackgasse der Schublade – Kommunikation in der Schriftlichkeit findet nicht statt – die Frage nach der moralischen Aufklärung bleibt der Interpretation der ZuschauerInnen überlassen.

In diesem zweiten Kommunikationskreis, dem des Films mit seinen Rezipientinnen, wird aus einer deutschen Vorlage für deutsche/deutschsprachige, also auch mit dem Diskurs vertraute LeserInnen ein englischsprachiges amerikanisches Original und später eine deutschsprachige Synchronfassung. Ohne hier eine Analyse der Übersetzungen zu präsentieren, für die in den letzten Jahren in der Translationswissenschaft eine Reihe von Analysemodellen (etwa Rosa Agost, Henrik Gottlieb, Basil Hatim und Ian Mason, oder auch Panayota Georgakopoulou oder Javier Franco Aixelá und andere) entwickelt worden sind, die aber vor allem den technischen und (oberflächlich) den kulturellen Transfer zu erfassen suchen, sollen vier kurze Beispiele stellvertretend genannt werden, um zu zeigen, dass die Neufokussierung im Medium Film zu Perspektivverschiebungen führt.

Im Film wird die Einführung des zentralen Themas „Vorlesen“ zweigeteilt. Zunächst wird das Thema des Vorlesens eingeführt (1. Szene) und danach die Bedeutung des Problems (2. Szene) thematisiert, indem die Reihenfolge geändert wird: Vorlesen, Duschen, Lieben – das Vorlesen wird explizit

an die erste Stelle gerückt: „Wir verändern die Reihenfolge, wie wir’s machen. Zuerst liest du mir vor, Jungchen, danach lieben wir uns.“ Aus einer impliziten Äußerung (des Buches) wird eine explizite Ansage (im Film).

In einer weiteren sehr deutschen Szene geht es im Buch um eine *Schütte*, die zum typischen Kohlenkeller gehört, aus der Bernard Lortholary in der französischen literarischen Übersetzung einen *Eimer* werden lässt und im Russischen, wo sich der Übersetzer Chlebnikov offenbar gar nichts vorstellen konnte, sogar ein *Beutel*:

- DE: „Unten im Keller stehen noch zwei Schütten. Machst du sie voll und bringst sie hoch? Die Tür ist auf.“
 FR: «Il y a encore deux autres seaux à la cave. Tu vas les remplir et tu me les remportes? La porte est ouverte.»
 RU: «В подвале еще два пакета. Можешь их наполнить и сюда принести? Дверь там открыта.»
 EN: “There are two more scuttles down in the cellar. Will you fill them and bring them up? The door’s open.”

Michael kommt zum zweiten Mal zu Hanna, die gerade mit einem Kohleneimer in jeder Hand aus dem Keller kommt. Sie fordert ihn auf:

- EN: “There are two more buckets downstairs. You can fill them and bring them up.”
 DE: „Da unten stehen noch zwei Eimer. Du kannst sie vollmachen und hochbringen.“
 RU: «Внизу еще два ведра. Можешь их наполнить и поднять сюда.»

Im Film bleibt es überall bei Eimern, die ja auch im Bild zu sehen sind. Sicher eine Kleinigkeit, die die Szene quasi „internationalisiert“:

Der Kohlenhaufen gerät ins Rutschen, Michael kommt bedeckt mit Kohlenstaub in die Wohnung, was Hanna kommentiert. Aus dem neutral-amüsierten Ton im Buch – *wie siehst du aus!* – wird auf der Basis des Englischen ein deutlich wertendes *ridiculous*, *nelepyj* und deutsch *albern*.

im Roman:

- DE: „Wie siehst du aus, Jungchen, wie siehst du aus!“ (lachend)
 FR: «Regarde-toi, garçon, regarde-toi!»
 RU: «Ну и вид у тебя, малыш! Ну, и вид!»
 EN: “Look at you, kid, just look at you!”

im Filmdialog:

- EN: “You look ridiculous! Look at you, kid!”
 (lächerlich, albern, läppisch, spackig [ugs.: lächerlich])

RU: «У тебя нелепый вид, посмотри на себя, парень!»
(absurd; abwegig; dumm, läppisch; ungereimt, unsinnig, widersinnig)

DE: „Du siehst albern aus! Sieh dich mal an, Jungchen!“

Und in beiden Szenen wird in einem völlig anderen Ton verhandelt. Die handelnde und sprechende Hanna wirkt herrisch, der Junge, das „Jungchen“, hat zu folgen und folgt. Aus Hannas Bitte in Form einer Frage im Roman, die in allen Übersetzungen, auch in der englischen, eine Bitte in Form einer Frage bleibt, wird eine Aufforderung im Film, aus einem amüsiert-liebevollen Kommentar eine herabsetzende Bemerkung. Die Verschiebung des Verhältnisses zwischen den beiden Hauptprotagonisten manifestiert sich in scheinbaren Kleinigkeiten, führt aber zu einer veränderten Aussage.

Zur Internationalisierungsstrategie des Films gehört auch die Tatsache, dass in allen Einstellungen die vorgelesenen Bücher mit ihren englischen Titeln gezeigt werden.

Zu den Figuren: Die Besetzung der Hanna mit Kate Winslet verschiebt den Fokus der Aufmerksamkeit. Die Besetzung des jungen Michael Berg mit dem 15-jährigen David Kross – und in dem Alter kann kein Schauspieler mit auch nur annähernd vergleichbarer Popularität zur Verfügung stehen – verstärkt die Fokussierung auf die weibliche Protagonistin zusätzlich, die Person der Hanna rückt unweigerlich in den Mittelpunkt. Ausgleichend könnte die Besetzung des älteren Michael Berg mit Ralf Fiennes wirken, aber der wird schon in der Literatur zum Film als der ewig Leidende mit den herabhängenden Mundwinkeln ironisiert. Damit verschiebt sich der Akzent aus dem Buch, das die Geschichte des Michael Berg ist, hin zur Geschichte der Hanna Schmitz im Film.

Die Strategie der Produktionsfirma zielt von Anfang an auf den **internationalen** Erfolg des Films und auf den oder die Oscars, von denen allgemein bekannt ist, dass man sie mit dem Thema *Holocaust* am ehesten erringen kann. Auch auf die Werbestrategie zum Film lässt sich verweisen. Die Strategie geht im Prinzip auf, auch wenn Kate Winslet den einzigen Oscar bekommt, der Film wird ein internationaler Kassenerfolg und Schulstoff.

Medienwechsel:

Die Begriffe des Mediums, der Medien und der Medialität werden in der Alltagssprache wie auch als Fachbegriffe verwendet, was den wissenschaftlichen Umgang damit nicht gerade einfacher gestaltet. „Medien machen“, heißt es bei Lorenz Engel, „lesbar, hörbar, sichtbar, wahrnehmbar, all das aber mit der Tendenz, sich selbst und ihre konstitutive Beteiligung an diesen Sinnlich-

keiten zu löschen und also gleichsam unwahrnehmbar, anästhetisch zu werden“ (*Kursbuch Medienkultur*).

Dieser Medienwechsel vollzieht sich mehrfach:

a) in Form einer Inszenierung als Hörbuch, gelesen von Hans Korte (vgl. Audioliteralität i.S. Ludwig Jäger);

b) als Drehbuch auf der Basis der englischen Übersetzung von Carol Brown Janeway (1997);

c) als Translation(en) des Films:

- Synchronisation – z.B. deutsch
- Untertitelung – z.B. französisch, rumänisch
- Voice-over – z.B. russisch

Dabei ist zu berücksichtigen, dass im Falle der Untertitelung ein erneuter Medienwechsel vom mündlichen Dialog in eine neue schriftliche Fassung erfolgt. Die Bedingungen für den medialen Transfer sind vielfältig.

Auf die Besprechung des Hörbuchs soll hier verzichtet werden. Für die Verfilmung gelten zunächst einmal die Bedingungen des Mediums Film. Dazu der Drehbuchautor David Hare: „[...] we were English speaking film makers coming in and making a film about a culture that knew much more about the situation than we did“.

Für die Translationen des Film ändert sich das Relationsgefüge: Bei der Übersetzung des Buches liegt der Originaltext zugrunde und wird in einen neuen Text überführt, wobei kein Medienwechsel vollzogen wird. Bei der Translation des Films bleibt der visuelle Teil unverändert und wird nun zur Beziehungsgröße für den verbalen Teil des Films. Das Bild wird (neben der Musik) zur **Invariablen**, und der (übersetzte) Text muss in Relation zum Bild neu entstehen. Und er entsteht in jeder Sprachkultur neu – vor dem Hintergrund der Existenz einer Buchübersetzung, unabhängig davon, ob sie im Einzelnen herangezogen wird und wenn ja, wie.

Da Medien eben nicht nur „Transportmittel“ sind, sondern mit der Lesbar-, Sichtbar-, Hörbar-Machung auch gleichzeitig den Medienprodukten ihre Eigengesetzlichkeit einprägen, denken wir an McLuhan „The Medium is the message“, sind sie zwar „materiale Techniken“, die aber „Einfluss auf die kollektive Wahrnehmung und Gestaltung von Erfahrung der Lebenswelt“ haben (Elsner/Gumbrecht/Müller/Spangenberg 1994: 165). Damit knüpfen sie aber eben auch zugleich an der vorgefundenen Lebenswelt oder Wirklichkeitskonstruktion an.

„[...] in der Unterhaltung (darf), gerade wenn die Geschichte als fiktiv erzählt wird, nicht schlechthin alles fiktiv sein. Der Leser/Zuschauer

muß in die Lage versetzt werden, sehr schnell ein zur Erzählung passendes, auf sie zugeschnittenes Gedächtnis zu bilden; und das kann er nur, wenn ihm in Bildern oder Texten genügend ihm bekannte Details mitgeliefert werden. [...] Vom Leser/Zuschauer wird mithin geschultes (und doch nicht: bewußt gehandhabtes) Unterscheidungsvermögen verlangt“ (Luhmann 1995: 99).

Und schließlich wäre also nach den Medienwirkungen zu fragen und die sind bekanntlich am schwersten zu untersuchen.

a) Der Film hat ein anderes Publikum als das Buch.

b) Er hat von vornherein eine internationale Ausrichtung – die Premieren liegen zwischen Dezember 2008 und September 2009 (Kolumbien), in Deutschland und Österreich bereits im Februar 2009 (Berlinale, außerhalb des Wettbewerbs), Frankreich im Juli 2009.

c) Die Reaktionen der Filmkritik deuten auf eine veränderte Lesart hin.

Am vorsichtigsten die deutsche Presse:

Stellvertretend seien zitiert:

Der *Berliner Tagesspiegel* (26. Februar 2009) ist zurückhaltend und bescheinigt dem Film, er spitze die zentralen Fragen des Buches noch zu, er sei dem Buch sensibel gefolgt, bis auf einige Szenen, die hinzugefügt oder weggelassen worden seien.

NZZ (4. März 2009): „Die schöne Schuld. Stephen Daldrys Bestsellerverfilmung <The Reader> glättet die Buchvorlage“

„Im Film gestaltet sich das alles etwas weniger kompliziert [...]. Stephen Daldry hat die literarische Vorlage mit todsicherem Gespür zu großem Gefühlskino verwurstet. [...] Damit nicht genug, wo Daldry in der zweiten Hälfte versucht, den Zwiespalt von Schlinks komplexer Versuchsanordnung aufzulösen, [lässt] er Michael zum innerlich zerrissenen Täterinnenverstehender werden. [...] So geht die moralische Entlastung der schönen Täterin ihren filmischen Gang und verkehrt Schlinks Buch geradezu ins Gegenteil.“

Le Monde (15. Juli 2009): Unter der Überschrift: „<Le Liseur> perverti par Hollywood“:

In Stichworten: <The Reader> *dérape*, weil Regisseur und Drehbuchautor genau wissen, dass ein so sensibler Stoff keine Ambiguität zulässt;

Schlimmer: Die KZ-Aufseherin wird zum Opfer, nahezu altruistisch, die, so Jean-Luc Douin in seiner *Le Monde*-Kritik, ihre Vollendung fin-

det in der bildlichen Gegenüberstellung der miserablen Gefängniszelle von Hanna und dem luxuriösen Appartement der Tochter eines Opfers – hier wird der Film antisemitisch – schlussfolgert der Kritiker von *Le Monde*.

3. Die Kulturelle Übersetzung

Und damit sind wir beim dritten Kommunikationskreis – dem der **kulturellen Übersetzung**: Hier entsteht in jedem Falle eine neue Kontextualisierung in der Außenkommunikation, das Interpretationsangebot des Films richtet sich in jeder neuen Umgebung an ein anders interpretierendes Publikum mit einem eigenen Wissens- und Erfahrungshorizont.

Dem Roman bescheinigt Suzanne Ruta etwa in der **Buchkritik** der *New York Times* (27. Juli 1997) unter dem Titel *Secrets and Lies* in der übersetzten Fassung, die paralyisierende Scham, die psychische Betäubung (numbing), die moralischen Verfehlungen der so genannten „lucky late-born“ seien der zentrale Fokus des Romans, und sie fragt, was eigentlich so glücklich machen solle, wenn man seinen Vater fragen müsse, was er im Krieg gemacht habe.

Drehbuchautor David Hare hingegen spricht von der „parallelen Romanze“ Deutschlands mit dem Dritten Reich und Hannas mit Michael, eine parallele *infatuation* – also Verliebtheit, Verblendung, Vernarrtheit.

Der Film ist angelegt, inszeniert und realisiert, um in den USA unter der Rubrik *Holocaust-Film* laufen zu können – mit Blick auf den Oscar, aber nicht nur. Wenn er ein Holocaust-Film sein soll, erwarten ZuschauerInnen (mit Recht) eine Verurteilung von TäterInnen, so schön sie auch sein mögen. Kein Wunder also, dass auch aus den USA Stimmen kommen, „Don’t give an Oscar to *The Reader*“ (*Spektator* 9. Februar 2009).

Die eingangs schlaglichtartig genannten Szenen, die herrische Hanna, die Explizierung von Implizitem, die Rollenbesetzung, die Schaffung einer Rahmenhandlung, die mit Bedacht die männliche Hauptrolle zurücknimmt und ihn als den Zerstörten/Leidenden/Bindungsunfähigen – in der amerikanischen Presse gibt es ja Stimmen, den Film als Kindesmissbrauch zu lesen – darstellt, führt im kulturell-diskursiven Transferprozess zu einem neuen Stück Weltsicht, das einige Berührungspunkte mit dem Roman von Bernhard Schlink hat.

Wenn David Hare im Interview hervorhebt, wie umfassend sich der Regisseur mit dem historischen Stoff der Nazizeit befasst habe, denn man habe ja durchaus erwartet, bei der Aufführung des Films in Deutschland etwas zu präsentieren, kommentiert Ariel Kaminer das mit den Worten, das sei ein „...“

reconstructing as fiction events that many in the audience will remember from real life“.

Aber im Kino sitzen wohl eher die jüngeren Generationen ...

Und in den Internet-Blogs der überwiegend Jüngeren ist zu lesen, dass sie nach dem Film das Buch gelesen haben, was ja vielleicht eine der sympathischsten Folgen eines Kinobesuchs ist – die Semiose setzt sich fort, die *Opera aperta*, um mit Eco zu reden, bleibt offen ... Göttin sei Dank!

Schlussendlich wäre zu fragen, welchen Anteil haben denn nun die Synchronisationen, Untertitelungen und Voice-over-Fassungen an der „Pervertierung“ – wie es die Le-Monde-Kritik ausdrückt – des Films. In den von mir betrachteten Fällen – englisch-deutsch, englisch-russisch, englisch-französisch – folgt die Translation nahezu auf's Wort dem englischen Text, man könnte geradezu von einer *mot-a-mot*-Fassung reden. Genau das aber ist ein Anzeichen für fehlende Professionalität in der Translation. Während also für andere Translationsbereiche – etwa die literarische Übersetzung, die Fachübersetzung bis hin zum Technical Writing – solche professionellen Standards etabliert werden konnten, im Community Interpreting mittlerweile wenigstens ein Problembewusstsein existiert, und damit der Translation ihre Eigenständigkeit und kultursensitive Rolle zubilligen, steckt in der sog. *Screen-translation* eine Professionalisierung erst in den Anfängen. Beginnend bei der Tatsache, dass in den allermeisten Fällen die Übersetzerin/Untertitlerin etc. nicht namentlich genannt wird, der Zeit- und Kostendruck enorm ist – denken wir an die ganz dicht beieinander liegenden Premierentermine – und die Tatsache, die immer wieder von beteiligten ÜbersetzerInnen genannt wird, dass nämlich viele Eingriffe anderer Beteiligter in den Produktionsvorgang erfolgen. Betrachtet man etwa die Kriterien für eine gute Synchronfassung, steht allzu häufig an erster Stelle das rein technisch-optische Kriterium der Lippsynchronität. Liest man dann allerdings, dass bei der Produktion des *Readers* die englisch-sprachigen Schauspieler ein „teutonisches“ Englisch sprechen mussten, die deutschsprachigen Schauspieler – also etwa der Darsteller des jungen Michael Berg – ihr Englisch erst auf Vordermann bringen mussten, um filmdialog-fähig zu werden, man sich also viel Mühe gegeben hat, die anglophone Filmfassung möglichst zu germanisieren, dann kann man sich bei einem Projekt mit einem Budget von 32 Mio \$, das weltweit 109 Mio \$ in die Kassen gespielt hat, auch glücklichere translatorische Lösungen vorstellen, bei denen die Synchronfirmen und TranslatorInnen bereits viel früher in den Produktionsprozess einbezogen werden.

Wer als Schriftsteller oder Schriftstellerin an einer qualitativ hochwertigen Übersetzung seiner Werke interessiert ist, trifft sich – wie etwa Günter Grass oder Umberto Eco – mit seinen ÜbersetzerInnen. Beim Vergleich des Aufwandes, der im deutschsprachigen Raum etwa um die Wahl der SynchronsprecherInnen getrieben wird, mit dem Aufwand für die Textgrundlage – die Translation für diese SprecherInnen –, wird deutlich, wie groß die Diskrepanz zwischen der primären Textfassung und der sekundären Verarbeitung dieser Textfassung ist. Die deutsche Synchronfirma *Hermes Potsdam* hat auf meine Nachfrage, wer denn die deutsche Synchronfassung erstellt habe, nicht einmal geantwortet! Die deutsche Synchronsprecherin Ulrike Stürzbecher hingegen bekam den Deutschen Synchron-Preis 2010 für die Rolle der Hanna.

Die Neuorientierungen der Kulturwissenschaften, Bachmann-Medick nennt sie „turns“, ich sehe sie als Hinwendungen, „zu neuen Leitvorstellungen und Kategorien, mit Richtungswechseln und Theoriewandel“ (Bachmann-Medick 2006) gelangen neben dem interpretativen und performativen, über den postkolonialen zum translationalen Wendekreis.

Am Schnittpunkt von kulturwissenschaftlich orientierter Translationswissenschaft und translational orientierten Kulturwissenschaften könnte man also einen solchen globalen Transfer vom Buch zum Film verorten.

Insofern darf ich zum Abschluss Doris Bachmann-Medick zitieren:

Die kulturwissenschaftlich umorientierte Übersetzungswissenschaft bzw. die von vornherein kulturwissenschaftlich angelegten internationalen Translation Studies werden zu neuen Leitwissenschaften. Unter der Voraussetzung eines erweiterten Übersetzungsbegriffs setzen sie eine umfassendere translatorische Wende auf interdisziplinärer, methodologischer und lebensweltlicher Ebene in Gang. Übersetzung expandiert zu einer Leitperspektive für das Handeln in einer komplexen Lebenswelt, für jegliche Formen des interkulturellen Kontakts, für Disziplinenverknüpfung und für eine methodisch geschärfte Komparatistik im Zeichen einer Neusicht des Kulturenvergleichs (Bachmann-Medick 2006: 239).

Literatur:

Primärliteratur:

Bernhard Schlink, 1995. *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes.
Ders., 2011. *Cititorul*, übersetzt von Ana Mureşan. Iaşi: Polirom.

Larisa Schippel

Ders., 1997. *The Reader*, übersetzt von Carol Brown Janeway. London: Phoenix.

Ders., 1995. *Le liseur*, übersetzt von Bernard Lortholary. Paris: Gallimard.

Ders., 2004. *Čtec*, übersetzt von B.N. Chlebnikov. Moskau: Folio.

Sekundärliteratur:

Bachmann-Medick, Doris, 2006. *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Elsner, Monika/ Gumbrecht, Hans Ulrich/ Müller, Thomas/ Spangenberg, Peter M., 1994. „Zur Kulturgeschichte der Medien“, in: Marten, Klaus/ Schmidt, Siegfried J./ Weischenberg, Siegfried (Hgg.). *Die Wirklichkeit der Medien*. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, 163-186.

Luhmann, Niklas, 1995. *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

„O poveste despre avort care devine o poveste despre oameni“¹: 4, 3, 2

Heinrich STIEHLER, Frankfurt am Main

Noul val, zu der so unterschiedliche Filmemacher wie Radu Muntean, Nae Caranfil, Cristi Puiu, Cristian Mungiu und Corneliu Porumboiu gehören, ist ein „calque“ der französischen *Nouvelle Vague*, deren Bezeichnung auf einen Artikel des „L'Express“ vom Herbst 1957 zurückgeht: „La Nouvelle Vague arrive.“ Sie umfasst die Jahre 1958 – 1962, als sich das Ende des Algerienkrieges ankündigte. François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer und Louis Malle gruppieren sich um die von André Bazin 1952 ins Leben gerufenen „Cahiers du Cinéma“ und machen Front gegen die sog. *école française*, d.h. gegen den Ausstattungsfilm und das konventionelle Literaturkino der älteren Generation. Ihr hatte François Truffaut schon 1954 mit seinem Beitrag „Une certaine tendance du cinéma français“ in den „Cahiers du Cinéma“ den Kampf angesagt.

Gemeinsam sind den Vertretern der *Nouvelle Vague* – schon aus Budgetgründen – die wenig aufwändigen Produktionsverfahren, die Herkunft vom Kurzfilm und die Ersetzung des Starkults durch ungekünstelte, manchmal auch Laiendarsteller. Gedreht wird meist an Außenschauplätzen, also vor natürlichem Dekor, wobei Stiltechniken des deutschen Stummfilms, des amerikanischen Action-Kinos (vgl. Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1960) und des italienischen Neorealismus¹ zur Darstellung der zeitgenössischen französischen Verhältnisse herangezogen werden.

Im hiesigen Zusammenhang wichtiger ist ein Blick auf den *Neorealismus* Italiens, der sowohl eine Richtung der epischen Literatur (Elio Vittorini, Cesare Pavese, Vasco Pratolini, Carlo Levi, Italo Calvino und andere) als auch eine filmische Richtung (Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis, auch noch Michelangelo Antonioni) markiert; die Verschränkung ist hier sehr viel enger als etwa in Frankreich die zwischen *nouveau roman* und *Nouvelle Vague*. Der Terminus *neorealismo* stammt von Mario

¹ Der Titel „Eine Geschichte über die Abtreibung, die zu einer Geschichte über die Menschen wird“ nach Lazăr, Ioan, 2009. *Filmele etalon ale cinematografiei românești. (1897-2008)* Bukarest: Editura Felix Film, 461.

Serandrei, dem Monteur von Luchino Viscontis *Ossessione*, 1942 nach dem Roman „The postman always rings twice“ (1934) vom James M. Cain noch zu Zeiten des Faschismus entstanden, bevor der Film der Zensur zum Opfer fällt. Im Gegensatz zu den Figuren der Mussolini-Ära hatte Visconti erstmals das Italien von unten, das „andere“ Italien vor die Kamera geholt.

Die Eigenarten des Neorealismus' sind Außen- statt Studioaufnahmen (ohne künstliches Licht), Laiendarsteller der Unterschicht, oft Dialekt sprechend, und das Fehlen von Evasionsangeboten. Dabei bilden seine Vertreter keine Schule, sondern zeigen sich – mit *Paisà* (Rossellini, 1946), *La terra trema* (Visconti, 1947), *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948) und *Riso amaro* (De Santis, 1949) – lediglich dem gleichen historischen Moment verpflichtet: dem am Boden liegenden, ausgehungerten Nachkriegsitalien unmittelbar nach der Diktatur – hierin dem Thema und dem Zugang des Rumänen Cristian Mungiu durchaus verwandt.

Cristian Mungiu, geboren am 27. April 1968 in Iași, debütiert mit 16 Jahren in dem kulturellen Wochenblatt „Cronica“ und arbeitet danach sporadisch für Presse, Rundfunk und Fernsehen. 1993 schließt er in Iași ein Philologiestudium ab, 1998 in Bukarest ein Studium der Filmregie. Er wird Regieassistent u.a. bei Radu Mihăileanu (*Trenul vieții*, 1998) und beginnt selbst mit Kurzfilmen (*Nici o întâmplare*, 1999; *Carul pompierilor*, 2000; *Zapping*, 2000). Sein Spielfilmdebüt ist *Occident* (2002), der auch in Cannes und auf anderen internationalen Filmfestivals präsentiert wird. Die französisch-rumänische Frauenzeitschrift „Elle“ veröffentlicht das Drehbuch als Beilage. Es ist dreigeteilt („Luci și Sorina“; „Mihaela și mama ei“; „Nae Zigfrid și Colonelul“) und behandelt das Scheitern von Lebensplänen als aufwändige, sentimental-ironische Komödie, angesiedelt ganz am Gegenpol des dramaturgischen Minimalismus' von *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007), ein Film, der im selben Jahr die Goldene Palme von Cannes einfährt.

Die Handlung spielt im Februar 1987 in Iași, wo die schwangere und schutzbedürftig-passive Studentin Găbița (Laura Vasiliu) – der doppelte Diminutiv des Namens hat seinen Grund – gezwungen ist, eine seit 1966 vom Ceaușescu-Regime verbotene Abtreibung vorzunehmen. Verhütungsmittel waren aus bevölkerungspolitischen Motiven nicht zugänglich. Ihre Freundin Otilia (Anamaria Marinca), der alle Initiativen obliegen, nimmt Kontakt mit einem gewissen Domnu' Bebe (Vlad Ivanov) in einer klapprigen Dacia auf und quartiert die im vierten Monat Schwangere in einem Hotel ein, im „Tineretului“ und nicht, wie mit Bebe ausgemacht, im „Unirea“ oder „Moldova“. Im Hotelzimmer stilisiert sich der Gynäkologe zum Opfer der illegalen Situation, gibt sich mit der angebotenen Summe der beiden Frauen

nicht zufrieden und fordert die ausstehende Zahlung in Natura ein. Nachdem der Forderung widerwillig Genüge getan und dann die Abtreibung vorgenommen wird, verlässt Otilia vorübergehend das Hotel, um – fast genauso widerwillig – den Geburtstag der Mutter (Luminița Gheorghiu) ihres Geliebten Adi (Alex Potocean) zu feiern. Währenddessen stößt Găbița im Bad des Hotelzimmers den Fötus aus, den die zurückgekehrte Otilia in der Müllanlage eines schäbigen Wohnblocks entsorgt, - „îngropat“ (begraben) sagt Gabi in der Schlusssequenz. Sie zeigt die beiden Studentinnen zum Ende einer Hochzeit im Hotelrestaurant, wo man ihnen das Hochzeitsmahl anbietet. Es wird zum Leichenschmaus, bei dem Otilia darauf insistiert, das Vorgefallene aus ihrer beider Leben zu streichen. Zusammenfassend schreibt Iris Radisch in der Hamburger „Zeit“:

Der Film beginnt am Morgen in einem Studentenwohnheim, spielt am Nachmittag in einem Hotelzimmer, am Abend in einer beengten Wohnung und endet in der Nacht wieder im Hotel. Die beiden Schauspielerinnen tragen den ganzen Film über denselben Pullover, dieselbe Hose und denselben Rock, bis auf einmal, als sie sich für eine erpresste Vergewaltigung untenrum freimachen müssen.²

Ich will die eigentliche Filmanalyse unter einen semiotischen und einen Gender-Aspekt stellen. Im Abspann trägt *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* den auf eine Fortsetzung verweisenden Untertitel *Amintiri din epoca de aur*, und in der Tat rekonstruiert der Dekor minutiös das „goldene Zeitalter“ der späten Ceaușescu-Jahre: von der mürrischen Fahrscheinkontrolle im Bus über das Machtgehabe der „sozialistischen“ Hotelbürokratie, die Zimmereinrichtung und den Müllcontainer, bis zu der Schlange vorm Lebensmittelgeschäft und dem misstrauischen Blick der Milizionäre. Der Spielfilm nimmt so einen pseudodokumentarischen Charakter an und kennt grundsätzlich nur eine einzige Metapher oder expressive Konnotation: in der ersten Einstellung steht das Aquarium mit Zierfischen für das Eingeschlossensein der Menschen im System, das für Träume keinen Platz lässt. Entsprechend fehlt jegliche Filmmusik (außer einmal im Hintergrund Transistorradio und Hochzeitsformation), die erst im Abspann – also außerhalb der Diegese - mit Schlagern aus der *epoca de aur* zum Tragen kommt. Umso schneidender sind die Geräusche,

² Radisch, Iris, 2007. „Eine Reise zurück an den Nullpunkt. 4 Monate. 3 Wochen. 2 Tage.“ – ein unvergesslicher Film über das Leben im kommunistischen Rumänien von Cristian Mungiu“, in: *Die Zeit*, 48/22. 11. 2007, 58.

die den Zuschauer die Beklemmung fast physisch erfahren lassen: der aufgedrehte Wasserhahn, das klappernde Arztbesteck, das Bellen streunender Hunde. Visuell ist für diese physische Erfahrbarkeit zuallererst die Handkameraführung verantwortlich, die in die Zugkraft der Bilder zieht. Ein Kamerastabilisierungssystem, das erschütterungsfreie Aufnahmen ermöglichte (Steadicam, Stativ, Kamerawagen oder Kran), wird nicht benützt. Deshalb schwankt die Kamera manchmal, etwa wenn Otilia – sich verfolgt glaubend – durch Iaşis nächtliche Straßen rennt. Gemeinhin bleibt sie aber fest und wird nicht abgesetzt (- es gibt nur sparsame, dann aber immer scharfe Schnitte -), was zur Folge hat, dass die Personen in die Einstellung eintreten und sie wieder verlassen, dass sie abgeschnitten werden und nur einzelne Körperteile ins Bild geraten, die Hand Găbiţa etwa oder der Körper Domnu' Bebes ohne Kopf. Die Einstellungen selbst sind oft quälend lang (bis zu 10 Sekunden), was sie zu Einstellungssequenzen werden lässt: so die Vorbereitung der Abtreibung, die lange Einstellung auf die Sonde, die Großaufnahme des Fötus' in der Hoteltoilette. Oft ist die Kamera frontal auf die Person gerichtet (etwa auf die schweigende Otilia in Halbtotalen innerhalb der lauten Geburtstagsfeier von Adis Mutter). Das bewirkt, dass Mungiu's Film ohne Code zu sein scheint (den er natürlich hat), im Sinne von Christian Metz eine „expressivité naturelle“ ohne „expressivité esthétique“³ ist, wobei doch jedes Bild nur die Ausweglosigkeit der Situation unterstreicht. Iris Radisch spricht von Purismus: „Die Reizarmut, die filmische Askese entwickeln einen Sog, der immer tiefer in die Tragödie der jungen Frauen hineinführt (...)“⁴

Diese Tragödie ist auch eine der Geschlechter und ihrer Beziehung zueinander. Repräsentieren Otilia und Găbiţa ein aktives und ein passives Frauenbild, wobei die Sympathie des Regisseurs und Drehbuchschreibers Mungiu eindeutig ersterer gilt, so kann man cum grano salis Vergleichbares über die männlichen Figuren sagen, nur dass ihr Verhalten *grundsätzlich* moralisch verurteilt wird. Da ist der autoritäre, stets auf seinen Vorteil bedachte „Familienvater“ Bebe, von der Kritik in ironischer Umkehr des Syntagmas als „omul nou“ (neuer Mensch) des sog. Kommunismus bezeichnet. Macht der Staat die Frau zur genitalen Produktionsmaschine, so macht Bebe sie zum sexuellen Austauschobjekt, was sich nicht zuletzt in der Vulgarität der Sprache spiegelt: „De ce pula mea, îţi baţi joc de mine? Mănânc două de astea ca tine la micul

³ Vgl. Metz, Christian, 2003. „Le cinéma: langue ou langage?“, in: Ders., *Essais sur la signification au cinéma*. II Bde., hier Bd. I. Paris: Klincksieck, 83.

⁴ Radisch, Iris, *op. cit.*, 58.

dejun.“⁵ (Dtsch.⁶: Bei meinem Schwanz, wieso machst du dich über mich lustig? Ich vernasche zwei von deiner Art schon zum Frühstück.) Auch das Verhältnis zu seiner greisen Mutter, die aussieht wie eine Bäuerin, ist weniger von Humanität als von Autorität geprägt. Aus alledem lässt sich schließen, dass Domnu' Bebe ein Städter rezenten Datums im Sinne der Umsiedlungspolitik Ceaușescus ist. Dazu die Meinung zweier Kritiker, die von Alex. Leo Șerban und die von Alexandru Budac:

După mine, el este un „pur“ produs al sistemului comunist: nu există un specimen analog în România de dinainte de 1947! Mai mult, aș zice că nu există un specimen identic nici chiar în România lui Gheorghiu-Dej; și nu doar pentru că înainte, să zicem, nu ar fi existat interdicția avortului, ci pentru că, din motive politice, nu existau condițiile (sordide, repet) în care o femeie să fie în pericol de a-și pierde viața ca urmare a unei întreruperi de sarcină.⁷ (Dtsch.: Meiner Meinung nach ist er ein „reines“ Produkt des kommunistischen Systems. Es gibt keine analoge Spezie im Rumänien von vor 1947! Mehr noch, ich würde sagen, dass eine identische Spezie nicht einmal im Rumänien Gheorghiu-Dejs existiert, und das nicht, weil es vorher, sagen wir, kein Abtreibungsverbot gab, sondern weil aus politischen Gründen nicht die (ich wiederhole es: widerlichen) Bedingungen herrschten, in denen eine Frau Gefahr läuft, aufgrund einer Schwangerschaftsunterbrechung ihr Leben zu verlieren.)

Domnul Bebe este, înainte de toate, un om rudimentar, dar, totodată, un pion eficient în promiscuitate prin care trebuie să se miște. (...) Nu trebuie transformat într-un simbol, tocmai pentru că e credibil, nu un personaj de carton. Poftele, reacțiile, spaimetele, furia lui nu sunt doar ale unui „om nou“, ci ale unui bărbat pur și simplu imoral. Mi-l pot foarte bine imagina acționând și în România de azi, cu o altă „specializare“, desigur.⁸ (Dtsch.: Herr Bebe ist vor allem ein kaum entwickelter Mensch, aber er ist zugleich ein wirkungsvoller Vertreter für die Promiskuität, in der er sich bewegen muss. (...) Er darf nicht in ein Sym-

⁵ Zit. nach Jurj, Adriana, 2011. *Reprezentarea genurilor în discursul filmic actual*. („Noul val“ al cinematografeii românești.) Unv. Diplomarbeit der Universität Wien, 51.

⁶ Alle Übersetzungen aus dem Rumänischen vom Verf.

⁷ Șerban, Alex. Leo, 2009. *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*. Iași: Polirom, 154.

⁸ In: Șerban, Alex. Leo, *op. cit.*, 155.

bol verwandelt werden, gerade weil er glaubhaft ist und keine hölzerne Figur. Die Begierden, Reaktionen, Ängste von ihm, seine Raserei sind doch nicht die eines „neuen Menschen“, sondern ganz einfach die eines unmoralischen Mannes. Ich kann ihn mir sehr gut im Rumänien von heute agierend vorstellen, natürlich mit einer anderen „Spezialisierung“.)

Im Gegensatz zu Bebe repräsentiert Adi, der Noch-Geliebte Otilias, einen autoritätshörigen, unsicheren und schwachen Männertypus, vielleicht gerade, weil er aus einer wohlhabenden und gebildeten Familie und nicht wie die Freundin aus modesten Verhältnissen, „fără facultate“ (ohne Fakultät), kommt. Er ist gegen Kontrazeptiva, spricht nicht über Sex und sieht die Schwangerschaft einzig als Problem der Frau. Eine mögliche Otilias reißt den Abgrund zwischen den Geschlechtern auf, über den keine Brücke mehr möglich ist. Otilia zu Adi: „Deci, dacă rămân gravidă... Stai liniștit că nu am de gând să-mi petrec restul vieții făcându-ți pireu.“⁹ (Dtsch.: Also, wenn ich schwanger würde... Mach’ dir keine Sorgen, denn ich habe nicht vor, den Rest meines Lebens damit zu verbringen, dir Püree zu machen.) Das war’s dann wohl!

Wie lässt sich Cristian Mungius Film abschließend charakterisieren? *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* handelt sowohl von der Abtreibung in ihrer unmenschlichsten Form als auch vom Ceaușismus, wobei letzterer die erstgenannte bedingt. Zu dieser Einsicht sind allerdings extradiegetische Kenntnisse des Zuschauers nötig, also Vorwissen. Der Film handelt aber auch von der Kluft zwischen den Geschlechtern; die unterschiedlichen Rollenverständnisse sind systemtranszendierend angelegt. Er ist in den Worten Ioan Lazărs „eine Geschichte über die Abtreibung, die zu einer Geschichte über die Menschen wird.“¹⁰

⁹ Zit. nach Jurj, Adriana, *op. cit.*, 53.

¹⁰ Wie Anm. 1.

Über das Zusammenspiel der Künste: Der Orpheus-Mythos und die medialen Folgen

Annette FRANK, Wien

Wenn es in der europäischen Kulturgeschichte galt, Neuanfänge zu wagen, ging man zu den Wurzeln europäischer Kultur zurück, so etwa in der Renaissance zur griechischen Geisteswelt, in der Reformationszeit zur biblischen Überlieferung, im 19. Jahrhundert wie bei Richard Wagner zu germanischen Mythen, im 20. Jahrhundert zur Neueinschätzung des Mythos. Philosophische und künstlerische Neuanfänge beinhalten immer auch die Kritik am Alten, sind also vor allem in ihren Anfängen als systemkritische Ansätze zu verstehen und unterliegen selbst dem Schicksal, wieder in Frage gestellt zu werden. Um diesem Schicksal entgegenwirken zu können, bietet sich der Mythos gleichsam als Fels in der Brandung der Zeit an. Er entwirft seine eigene Zeit, die den Charakter der Urzeit aufweist und im Kultus jeweils begehbar wird. In der zu festgesetzten Zeiten erfolgenden Begehung des kulturellen Festes ereignen sich die mythischen Vorgänge von neuem. Durch die Wiederholung verliert die Narration des Mythos den Charakter des Ehemaligen und Einmaligen und wird Ausdruck ewiger Wahrheiten. Der Mythos in seiner erzählenden Form wird für die Feiernden zu einer Allegorie auf das gegenwärtige Dasein.¹ Die neuzeitliche Philosophie, vor allem die Aufklärung, und die Geschichtswissenschaft haben im Verweis auf die Vernunft und durch die Herausarbeitung der historisch-kritischen Methode der Literaturbetrachtung eine kritische Stellung zum Mythos gewonnen, die seine Entmythologisierung fordert. Dadurch ist zwar eine kritische Position zu fragwürdigen Tendenzen des Mythos geschaffen, andererseits wird jedoch auch der Mythos seiner spezifischen Medialität und seiner gemeinschaftsbildenden Möglichkeit entkleidet und auf seinen narrativen, bisweilen als zeitbedingt und überholt qualifizierten Kern reduziert. Doch gerade dieser ist es, der in seinen prägnanten und auf wesentliche Aussagen konzentrierten Elementen als idealtypische Voraussetzung für die nachschaffende Kunst gelten kann.

Doch ist dies nicht der einzige Anreiz, der Dichter und Komponisten bewegt, sich dem Mythos zu widmen. Es ist die multimediale Kraft, die my-

¹ Cf. Artikel *Mythos und Mythologie* in: RGG ³1986, Bd. 4, Sp. 1263ff.

Annette Frank

thischer Begehung eigen ist. Durch den ganzheitlichen Charakter des Mythos wird der Mensch mit all seinen sinnlichen Möglichkeiten in das Geschehen miteinbezogen. Für die nachschaffende Kunst ergibt sich somit ein reiches Feld inter-, multi- und transmedialer Gestaltung. Mit seinen motivischen Elementen und seiner Sinnlichkeit wird ihm die Fähigkeit zugesprochen, erzählend und feierend die Geschichte zu transzendieren sowie tiefere Schichten des Bewusstseins anzusprechen und liminale Erfahrungen zu ermöglichen. Darin besteht die eigentliche Herausforderung für die Kunst. Manche Kunstrichtungen haben es sich deshalb zum Ziel gesetzt, mit Hilfe des Mythos eine neue Allegorie auf Fragen des Hier und Jetzt menschlichen Daseins zu schaffen und singende wie tanzende Akteure auf die Bühne zu stellen.

Wir werden uns im Folgenden anhand exemplarischer Beispiele aus dem Opern- und Filmschaffen einer Gestalt bzw. einem Paar aus der griechischen Mythologie widmen, das dem Diskurs über den künstlerischen Menschen immer neue Impulse verlieh und zahlreiche selbstreflexive Kunstwerke und wissenschaftliche Monographien hervorbrachte: es sind Orpheus und die Frau an seiner Seite, besser: die dem Mann entschwundene Frau Eurydike. Es sind also Gestalten, die sowohl das Begehren als auch den Verlust personifizieren, Eros wie Thanatos, geeignet, die dramatische Grundstruktur kunstwerklichen Schaffens darzustellen. Gleichzeitig wird die Begegnung der Medien reflektiert: Orpheus ist mythischer Erfinder der Musik und singender Aktant, der exemplarisch für das Zusammenwirken von Wort, Musik und Handlung steht. Es ist bezeichnend, dass dieser Mythos vorwiegend zu jenen Epochen einer künstlerischen Reflexion unterliegt, die durch Medienumbrüche gekennzeichnet sind.

Die antiken Wurzeln

Der ursprüngliche griechische Mythos von Orpheus ist nur fraktal vor allem aus bildhaften Darstellungen erkennbar und hat letztlich auch eine religiös-philosophische Strömung hervorgebracht, die Orphik, die sich im Hinweis auf Orpheus mit Fragen des Fortlebens der Seele nach dem Tod des Körpers befasst hat. Die beiden Texte jedoch, die das europäische Schrifttum und die bildhaften wie dramaturgischen Kunstformen beeinflusst haben, sind jene von Vergil und Ovid. Sie weisen zwar auf den Mythos hin, sind jedoch bereits Kunstprodukte, Interpretationen des Mythos mit jeweils unterschiedlichen Elementen und Schwerpunktsetzungen. Vergil stellt Orpheus im 9. Kapitel der *Bucolica* als empfindlichen Lebensverweigerer dar, der mit seiner Leier voll Gram die Lande durchstreift, während sein Gegenpart, der Ahnherr

der Bauern und Hirten, Aristäus, der der Sage nach Eurydike Gewalt angetan hat, als pragmatischer Macher beschrieben wird. Ein anderes, aktiveres Künstlerbild hingegen entwirft Ovid im 10. Buch der *Metamorphosen*, in dem er Orpheus in seinem Gang in die Unterwelt, seinem Gesang und seiner Argumentationskraft das Götterpaar der Unterwelt bewegen lässt, ihm Eurydike zurückzugeben.

Folgende narrative Elemente kennzeichnen den Orpheus-Mythos und haben jeweils die Rezeption durch die abendländische Kunst beeinflusst:

- die Wirkkraft des Gesanges von Orpheus und des ihn begleitenden Musikinstrumentes, der Lyra
- die Meeresreise von Orpheus, der die Argonauten begleitet und das wütende Meer und die Feinde durch seinen Gesang bezwingt
- die Liebe Orpheus zu Eurydike
- Eurydikes Gefährdung durch den Nebenbuhler
- der erste Verlust der Geliebten durch ein schicksalhaftes Geschehen
- das Schreiten des hoffenden Sängers in die Unterwelt
- die Bitte an die Götter um die Rücknahme des Todes der Geliebten
- der zweite Verlust der Geliebten durch eigenes Versagen in der Brechung des Sehtabus
- das Schreiten des Trauernden durch die Welt/seine Verzweiflung am Leben
- die Wiederfindung Eurydikes
- die Tötung des Sängers durch die Mänaden
- das Singen des abgeschlagenen Kopfes von Orpheus.

Diese Bausteine können wir in unterschiedlicher Auswahl, Anordnung und Gewichtung in der europäischen Kunsttradition finden.

Orpheus und die dramatische Kunst im Zeitalter zwischen Renaissance und Barock

Durch die Schriften Dantes und Boccaccios, die in der Figur des Orpheus die Beredsamkeit, die Weisheit und den Wohlklang vereint sehen, gelangt der Orpheus-Mythos in die literarische Tradition Italiens. In dramatischer Form tritt Orpheus erstmalig in Polizianos *Fabula d'Orfeo* (entstanden zwischen 1471 und 1484, aufgeführt in Mantova) auf die Bühne. Er symbolisiert die Macht der Musik, die auch den Tod zu bezwingen vermag, in der

Gegenüberstellung von Plutos Zepter und Orpheus' Plektrum. Angesichts dieser Macht muss Pluto erkennen: „I' son contento che a sì dolce plectro s'inchini la potenza del mio scettro.“ (vv.300-1)² In einer symbolischen Deutung der Musikinstrumente stellt er den Gegensatz der *fistula* und *zampogna* des Schäfers Aristeo und der *lira* des Orpheus heraus und knüpft hier an die aristotelische Auffassung der ethischen Bewertung der Musik bzw. der Musikinstrumente an, die den Saiteninstrumenten eine edle Rolle zuweist, den Flöten aber eine schädliche, da „das Flötenspiel den gleichzeitigen Gebrauch des Wortes verbindet.“³ Im Allgemeinen hält sich Poliziano an die Ovidische Vorlage, in der die Mänaden den als frauenverachtend eingestuften Orpheus töten. Zur selben Zeit entstehen die Fresken Mantegnas in der *Camera degli sposi* im herzoglichen Palast zu Mantova, ein Triptychon über die Szenen des Orpheus-Mythos. Orpheus erscheint hier als trauernder Jugendlicher, der auf einer Phantasieleier spielt, als Besänftiger des Zerberus und als Opfer der Mänaden.

Polizianos Dramatisierung des Stoffes regt ein gutes Jahrhundert später die Librettisten und Komponisten des neuen musikdramatischen Kunstwerks der Oper an. So verfasst 1600 Ottavio Rinuccini in Anlehnung an das literarische Vorbild von Poliziano ein Libretto, das von den Komponisten der *Camerata Fiorentina* Jacopo Peri und Giulio Caccini mit dem Titel *Euridice favola drammatica* in Musik gesetzt wird. Vergils Version, dass Orpheus Eurydike verliert, indem er sich nach ihr umdreht, sucht man hier vergeblich. Nach dem vermeintlichen Vorbild der griechischen Tragödie wird ein monodischer Sprechgesang eingeführt, in dem musikalische Ausdrucksformen wie tänzerische Rhythmen, ariose Melodien oder geschlossene symmetrische Formen fehlen.

Den Höhepunkt dieser Versuche bildet jedoch *L'Orfeo, favola in musica* von Claudio Monteverdi (1607), dessen Librettist Alessandro Striggio sich noch stärker an literarische Vorbilder hält, also an Ovid und Poliziano, wobei der 5. Akt ursprünglich mit der Flucht der Bacchantinnen endet, zweieinhalb Jahre später jedoch durch die Apotheose des Orpheus ersetzt wird. Striggio sieht sich durch den Bezug auf die Poesie seiner Zeit und mit Blick auf die musikdramatischen Implikationen veranlasst, dem Text strophische Formen zu geben. Im ersten Fall lässt er Orfeo an den Pforten zur Hölle – in Anlehnung an das Versmaß von Dantes *Inferno* – in Terzinen flehen. Im anderen Fall benützt er in der Tanzszene im *atto II* Verse, wie sie in ihrer Einfachheit und Kürze der volkstümlichen Musik entsprechen. Im Unterschied zu der

² http://www.intratext.com/IXT/ITA1328/_P2.HTM; 31.01.2014.

³ Pol. 8,1341a.

zuvor entstandenen Oper *Euridice*, in der die beiden Protagonisten hinter den Rollen der Hirten und Nymphen zurückstehen, wird hier Orfeo ins Zentrum gerückt und zur überragenden Kunstperson stilisiert. Das zeigt der vorwiegende Gebrauch des tänzerischen Ottenario im Gesang des Orfeo, der sich von dem üblichen Settenario im Gesang der anderen Figuren abhebt. Die Musik Monteverdis trennt sich weitgehend von ihrer aristotelischen Sinnzuschreibung, die Wahl der Instrumente erfolgt aus der Charakterisierung der Orte der handelnden Personen mit den jeweiligen Charakteristiken bzw. spricht die Affekte des Zuhörers an. So verwendet Monteverdi – aus der Tradition der alten Intermedienorchester die Zinken, Posaunen und das Regal für die Charakterisierung der Unterwelt, während die Blockflöten den Balletto und den Ritornello der Hirten und Nymphen begleiten. Einen besonderen Höhepunkt der Oper stellt das Motiv des Schreitens von Orfeo zurück in die Welt dar. Als seine eigene Erfindung verwendet Monteverdi den rhythmisch ostinaten Bass, um dieses Schreiten musikalisch zu charakterisieren. Der Held der Handlung begleitet die Schritte mit seiner Leier, so als näherte er sich Schritt für Schritt, Note für Note der Erde. Erst als Orfeo stehen bleibt – im Zweifel, ob er sich nicht doch Euridice zuwenden möge – verstummen die in einförmigen Viertelnoten einhergehenden Bässe. Im Unterschied zu den Opernversuchen seiner Vorgänger wird nicht der Dialog bzw. die Sprache zum Ausgangspunkt musikalischer Charakterisierung genommen (wodurch die Musik sich stark dem Wort unterordnen muss), sondern die Szene selbst, in der der Gesang (die Rolle) und der Instrumentalsatz (die Szene) als voneinander unterschiedene, jedoch gleichwertige und aufeinander bezogene Elemente zu einer musikdramatisch geschlossenen Form zusammengefügt werden.⁴

Eine Besonderheit bietet jedoch der Prolog, in dem die Reflexion über die Medialität der neuen multimedialen Gattung Oper in einer ihr eigenen, nämlich opernhafte-darstellenden Form geschieht. In der allegorischen Form einer singenden und darstellenden Bühnenfigur tritt La Musica auf und kündigt den Prototyp des singenden Menschen Orfeo an. Die Oper reflektiert in einer opernhafte Metasprache und Metahandlung ihr eigenes Selbstverständnis. Die neue Kunstgattung kann, exemplifiziert in der Bühnenhandlung, infolge ihrer vielen medialen Möglichkeiten gewisse Anliegen auf mehreren medialen Ebenen zur Geltung bringen. Das Medium der Darstellung hat den

⁴ Cf. die Ausführungen von Silke Leopold im Booklet zur CD *L'Orfeo, favola in musica*, John Eliot Gardiner, Archiv Produktion 419 250-2, Polydor International GmbH, Hamburg 1987.

singenden Menschen vor Augen geführt, das Medium des Wortes kann seine intermediale Verbindung mit Musik ad hoc auf der Bühne unter Beweis stellen, das Gehörorgan nimmt den Gesang auf (*Io su cetera d'or cantando soglio, / Mortal orecchio lusingar talora*), die Laute und die Akkordbildung schaffen die Struktur tonalen Erlebens (*E in questa guisa all'armonia sonora / Della lira del ciel più l'alme invoglio*), die als angenehm empfunden wird und mittels Artikulation die Affekte belebt. Die Musik übt eine beruhigende, tröstliche und bisweilen anregende Wirkung aus und hat auch kathartische Funktion: *Io la Musica son, ch'ai dolci accenti / So far tranquillo ogni turbato core, / Et or di nobil ira et or d'amore / Poss'infiammar le più gelate menti*. Dazu bietet das Opersujet die Darstellung erhabener Helden: *Incliti eroi, sangue gentil de'regi, / Di cui narra la fama eccelsi pregi*. Mit Hilfe der besonderen Medialität von Oper wird dramatische Narration inszeniert: *Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona, / D'Orfeo che trasse al suo cantar le fere, / E servo fé l'Inferno a sue preghiere, / Gloria immortal di Pindo e d'Ellicona*. In der Figur des singenden und darstellenden Menschen werden – wie hier ersichtlich – die Medien synthetisiert, und unter dem Primat der Sprache erfolgt die mediale Kopplung. Der singende Mensch wird mit Orfeo personalisiert, in eine Narration eingebunden und auf der Bühne begangen. Dieser Remythisierung ist zuzuschreiben, dass das Orpheus-Thema in der Kulturgeschichte im Allgemeinen und der Operngeschichte im Besonderen paradigmatische Bedeutung gewinnen konnte. Nicht zu übersehen ist jedoch, dass mediale Entwicklungen immer auch mit einem Diskurs über die Macht verbunden sind. Der Orpheus-Mythos zeigt auf, dass dem Medium Musik eine Macht innewohnt, die im betreffenden Zeitalter als Macht über die Affekte der Ausführenden wie der Zuhörer definiert wird. Diese kann durch den Einsatz multimedialer Effekte noch gesteigert werden. Es ist naheliegend, dass sich die Fürstenhöfe dieses Mediums bedienen. Aus ökonomischer Sicht verlangt die Oper einen gewaltigen Aufwand, wie er nur auf Höfen betrieben werden kann, aus ideeller Sicht stellt sie die Bühne zur Verherrlichung des Herrschers zur Verfügung. Das führt zur Entwicklung der Opera seria, ein Kunstwerk der Selbstdarstellung der Fürsten, des Kaisers am Wiener Hof und des Adels. Zur gleichen Zeit entwickelt sich in Frankreich die Tragédie lyrique. Beide Opernformen prägen das Bild des ernststen Genres bis zu den revolutionären Ereignissen in Europa Ende des 18. Jahrhunderts.

Orpheus im Zeitalter der französischen Encyclopédie und der Klassik

In der Zeit kurz vor der Französischen Revolution bahnt sich eine Reform der Oper an, die das Ungenügen der formalen Voraussetzungen aufzeigt und gegen die Entartung der Opera seria ein Gegenkonzept auf die Bühne stellt. Typisch für die ältere dramatische Opernform war die dualistische Konzeption der beiden Medien Musik und Sprache, die Handlungssyntagma und musikalischen Ausdruck weitgehend auseinander brechen ließ. In den Rezitativen wurde der Sprache der Vorrang eingeräumt, sodass es zu einem Fortschreiten der Handlung im dialogischen Geschehen kommen konnte (deklamatorisch - dramatischer Text). Im Recitativo secco erhielt der Sänger die Möglichkeit, den Text rhythmisch frei zu deklamieren, wobei ihn der Basso continuo unterstützte. Die zweite Rezitativform, das Recitativo accompagnato, ließ der Musik zwar mehr Raum, aber der Klang eines begleitenden Orchesters mit einer strengeren rhythmischen Bindung hinderte den Sänger in seiner freien Deklamation. In der den Rezitativen folgenden Aria di bravura wurde der Musik der absolute Vorrang eingeräumt. Sie ermöglichte zwar – einem Bild ähnlich – den Blick in das Innere der dramatischen Person mit ihren affektiven Regungen, also den Gefühlen und Stimmungen (pikturaler Text), musste aber eine Unterbrechung der Handlung in Kauf nehmen, da sie auf den dramatischen Dialog verzichtete. Ein strenger Kritiker des Dualismus von Sprache und Musik und der unbefriedigenden Kombination zwischen beiden ist Michel-Paul Guy de Chabanon (1730-1792), ein französischer Violinist und Musiktheoretiker.⁵ Mit Blick auf das Rezitativ, vor allem jenes der französischen Oper eines Rameau, stellt er in seiner Schrift *Éloge de M. Rameau* (1764) resignierend fest: „*espèce de monstre amphibie, moitié chant, moitié déclamation.*“⁶ Er fordert deshalb eine noch intensivere Zusammenarbeit zwischen dem Musiker und dem Dichter. Jeder versteht und spricht seine eigene Sprache, muss aber seine Kunst ersatzweise an die Stelle des anderen treten lassen, sodass jeweils das ihm eigene Medium zu seinem vollen Recht kommt. Er fordert deshalb:

⁵ Cf. Lévi-Strauss 1995, 102.

⁶ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108141f/f35.zoom>; 31.01.2014.

Annette Frank

„Un Opéra veut être enfanté deux fois.“ (De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la musique, les langues la poésie et le théâtre (1785))⁷

Um die Brüche zwischen Wort und Musik zu kompensieren, wurde in der Opera seria die Tradition der Intermedien aufgenommen, Tanz-, Pantomime- und Gesangseinlagen, die als Zwischenspiele den Verlauf des dramatischen Geschehens unterbrachen, ihm aber dadurch – ganz im Sinne des fürstlichen Spektakels – mehr Glanz verliehen. Ferner erzeugten sie durch besondere Bühneneffekte und Lautkulissen den Eindruck einer Epiphanie außerirdischer Gottheiten und Kräfte oder den Einbruch von Naturgewalten. Sie entsprachen den platonischen Vorstellungen kosmischer Harmonie und stellten auf paradigmatischer Ebene in ihrer rekurrenten Bildhaftigkeit den transzendentalen Zusammenhang her. Die Musik wurde Träger dieses Gedankens in dreierlei Bestimmung: als *musica instrumentalis* wurde der reale Klang der Instrumente und Stimmen beschrieben, als *musica humana* die Darstellung der Harmonie des Menschen und der kleinen Dinge, als *musica mundana* erfolgte die Abbildung des Göttlichen und der Harmonie des Universums. Diese Klassifizierung der Musik zu Beginn der Neuzeit zeigt, dass das ptolemäische Weltbild sowie mythische Vorstellungen noch weiter wirken und die mediale Entwicklung beeinflussen. Andererseits jedoch wird durch die Fortentwicklung der Medien, wie etwa die technische Vervollkommnung der Instrumente, die Einführung der temperierten Stimmung, die Fortschritte in der Bühnentechnik, die thematische Änderung von Opersujets in der Abkehr von antiken Mythen und anderes mehr ein Emanzipationsprozess der Kunst eingeleitet, der sich von den herkömmlichen Vorstellungen löst und der Musik wie dem Musiktheater eine zunehmend säkular definierte Stellung einräumt.

Der laufende Diskurs über die intermediale Problematik wirft bisweilen die Frage einer Hierarchisierung der Medien auf, wobei es nicht nur um die Intermedialität von Musik und Sprache geht, sondern auch um die von Musik und Tanz. Hier neue Wege zu beschreiten, ist das Verdienst der Opernreform von Christoph Willibald Gluck, und wieder ist es die Figur des unglücklichen Sängers Orpheus, der zum Protagonisten eines reformierten Operngenres werden sollte. Die *azione drammatica Orfeo ed Euridice* wird nach einem Libretto von Ranieri de' Calzabigi 1762 in Wien uraufgeführt. Das Anliegen der Reformoper ist es, anstelle der durch oberflächliche Effekte und Starallüren

⁷ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081402/f303.image>; 31.01.2014

der ihrer Sangeskunst frönenden Sänger entarteten Opera seria – wiederum nach dem Vorbild der griechischen Tragödie – ein Kunstwerk entstehen zu lassen, in dem menschliche Dramen, Leidenschaften, Schicksalsschläge und Gefühle in Art einer natürlichen Darstellung auf der Bühne inszeniert werden. Da die Sprache mit ihren Dialogen und Monologen die dramatische Situation schafft, hat man Glucks Opernreform mit der bekannten Sentenz *prima le parole, poi la musica* charakterisiert. Trotz deutlicher Bezugnahme auf die Sprache als Grundlage der Narration tritt die Musik als gleichwertiger medialer Partner hinzu, da ihr die Aufgabe zukommt, die Dramaturgie zu stützen oder zu untermalen. Bisweilen erhält die Musik eine gleichsam narrative Aufgabe: so wird in der Ouvertüre mit ihrer freundlichen Grundstimmung das Glück des Paares emotional dargestellt, ehe die Katastrophe – der Tod Euridices – eintritt. Auch der Tanz, ein intermediales Zusammengehen von Musik und Körperbewegung ohne Zuhilfenahme des gesprochenen Wortes, wird dem dramaturgischen Geschehen zugeordnet und dadurch konstitutiver Teil der Handlung. In Abgrenzung zum höfischen repräsentativen Ballett mit seinen Masken und stereotypen Tanzfiguren tritt ein Handlungsballett. Seine Absichten hat Gluck in der Vorrede zur Oper *Alceste* wie folgt dargelegt:

„Ho imaginato che la Sinfonia debba prevenir gli Spettatori dell'azione, che ha da rappresentarsi, e formarne, per dir così l'argomento; che il concerto degl'Istrumenti abbia a regolarsi a proporzione dell'interesse, e della passione, e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria e il recitativo, che non tronchi a contrasenso il periodo, ne interrompa mal' a proposito la forza, e il caldo dell'azione. Ho creduto poi che la mia maggior fatica dovesse ridursi a cercare una bella semplicità; ed ho evitato di far pompa di difficoltà in pregiudizio della chiarezza; non ho giudicato pregievole la scoperta di qualche novità se non quanto fosse naturalmente somministrata dalla situazione, e dall'espressione; e non v'è regola d'ordine ch'io non abbia creduto doversi di buona voglia sacrificare in grazia dell'effetto.“⁸

Das Konzept von Glucks Reformoper verrät den Einfluss der Enzyklopädisten. So hat der Librettist Calzabigi Anregungen aus Diderots *Discours de la poésie dramatique* (1758) aufgenommen, dessen Motto „*La Vérité! La Nature!*“

⁸ <http://nonquidsedquomodo.altervista.org/musica/286-gluck-prefazione-all-alceste/>
26.01.2014.

Annette Frank

*Les Anciens! Sophocle! Philoctète*⁹ ist. Dennoch werden die Anliegen der antiken Autoren nicht aufgenommen, da im Zeitalter der Klassik das Griechentum nur über die hellenistischen Skulpturen aus Italien bekannt ist und es vor den Ausgrabungen von Heinrich Schliemann noch keine Erkenntnisse über das wahre antike „wilde“ Griechentum gibt. Bei allen Unterschieden zwischen dem Libretto der Oper und den Werken eines Goethe, Schiller und Lessing dominiert bei Gluck und den Genannten das Motto, das Johann Joachim Winckelmann in seiner Schrift *Geschichte und Kunst des Altertums* (1764) dem klassischen Begriff des Griechentums mit auf den Weg gibt: „*Edle Einfalt und stille Größe*.“¹⁰

Die angestrebte Einfachheit und Natürlichkeit ist nicht nur im musikedramatischen Stil zu erkennen, der sich vom Manierismus der Opera seria abhebt, sondern zeigt sich auch in der Reduktion der handelnden Personen auf Orfeo, Euridice und Amor sowie auf die Beschränkung der Handlung auf ausgewählte Motive des Orpheus-Mythos. Alle „barbarischen“ Motive sind eliminiert, es werden die Motive der Klage über den Verlust der Geliebten, des Ganges in die Unterwelt, des Bruches des Sehtabus und des neuerlichen Verlustes der Geliebten, der Verzweiflung über ihren endgültigen Tod und des positiven Endes und der Wiederfindung des Paares ausgewählt.

Im ersten Akt dominiert das Lamento über den Verlust der Geliebten, das weniger eine durch unterschiedliche Tempi als durch Tonartenwechsel erzeugte Gliederung aufweist, wodurch es einen in einer durchgehenden Stimmung verweilenden Tableaucharakter erhält. Durch den Wegfall affektgeladener Rezitative, die der Opera seria eigen waren, lässt der Gesamtcharakter der Szene an das Zeitalter der Empfindsamkeit denken, angenähert dem Vergilschen Typus des Orpheusdramas. Der Chor, in Anlehnung an den Chorgedanken im griechischen Drama, schließt sich der Klage an. Es ist Amor, der Orfeo aus seiner leidvollen Lethargie befreit, ihn zum Abstieg in den Hades ermuntert und die Bedingung auf den Weg gibt, Euridice beim Aufgang aus dem Hades nicht anzusehen. Orfeos Lied besänftigt die Furien und ermöglicht den Eintritt ins Elysium. Der von den Streichern und zwei Flöten eingeleitete Reigen seliger Geister lässt dem Sänger den rein gewordenen Himmel schauen. Mit Hilfe der Klänge seiner Leier vermag er die Gattin zu sich zu rufen. Es gelingt jedoch nicht, die Zweifel Euridices an seiner Liebe durch das ihm eigene Medium Sprache zu entkräften, ein tragischer Konflikt, der schließlich im Bruch des Sehtabus seinen Höhepunkt findet. In

⁹ in: *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière (éd.), Bordas, Paris 1988, 120.

¹⁰ cf. Schreiber ³2002, 296-298.

diesem Moment der Opernhandlung greift Gluck auf die Form des Recitativo accompagnato zurück, das in nahezu barocker Steigerung der Gefühlswelten von Mann und Frau die enge Verbindung von Eros und Thanatos beschwört. Der neuerliche Verlust Euridices lässt Orfeo verzweifeln. Hier erscheint erneut Amor, hält ihn vom Selbstmord ab und führt ihn gemäß der Ovidischen Vorlage seiner Geliebten zu. Die Figur Amors ist Wegweiser des Helden und Interpret des Mythos, der im Sinne einer „Rokoko-Vernünftigkeit“¹¹ entmythologisiert und in die moralische Maxime übertragen wird: Treue Liebe wird belohnt. Im Sinne der Aufklärung fehlen hier weitere Figuren aus der Götterwelt, an ihre Stelle treten die Kollektive des Balletts und des Chors.

Calzabigis/Glucks Reformoper ist es gelungen, unterschiedliche Traditionen miteinander zu verbinden. An die Opera seria erinnert noch die Aufteilung in drei Akte, die Einbeziehung von Chor und Ballett und die Betrauung eines Kastraten mit der männlichen Hauptrolle. Die bekannte Arie von Orfeo nach dem zweiten Verlust Euridices *Che farò senza Euridice?* lässt an die italienische Arientradition denken, und Elemente der Festa teatrale am Wiener Kaiserhof und der Pariser Tragédie lyrique verleihen der Oper einen festlichen und multimedial konzipierten Charakter. Der große Erfolg stellt sich erst durch die insgesamt längere französischsprachige Fassung ein, die 12 Jahre später in Paris dem Publikum präsentiert wird. Die Rezitative werden neu komponiert und verknappt sowie die Elemente der Tragédie lyrique in Punkto Ausstattung und Balletteinsatz verstärkt, sodass die Tanzszenen zu großen Tableaux erweitert werden. Dadurch erfährt der Gegensatz Hades/Elysium eine dramaturgische, raumsymbolisch konzipierte Verstärkung. Ferner wird die Rolle des Orphée nicht mehr einem Kastraten, sondern einem Tenor anvertraut.

Orphée und die Farce bürgerlicher Moral

Nun scheint das Orpheussujet geradezu prädestiniert für eine ernste Oper. Dennoch finden wir in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Orpheusfigur mit Mitteln der komischen Oper inszeniert, die in Italien als Opera buffa entstanden und als zweite bedeutende Opernform neben der Opera seria in die Geschichte des Musiktheaters eingegangen ist. Ihr Sitz im Leben weist auf soziologische Voraussetzungen hin. Im Unterschied zur Opera seria als künstlerischer Ausdruck der gesellschaftlichen Oberschicht ist die Opera buffa Kunstform des Dritten Standes. Ihre Handlung spielt im

¹¹ Cf. Schreiber ³2002, 307.

Annette Frank

Milieu einfacher Leute, nimmt alltägliche Situationen auf und stellt sie zuweilen sehr realistisch dar. Parallel zur italienischen Opernentwicklung verläuft die französische, die das Pendant der Opéra comique auf die Bühne stellt. Die Vertreter dieser beiden Traditionen krachen im Pariser Buffonistenstreit 1733 aneinander, und kurz danach (1752) gibt es die nächste Auseinandersetzung, die in der Fragestellung gipfelt, ob der ernsten oder der heiteren Oper der Vorrang zu geben sei. Bemerkenswert, dass im vorrevolutionären Frankreich von Denkern wie Jean-Jacques Rousseau der Opera buffa und nicht der Tragédie lyrique der Adeligen der Vorrang gegeben wird. Tatsächlich hat das heitere Opernggenre, sofern es nicht in oberflächliche Späße abdriftet, jenes gesellschaftskritische Potential, wie es dem Humor im Allgemeinen eigen ist. Es hat nicht nur mehr Öffentlichkeitscharakter, da es den Zugang breiterer gesellschaftlicher Kreise ermöglicht, sondern es stellt auch menschliche Schwächen und Abwege bisweilen ungeschminkt an den Pranger.

In diesem Sinne ist auch die *opéra bouffon Orphée aux Enfers* von Jacques Offenbach nach Texten von Hector Crémieux und Ludovic Halévy, uraufgeführt in Paris 1858, in die Tradition der heiteren Opernkunst einzuordnen, wobei man heute geneigt ist, sie als Operette zu führen. Sie dient für weitere buffoneske Rezeptionen mythischer Stoffe als Modell musikalischer Mythen-travestie¹². War zu Beginn von Monteverdis Oper die allegorische Figur La Musica aufgetreten, die die mediale Frage in den Mittelpunkt stellte, so ist es hier L'Opinion Publique, die in ironisierender Weise den griechischen Chorgedanken verkörpert und gleichzeitig den gesellschaftskritischen Aspekt des Werkes allegorisierend betont. Sie repräsentiert somit die öffentliche Moral, die die einen in Zugzwang versetzt, sich „anständig“ zu verhalten, die anderen jedoch auch dazu anleitet, ihre geheimen und durchaus unmoralischen Lüste im Bedarfsfall unter einem Mantel des Schweigens zu verbergen. Die Figuren des Orpheussujets und dazu die gesamte griechisch/römische Götterwelt werden sub specie societatis karikiert, und ihr wahres Verhalten schwankt zwischen Fadesse und Doppelmoral. Dabei werden zahlreiche Elemente des Orpheus-Mythos zur Farce. Orphée und Eurydice sind ein Ehepaar, das sich nicht liebt und froh ist, wenn jeder seine eigenen Wege geht. Sie nehmen es auch mit der Treue nicht ernst, Orphée liebt in Wirklichkeit die Nymphe Cloè, Eurydice hat den Schäfer und Imker Aristée zum Liebhaber. Orphée protzt mit seiner Musik, dargestellt durch eine personifizierte Geige als Allegorie auf die Musik. Eurydice kann diese nicht mehr ausstehen. Sie ist dennoch der Wirkung der Musik ausgeliefert und übertrumpft den ehelichen

¹² Cf. Klotz 2004, 580.

Sänger durch die Ausdruckskraft ihrer eigenen Stimme: *O Vénus, sois-moi propice, / Délivre-moi de mon mari* (acte I, tableau II, sc.2, Duo). Aristée entpuppt sich als Pluton und entführt Eurydice in die Unterwelt, wo sie im stets betrunkenen Wächter John Styx einen weiteren, ungebeten Liebhaber findet. Die Götter selbst sind gelangweilt. Jupiter versucht sich als Liebhaber, seine Gattin Junon macht ihm eine Szene. Als er erfährt, Pluton hätte eine wunderschöne Frau entführt, und Orphée, angeführt von L'Opinion Publique, nach seiner Gattin verlangt, steigen die Götter auf Geheiß Jupiters in die Unterwelt hinab. Da Jupiter selbst Lust auf Eurydice hat, verwandelt er sich in eine Fliege, dringt durch das Schlüsselloch in das geheime Versteck der Frau ein und wirbt um das neue Opfer seiner Begierde. In einem frivolen Fest, zu dem Pluton einlädt und an dem Eurydice als Bacchantin teilnimmt, erscheint Orphée erneut in der Begleitung der L'Opinion Publique, um seine Frau zurückzufordern. Der Göttervater kommt seiner Bitte nach, jedoch unter der Bedingung, Orphée dürfe sich nicht nach seiner Frau umdrehen. Als Orphée bei seinem Gang in die Oberwelt – aufgeschreckt durch einen Blitz Jupiters – diese Bedingung nicht erfüllt, verliert er seine Ehefrau endgültig. Eurydice muss nunmehr als Bacchantin in der Unterwelt verbleiben, ohne dass sie einer der um ihre Liebe buhlenden und konkurrierenden Götter für sich gewinnen kann.

Das genannte Werk Offenbachs bedient sich des Stilmittels der Farce, die sich zwar teilweise an die traditionelle Narration des Orpheus-Mythos hält, sie aber durch buffoneske Abweichungen karikiert. Diese Farcierung besticht durch das intelligent aufeinander abgestimmte Miteinander von Wortwitz und Musik und eine dadurch erreichte bissige Kritik an den Schattenseiten bürgerlicher und staatsmännischer Moral. Ein weiteres Mittel der Farcierung ist der intermediale Verweis auf musikalische Versatzstücke wie die bekannte Arie des Orfeo aus Glucks Oper. Mit ihr heuchelt Orphée Trauer vor, als er auf Geheiß der L'Opinion Publique vor dem göttlichen Hofstaat die Wiedergewinnung seiner Ehefrau fordert (acte I, tableau II, Finale). Ein weiteres Mittel der Farcierung ist die Umwertung der Werte. So wird Untreue gesellschaftsfähig, und Liebe ist ein leeres Wort. Was die Moral nach außen aufrecht erhält, ist die Angst vor einem öffentlichen Skandal. Das Verhalten Jupiters als das eines Macho lässt so manchen an Napoléon III. denken. Jupiters Verwandlungskunst hat, wie Pluton in seiner Coupletstrophe ausführt, einen handfesten Grund und gibt Anlass zur Belustigung, wie der Lachrefrain zeigt, in den alle Götter einstimmen (acte I, tableau II, sc.5, Rondeau):

Annette Frank

Que prouvent ces métamorphoses?
C'est que tu te trouves si laid,
Que, pour te faire aimer, tu n'oses
Te montrer tel que l'on t'a fait!
Ah! ah! ah!
Ne prends plus l'air patelin:
On connaît tes farces, Jupin!

Mit Mitteln des Humors, erinnernder Zitate und hinreißender Musik wird Orpheus gleichsam durch die Hintertür zum Wächter althergebrachter Tugenden.

Jean Cocteau als Orpheus des 20. Jahrhunderts – eine Auto-mythographie

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird in der Literatur der Orpheus-Mythos erneut rezipiert, Orpheus wird zur allegorischen Figur des Künstlers. Es ist wieder eine Zeit der Brüche und Krisen. Das betrifft einerseits die Kunst, die neue Wege sucht, andererseits die politisch-gesellschaftliche Situation, die ein Ende des von der Monarchie geprägten bürgerlich-aristokratischen Zeitalters erahnen lässt und schließlich in seinen Untergang führt. Zudem kündigt sich die Genese eines neuen Mediums an: die des Films. Ähnlich wie einst Monteverdi begibt sich der Künstler auf die Suche nach neuen Sprachformen und neuen Kombinationen visueller, sprachlicher und musikalischer Phantasie. Die Malerei, Skulptur und Fotografie beginnen sich zu bewegen, und Goethes Traum von der der Laokoongruppe innewohnenden Bewegung scheint sich im neuen Medium vollends zu erfüllen.¹³

So ist es nahezu zwingend, dass sich das Medium Film dem Orpheus-Mythos widmet. Ein herausragendes Beispiel ist das zwischen den Jahren 1930 und 1961 entstandene Filmtriptychon von Jean Cocteau, das die Figur des Orpheus als Allegorie des Künstlers sieht. Es zeigt einerseits die mediale Entwicklung von der Photographie über den Stumm- zum Tonfilm an. Es offenbart andererseits auch den Diskurs der Philosophie und Kunst im Existentialismus und im Surrealismus, die beide Grenzerfahrungen thematisieren. So faszinieren das Thema der Grenze und der im Surrealismus imaginären Möglichkeit ihrer Überschreitung, die eine illusionäre Spannung von Diesseitigem und Jenseitigem bewirkt. Da die Inszenierung dieser Grenzerfahrung

¹³ Cf. Roloff 1997, 196.

durch den Mythos besonders geeignet erscheint, kann das Cocteausche Triptychon als Beispiel einer Neuinterpretation der Vorlage gewertet werden. Der Mythisierung entspricht ein neues mediales Konzept, das des Gesamtkunstwerkes, das alle Möglichkeiten des neuen Mediums Film experimentell und konsequent entwickelt, wobei der Film neue mediale Möglichkeiten besitzt, die denen des einstigen Intermediums mit seinem technischen Aufwand ebenbürtig, ja diesem durch sein Trick- und Animationspotential überlegen sind. Der Film *Le sang d'un poète* (1930) spielt hier eine bedeutende Vorreiterrolle. Er ist der erste Entwurf der von Cocteau bezeichneten *poésie de cinéma* und das filmische Exempel eines Supermediums, einer „siebten Kunst“, ja einer *dixième muse*. Der *cinématographe* besitzt die Fähigkeit, die Ausdrucksformen der unterschiedlichen Künste und Medien allumfassend zu integrieren und damit die Bedingungen eines Mythos zu erfüllen.¹⁴

Im Sinne des gesamtkunstwerklichen Gedankens werden sämtliche Motive des Ursprungsmythos – verteilt auf drei Filme und in unterschiedlichen Variationen – durchgespielt. Als erstes Element des Orpheus-Mythos wird der künstlerische Mensch = Orpheus thematisiert, in dessen Nachfolge der Autor des Kunstwerkes steht. Cocteauss Sicht des Künstlers erinnert an jene Tradition, wie sie Richard Wagner in seinen ästhetischen Überlegungen zum Gesamtkunstwerk begründet. Am Ende seiner Schrift *Oper und Drama* beschreibt Wagner den Künstler wie folgt:

„Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderer als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben – nur einer aber kann dies: - der Künstler.“¹⁵

Wie Wagner Komponist, Librettist, Regisseur/Bühnenbildner und Architekt in einem war, so vereint Cocteau in seiner Person die Rollen als Drehbuchautor, Dialogschreiber und Regisseur, was ihn zum Protagonisten des Autorenkinos macht. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass er im dritten Werk seiner Orpheus-Trilogie *Le testament d'Orphée* (1961) selbst als Darsteller seines Helden fungiert. Sein Kunstwerk gerät, je länger, desto augenscheinlicher zu einer Automythographie, indem der Künstler als Offenbarer und

¹⁴ Cf. Albersmeier 1992, 160.

¹⁵ Wagner *Oper und Drama. Teil III: Dicht- und Tonkunst im Drama der Zukunft*, 1852/21994, 392.

Schamane auftritt. Liegt der Schwerpunkt des ersten Films *Le sang d'un poète* noch in der Darstellung des Gangs des namentlich nicht genannten Protagonisten in die andere Welt, kann man im Helden des zweiten Films *Orphée* (1950), der dem Film den Titel gibt, bereits eine Selbstdarstellung des Künstlers erahnen, während Cocteau im dritten Film *Le testament d'Orphée* selbst als Orpheus auftritt. Im Sinne des Gesamtkunstwerkes ist nicht nur das Werk in sich geschlossen und weist auf sich selbst, sondern auch der Künstler ist sich selbst genügsam, er bedarf keiner Inspiration, er vollzieht die Expiration einer künstlerischen Botschaft. Die Figur des Engels tritt an seine Seite, nicht als Helfer, sondern als Widersacher gleich dem Engel, mit dem Jakob am Jabbok ringt (Gen.32). Es ist das Ringen um die Bestimmung des Künstlers, das Ausloten der medialen und darstellenden „Fallen“ im Medium Film. Im ersten Film zeigt sich der Engel als schwarzer Engel in dem Moment, als aus dem Mund des toten jungen Mannes dunkles Blut quillt. Dieses Blut lässt auch an das im Titel genannte Blut des Poeten denken, eine nicht unbeabsichtigte Analogie zur Christumystik. Im letzten Film begegnet dem wandernden Orphée ein weißer Engel – wie eine Bestätigung des nun endgültig abgerundeten Werks des Künstlers.

Dem Motiv des Künstlers ist das seiner Verbindung mit der anderen Welt zugeordnet. Indem Orphée ihre Botschaften - vermittelt durch einen Rundfunkempfänger – hört, kann er der künstlerischen Lethargie und Antriebslosigkeit entfliehen und die poetische Idee der anderen Welt als seine eigene annehmen. Es ist das Schicksal des Künstlers, in den Zwischenräumen zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen Fiktion und Realität, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Hörbarem und Stille, Innen- und Außenwelt, zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu stehen – ein Dilemma von Zeiten und Räumen, für das er sich in einem imaginären Gericht verantworten muss (besonders deutlich in *Le testament d'Orphée*).

Orpheus nimmt den Gang in die Unterwelt auf, einmal, mehrmals, wodurch seine Handlung den Charakter einer Begehung annimmt, wie sie für den Mythos typisch ist. Damit wird der Gang des Helden in die Unterwelt zum entscheidenden Motiv der Handlung. Im ersten Film fordert die mit weiblicher Stimme sprechende Statue den Helden auf, sich dem Spiegel zu nähern, der ihm den Zugang zur anderen Welt ermöglicht. Diese Annäherung erfolgt zögerlich, doch der Gang ist erfolgreich. Das Motiv des Schleichens entlang von Mauern, nicht nur als Ausdruck des Zögerns, sondern auch als eines einer unheimlichen Schwerelosigkeit zwischen den Welten wird auch im zweiten Film variiert. Diesem wird das Gehen als labyrinthisches Irren entgegengesetzt, das zwar dem Willen des Poeten entspricht, jedoch nicht von

Erfolg gekrönt ist. Als Orphée die weibliche Verkörperung des Todes sieht und ihr auf einem unreal erscheinenden Gang durch Pariser Plätze naheht, endet sein Versuch ohne Ergebnis. Hier unterstützt eindrücklich die Musik von Georges Auric, der der *Groupe des six* zuzuordnen ist und für zahlreiche Filme Cocteau die Filmmusik komponiert hat, die Szene. Ähnlich expressiv ertönt die Filmmusik beim Gang des Protagonisten in die Unterwelt. Im dritten Film wird das zielgerichtete Schreiten des Helden, nun Cocteau in Person, zum dominierenden Thema. Der Poet hat seinen Weg gefunden. Das mehrmalige Sterben des Poeten sieht Cocteau als eine Notwendigkeit, um wiedergeboren und seiner neuen Bestimmung zugeführt zu werden. Dieser Gedanke beschäftigt Cocteau, seit er Igor Strawinskys Ballett *Le sacre du printemps* kennenlernte, dessen Uraufführung am Théâtre des Champs-Élysées im Jahre 1913 einen gesellschaftlichen Skandal erlebte. Hier ist es das Menschenopfer, das in den Glutten des Feuers die Wiederkehr des Frühlings ermöglicht. In diesem Sinne muss auch der Künstler das Feuer durchschreiten. Es ist bezeichnend, dass sich Strawinsky später mit seinem Ballett *Orpheus* (1948) fast zur selben Zeit wie Cocteau mit *Orphée* dem Orpheus-Mythos zuwendet und mit ihm gleichsam als künstlerisches Resümee seine neoklassizistische Epoche beendet.

Verbunden wird die Fahrt in die Unterwelt mit der Liebe Orphées zur Prinzessin, der Personifikation des Todes, eine allegorische Darstellung des Eros-Thanatos-Motivs. Seine obsessive Leidenschaft zu ihr ist Triebfeder seines poetischen Auftrags. Dieser entzieht sich dem Tod und verewigt sich dadurch, dass am Ende des zweiten und sich wiederholend am Beginn des dritten Films die Prinzessin dem Gericht zugeführt wird, und somit der Tod seinen Tod findet. Ein weiteres Motiv ist das des Verhältnisses zwischen Orphée und Eurydice, das keinesfalls harmonisch ist. Es lässt Anklänge an Offenbachs Operette wachwerden – die Ähnlichkeit in der Darstellung dieses Motivs wird dadurch erhärtet, dass während der vorherrschenden Missstimmung des Paares im Haus von Orphée auch Portraits und Karikaturen von Offenbach zu sehen sind. Das Aristäusmotiv, die Liebe eines anderen Mannes zu Eurydice, klingt in der Liebe des Chauffeurs der Unterwelt Heurtebise zur Protagonistin an, ein Motiv, das auch Offenbach in seiner Operette verwendet hat, als Pluton alias Aristée Eurydice nachstellt und zu sich in die Unterwelt holt.

Die Begegnung von Orpheus mit den Gottheiten der Unterwelt wandelt sich in Cocteau's zweiten und dritten Film in jenseitige Gerichtsszenen, in denen der Poet über sein Werk Rede und Antwort stehen muss. Das Motiv der Brechung des Sehtabus wird im zweiten Film der Trilogie aufgenommen,

Annette Frank

als Orphée die dem Leben zurückgegebene Eurydice im Rückspiegel des Autos erblickt und wiederum verliert. Auch das Motiv der Tötung von Orpheus durch die Mänaden findet im selben Film seine Ausdeutung, indem Orphée durch jugendliche Bacchantinnen und Bacchanten ermordet wird. Eindrucksvoll wird das Motiv des abgeschlagenen Hauptes von Orpheus im ersten Film abgehandelt, indem ein vom Künstler gezeichnetes Porträt plötzlich den Mund bewegt, spricht und sich nicht mehr in den unbeweglichen Zustand des Gezeichneten zurücksetzen lässt.

Schließlich findet sich auch das Argonautenmotiv. Im dritten Film besteigen Orphée und sein Begleiter Cégeste ein Schiff, um sich auf die Fahrt zu begeben. Das Meer wird hier zum Symbol der anderen Welt, die zu entschlüsseln dem Künstler vorbehalten ist. Dieser Gedanke erinnert an das Bild vom Dichter und Musiker, wie es Richard Wagner in *Oper und Drama* beschrieben hat. Dichter und Musiker werden zu Wanderern, der erste der beiden durchschreitet die Landschaften, der zweite die Ozeane und spricht von den Wundern des Ozeans. Sie beschließen, die Welt des jeweils anderen zu begehnen. Die beiden kennen nun die Erde:

„was sie früher in ahnungsvollen Träumen sich so und so gestaltet dachten, ist jetzt nach seiner Wirklichkeit ihnen bewusst geworden. Sie sind eins; denn jeder weiß und fühlt, was der andere weiß und fühlt. Der Dichter ist Musiker geworden, der Musiker Dichter: jetzt sind sie beide vollkommener künstlerischer Mensch.“¹⁶

Im Film wird die Verbindung zu Wagner akustisch dadurch hergestellt, dass das Schalmeienmotiv vom Beginn des 3. Aufzugs der Oper *Tristan und Isolde* erklingt, und zwar in dem Moment, als Orphée und Cégeste die Meeresfahrt beginnen.

Was nun die inter- und multimedialen Konzepte der Filmtrilogie über Orpheus betrifft, seien hier einige Beobachtungen wiedergegeben. Der Film *Le sang d'un poète* besticht durch die experimentelle und avantgardistische Auslotung der vorwiegend visuell ausgerichteten Sinnlichkeit dieses Werks. Auffällig ist die episodenhafte Anordnung von Tableaux und das Prinzip der Kontrastierung der Medien: das unbewegliche Bild wird beweglich, Statuen erwachen zum Leben, der Metakommentar, einmal geschrieben, einmal gesprochen steht im Kontrast zum Geschehen, die eigene Handschrift unter

¹⁶ Wagner *Oper und Drama*. Teil III: Dicht- und Tonkunst im Drama der Zukunft, 1852/²1994, 313.

dem Motto: „...ou comment j'ai été pris au piège par mon propre film. Jean Cocteau“ (0:09:55) steht im Kontrast zum Gedruckten, die Dialektik dominiert in den eingeworfenen Sätzen. Was die akustische Inszenierung betrifft, kontrastiert die Musik mit der Stille, und es werden archaische akustische Momente wie der Schrei, Flötenmusik und Trommeln in das gegenwärtige Klangspektrum eingestreut. Die menschlichen Möglichkeiten sinnlicher Erfahrung korrespondieren mit der Sinnlichkeit des Mythos. In einer Medienreflexion über das Motiv der Eurydice, die durch die Musik dem Leben wiedergegeben wird, beginnt der Mund des leblosen Porträts zu sprechen und die Statue sich zu bewegen. In diesem Moment wird Musik hörbar und eine weibliche Stimme fordert den Künstler auf, sich der Pforte in eine andere Welt zu nähern.

Auffallend ist die Betonung des Auges, als der Künstler im Sinne cineastischen Voyeurismus durch das Schlüsselloch blickt und gleich einer Camera-obscura-Perspektive eigenartige Geschehnisse wahrnimmt. Durch den Einsatz photographischer Tricks werden reale Anordnungen unreal. In einem der erspähten Bilder ist ein Kind zu sehen, das sich unter dem Zwang seiner sadistischen Mutter an der Mauer und Decke des Zimmers entlang bewegt. Eine überraschend eingeblendete Darstellung des Gesichts des lachenden Kindes an der Decke färbt die gezeigten Grausamkeiten und verhöhnt die Realität. In einem anderen Bild wird die Erschaffung eines Hermaphroditen gezeigt. Erinnert diese Figur möglicherweise an die Kunstfigur des Orfeo, der in der italienischen Fassung der Gluckschen Oper als Kastrat auftritt und als Vermittler zwischen den Welten die Trennung von Mann und Frau in Form des „dritten Geschlechts“ aufhebt?

Der zweite Film *Orphée* überträgt den Orpheus-Mythos in die Gegenwart. In Rekurrenz auf die Lyra des antiken Helden wird die Gegenwart akustisch und visuell eingeführt durch die Person eines Gitarrenspielers und das Erklängen der Barmusik. Kurz angedeutete Zitate aus Glucks Oper (Flötenmotive aus der *Danse des ombres beureuses* der französischen Fassung der Oper) in den Liebesbegegnungen zwischen der Prinzessin/dem Tod und Orphée bzw. zwischen Eurydice und Heurtebise erwecken einerseits Erinnerungen des Zuschauers/-hörers an bekannte Inhalte, stellen andererseits auch die Kontinuität der Orpheustradition in der europäischen Kunst akustisch in den Raum. Gleichzeitig wird die Liebesbeziehung durch die akustische Beigabe elysischer Flötenmotive emotional verstärkt und aufgeladen. Auch die originale Filmmusik von Auric ist zu hören. Sie ertönt einer kurzen Ouvertüre gleich im Vorspann und deutet die dramatische Spannung der künftigen Handlung an. Sie erklingt auch am Ende, als die Prinzessin mit ihrem Begleiter zum Gericht entschwindet: eine Akzentsetzung und ein akustischer

Schlusspunkt der dramatischen Handlung. Eingestreut ist sie an verschiedenen Stellen der Narration, so im Haus des Dichters, in der Garage, beim Gang durch die Stadt, bei seinem geheimnisvollen Gang durch die Unterwelt. Der Tonfilm hat sich etabliert. Das zeigt sich auch in den Geräuschen, die unheimliche und bedrohliche Situationen angesichts der Präsenz der Welt jenseits der Grenze ahnen lassen. Bei der Fahrt in die andere Welt erschrecken das Rattern des Zuges und die lauten Motorräder der als Motorradfahrer dargestellten Todesengel. Geheimnisvolle Signale ertönen aus dem Jenseits, die diesseitige Glocke des Postlers, das Ticken der Pendeluhr verheißen angesichts der nahen Präsenz des Todes nichts Gutes. Die von Orphée vernommenen Zitate aus dem Jenseits heben sich nicht nur akustisch von der Umwelt ab, sie sind auch in einer Poesie verfasst, die in medialen Verfremdungen dem herkömmlichen Sprachbild entgegenstehen, so heißt es etwa: „*Le silence va plus vite à reculons – trois fois*“ (0:11:44) und „*L’oiseau chante avec ses doigts*“ (0:29:32).

Besonders ausgeprägt sind filmische Tricks beim Übergang in die andere Welt, wie sie bereits im ersten Film erprobt wurden. Das Gehen durch den Spiegel lässt die Imagination einer Wasseroberfläche entstehen, die durchtaucht wird. Die Darstellung des Ortes der Todesfahrt bedient sich des Filmnegativs, die Farbsymbolik dient als Kommentar der Handlung. So ändert sich etwa das schwarze Kleid der Prinzessin im Moment des Bekenntnisses der Liebe zu Orphée unvermittelt in ein weißes.

Im letzten Film *Le testament d’Orphée*, dem Alterswerk Cocteaus, tritt die Erinnerung an die europäische Kunsttradition sowie an das eigene künstlerische Schaffen – die beiden Orpheusfilme und die in den letzten Lebensjahren forcierte eigene Malerei – in den Vordergrund. Der Gang durch den Spiegel wird ersetzt durch Erscheinungen aus vergangenen Tagen, die unvermutet aus dem Nichts auftauchen und ins Nichts verschwinden, ein Effekt, der durch die Auf- und Ablendung kommender und gehender Personen in einer konstant durchgehaltenen räumlichen Darstellung erzielt wird. Es dominiert das Thema der ausgedehnten Raum-Zeitreise; dementsprechend findet ein akustischer Gang durch die Musikgeschichte von Bach über Händel, Gluck und Richard Wagner bis hin zur Jazzmusik der Gegenwart in sehr präsenten musikalischen Zitaten statt. Da der Künstler verurteilt ist, in Zwischenzeiten zu leben, kann das Kunstwerk nicht in einer bestimmten Zeit verortet werden, sondern oszilliert im Lauf der Geschichte, hebt gleichsam Ort und Zeit auf. Das gilt auch für das visuelle Erscheinungsbild des Künstlers, der zu Beginn des Films als eine Art Gluck redivivus des Jahres 1770 erscheint, gleichsam durch die dazwischen eingeblendete Darstellung eines Filmsets als Film im

Film. Hatte Richard Wagner in der Figur des Gluckschen Orpheus die Person gewordene Absicht des Komponisten gesehen („*der Sänger wird zum Organ der Absicht des Komponisten*“¹⁷), so scheint sich hier Cocteau mit Gluck und dem Sänger Orpheus soweit zu identifizieren, dass er selbst zur Figur seines Orphée wird. In den Zwischenräumen jenseits von Ort und Zeit kann Cocteau literarische Figuren im historischen Gewand im Film lebendig werden lassen bis hin zu sich selbst, den Schöpfer des Kunstwerks Film. Zudem hat er nun auch als Maler seine Bestimmung gefunden. Er lässt sein Werk von einem Wunderkind präsentieren, um zu zeigen, dass Kunst an kein Alter gebunden, gleichsam ewig ist. Es tritt auch Picasso als reale Figur – nicht als Schauspieler – auf, mit dem Cocteau bei seinem Skandalstück, dem kubistischen Ballett *Parade* (1917), zusammengearbeitet hat. Alle bisherigen Metatexte, vermittelt durch die in die Filmszenen eingeblendeten Schriftzüge, weichen der gesprochenen Sprache, dem lebendigen Diskurs über Kunst und Gesamtkunstwerk.

Resümierend sei angemerkt: durch die Bezugnahme auf den Mythos von Orpheus als den singenden Menschen werden die Kunstwerke mit der Frage konfrontiert, wie weit Mythos und Kunst miteinander verwandt sind bzw. wie weit sie angesichts der Herausforderung von Seiten der Kultur und der Gesellschaft zur Selbstreflexion veranlasst werden. Das haben sie auf unterschiedliche Weise getan: Monteverdi durch den durch die Camerata Fiorentina angeregten Versuch eines Rückgriffs auf das antike Drama mit einer neuen multimedialen Gattung, Gluck durch die Oper und die Frage ihrer Reform und das seit den Zeiten der Aufklärung gebrochene Verhältnis zum Mythos, Offenbach im farcierten Bezug zum Mythos in einer Welt verlogener bürgerlicher Moral und Cocteau, der eine Neumythisierung dank des jungen Mediums Film vornimmt. Letztlich erweisen sich alle genannten Kunstwerke über Orpheus als richtungsweisende Neuanfänge, kritische Stimmen der kulturell-gesellschaftlichen Entwicklung, künstlerische Manifeste und offensichtliche Farcen, ob sie nun als Allegorien wie *La Musica*, *Amor*, *L'Opinion Publique* oder als Kunstfigur *Orphée* auftreten.

¹⁷ Wagner Oper und Drama. Teil I: Die Oper und das Wesen der Musik, 1852/21994, 28.

Annette Frank

Bibliographie

Werkausgaben:

- Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Mineola: Dover Publications, 1992.
- Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, Studienpartitur, Mainz: Ernst Eulenburg, 1999.
- Jacques Offenbach, *Orphée aux Enfers. Opéra bouffon en deux actes et 4 tableaux. Version de 1858*, Berlin: Boosey&Hawkes, 2000.
- Jean Cocteau, *Orphée*, DVD, 95 Minuten, Frankreich, Pierrot le Fou 2009 (SNC/Comité Cocteau 1950).
- Jean Cocteau, *Jean Cocteau Collection: The Blood of a Poet (Le sang d'un poète, 1930). Testament of Orpheus (Le testament d'Orphée, 1959)*, 2 DVD Set, 55 und 77 Minuten, UK, Optimum Releasing 2007 (1930 StudioCanal Image, 1959 StudioCanal Image).

Literaturverzeichnis:

- Albersmeier, Franz-Josef, 1992. *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Aristoteles, 1989. *Politik. Schriften zur Staatstheorie*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Blume, Friedrich, Hrsg., 1989. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 17 Bde., Kassel, Basel, London: Bärenreiter.
- Cocteau, Jean, 1960. *Poésie critique*. Bd.2, Paris: Gallimard.
- Dolar, Mladen, 2007. *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Frenzel, Elisabeth, 1983. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner.
- Galling, Kurt et alii, edd., 1986, *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen: UTB für Wissenschaft, C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Klotz, Volker, 2004. *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter.
- Lévi-Strauss, Claude, 1995. *Sehen, Hören, Lesen*. München, Wien: Carl Hanser.
- Metzler Filmlexikon*, 2005, hrsg. von Michael Töteberg. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Metzler Sachlexikon Musik*, 1998, hrsg. von Ralf Noltensmeiner. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Mohn, Jürgen, 1998. *Mythostheorien: eine religionswissenschaftliche Untersuchung zu Mythos und Interkulturalität*. München: Wilhelm Fink.
- Maurer Zenck, Claudia (ed.), 2004. *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*. Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Uni-

- versität Hamburg, Sommersemester 2003. Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Pfeiffer, Ludwig K., 1999. *Das Mediale und das Imaginäre*. Dimensionen kultur-anthropologischer Medientheorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Roloff, Volker, 1997. „Der Blick und die Medien, Orphische Mythologie und Intermedialität bei Cocteau“, in: Schrader, Ludwig und Hölz, Karl (edd.) *Sinn und Sinnverständnis*. Festschrift für Ludwig Schrader zum 65. Geburtstag. Berlin: Erich Schmidt, 193-210.
- Ross, Alex, ⁴2012. *The Rest is Noise*. Das 20. Jahrhundert hören. München: Piper.
- Sadie, Stanley (ed.), 1995. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 Bde. London: Macmillan.
- Schreiber, Ulrich, ³2002. *Opernführer für Fortgeschrittene*. Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur französischen Revolution., Kassel: Bärenreiter.
- Ders., ⁴2008. *Opernführer für Fortgeschrittene*. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert. Kassel: Bärenreiter.
- Winter, Susanne, 2011. „Jean Cocteau und die Schwierigkeit zu sein“, in: Laferl, Christopher F./Tippner, Anja, (edd.). *Leben als Kunstwerk*. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert, transcript. Bielefeld, 59-84
- Kropfinger, Klaus, (ed.), ²1994. *Wagner, Richard, Oper und Drama (1852)*. Stuttgart: Reclam 8207.

Textualität als Grundlage von Text und Bild

Michael METZELTIN, Wien

1. Das gedankliche Erfassen der Wirklichkeit

Gedanklich erfassen wir die Wirklichkeit, indem wir versuchen zu erzählen, zu beschreiben und zu argumentieren. Dabei werden die ausführlicheren Kenntnisse über Personen, Gegenstände und Geschehnisse, die wir durch wiederholte Erfahrung erwerben, tendenziell „schematisiert“. Diese Schemata können wir propositional explizieren. Um explizit logisch zu denken, können wir die jeweiligen zu verwendenden Begriffe in bestimmten Anreihungen (Propositionen) des Typs <Eigenschaft/Zustand/Prozess/Handlung + Träger der Eigenschaft/Zustand/Prozess/Handlung + Adressat der Handlung + Ort des Trägers + Zeit der Eigenschaft/Zustand/Prozess/Handlung + der dieser Kombination von Begriffen zuzuweisende Wahrscheinlichkeitsgrad> verbinden. Um die Komplexität der Wirklichkeit, die uns umgibt, zu erfassen, genügt es aber nicht, isolierte Propositionen zu bilden, sondern diese werden in Serien von Propositionen gebündelt. Diese Bündelungen können drei Grundgestaltungen annehmen:

- Wenn wir vor allem eine Reihe von Eigenschaften einer Person oder eines Gegenstandes feststellen, dann machen wir eine Beschreibung (Deskription). Beschreibungen sind wichtig, um die Träger (Aktanten) von Handlungen zu definieren.
- Wenn wir versuchen, unsere Handlungen zu erfassen, machen wir eine Erzählung (Narration). Erzählungen kann man i.A. auf ein Schema von drei Propositionen des Typs <ein Aktant befindet sich in einer Situation 1, die er verändern will> → <der Aktant handelt dementsprechend> → <der Aktant befindet sich in einer neuen Situation 2> reduzieren. Da die Menschen nur durch immer neues Handeln überleben können und dieses Handeln dementsprechend erzählt wird, dürften narrative Schemata die anthropologische Grundlage der Textualisierung und Visualisierung (Höhlenmalerei) sein.
- Wenn wir versuchen, jemanden von etwas zu überzeugen, werden wir ihm die betreffenden Aktanten vorstellen (Deskription), die aktuellen und die von uns erwünschten Situationen schildern (Narrationen) und ihn mittels Analogien (Exempel) und Verallgemeinerungen (Syllogismen) zu überreden

versuchen, auf eine bestimmte Weise zu reagieren. So produzieren wir Argumentationen.

Beschreibungen, Erzählungen, Argumentationen bestehen aus einer Mindestanzahl von grundlegenden Propositionen, ohne die es kein deskriptives, narratives oder argumentatives Gerüst geben kann. Diese Grund- oder Makropropositionen werden immer wieder mindestens intuitiv und abstrakt mit bestimmten Konnexionsverhältnissen auf bestimmte Weisen gebündelt. Die Konnexionsverhältnisse können simultan, sukzessiv, kausal, induktiv, deduktiv sein. Die Bündelungen, die die gedankliche Grundlage von semiotischen Produkten wie Texten, Bildern, Opern, Filmen bilden, aber noch keine Texte sind, nenne ich Textotide. Textotide sind Denkstrukturen, die jeder Mensch, unabhängig von Epoche und Kulturraum, aufbauen kann. Ihre Erkennung ist eine Voraussetzung, um Texte und ähnliche semiotische Werke zu verstehen.

2. Narrative Textotide

Narrationen stellen den Verlauf von wirklichen oder erdachten Geschehnissen / Ereignissen dar. Sie bestehen daher aus einer Reihe von chronologisch und / oder kausal verbundenen Propositionen. Für ihre Bündelung dürfte es drei Grundschemata geben: Sukzessivität, Transformativität, Kompensation.

Sukzessivität liegt vor, wenn die Propositionen in der Reihenfolge aufgelistet sind, in der die von ihnen ausgedrückten Ereignisse sich zugetragen haben. Eine besondere Kohärenz weisen sie auf, wenn die Propositionen sich auf vorwiegend dasselbe Subjekt beziehen und die erste und die letzte Proposition handlungslogisch einen Anfang und ein Ende darstellen. Tendenziell sukzessiv aufgebaut sind z. B. Zaubermärchen.

Transformativität ist dann gegeben, wenn die Ereignisse als die Überführung von einem Zustand zu einem anderen durch willentliche menschliche Handlung dargestellt werden. Explizit kann das zugrundeliegende Denkschema (Textoid) wie folgt aussehen:

- P1 eine Person X befindet sich in einer angenehmen oder neutralen Situation (Ausgangssituation, Situation Null = S0)
- P2 ein Ereignis stört diese Situation (Causa = C)
- P3 X befindet sich in einer unangenehmen Situation (Situation 1 = S1)
- P4 X will die unangenehme Situation verändern, um eine angenehme Situation S2 zu erreichen (Intention = I)

Michael Metzeltin

- P5 X handelt, um S1 zu überwinden und S2 zu erreichen (Transformation = T)
- P6 eine Person Y hilft X bei ihrem Unternehmen (Hilfe, frz. aide = A)
- P7 eine Person Z hindert X bei ihrem Unternehmen (Schwierigkeit, frz. difficulté = D)
- P8 X erreicht die gewünschte angenehme Situation (Situation 2 = S2)

Die Figur X ist der Held oder die thematische Figur, die Figur Y der Helfer oder Schenker, die Figur Z der Opponent oder Antagonist. Sofern die Transformationen von X eine bestimmte Person betreffen (bei Heirat, Rache usw.), weist das Textoid auch eine Zielfigur auf. S1 stellt einen Mangel dar, der mit schmerzlichen Affekten verbunden ist (wie Hunger, Durst, Gefangenschaft, Verliebtheit, Beleidigtsein). Wenn die Person X ihre Absicht nicht erreicht, so ist die Endsituation entweder der S1 gleich oder X gerät in eine nicht intendierte Situation S3, die oft das Verschwinden der Figur mit sich bringt (wie Verbannung, Einsperrung in ein Kloster, Kerker, Tod).

Sukzessive und transformative Propositionale Ketten weisen textuell z.B. Epen und Romane auf, visuell die Historienmalerei mit der Verdichtung auf bestimmte Momente einer Narration (Jacques Louis David, *Napoleon am St. Bernhard*).

Eine *Kompensation* liegt vor, wenn es um einen ausgleichenden Austausch von Dienstleistungen geht. Dazu gehören alle Vertragsformen wie auch Bitt- und Dankesrituale, also auch Gebete. Das zugrundeliegende Denkschema (kompensatorisches Textoid) kann explizit folgendermaßen strukturiert werden:

- P1 X schlägt Y vor: X leistet Y den Dienst D1
- P2 X schlägt Y vor: Y leistet X den Dienst D2
- P3 X schlägt Y vor: wenn nur X oder nur Y den Dienst vollkommen leistet, erhält die nicht zum Zuge gekommene Partei Schadenersatz (Sanktionen)
- P4 Y bestätigt X: Y nimmt den Dienst D1 von X an
- P5 Y bestätigt X: Y leistet X den Dienst D2
- P6 Y bestätigt X: Y ist mit den Sanktionen einverstanden
- P7 W bezeugt: X hat Y eine gegenseitige Dienstleistung vorgeschlagen und Y hat den Vorschlag angenommen (Zeugenschaft)
- P8 Z bürgt dafür, dass X und Y die vereinbarten Dienstleistungen voll ausführen (Bürgschaft)
- P9 X leistet Y den Dienst D1
- P10 Y leistet X den Dienst D2

P11 X belohnt Y für den gut geleisteten Dienst D2

P12 Y belohnt X für den gut geleisteten Dienst D1

Auf kompensatorische Textoiden gründen die berühmten Straßburger Eide, visuell die erfundene Szene *Le serment des Horaces* von Jacques Louis David.

3. Deskriptive Textoiden

Deskriptionen sind die semiotische Umsetzung des Erscheinungsbildes oder Charakters von Personen, Gegenständen, Ausschnitten aus der Wirklichkeit (wie Landschaften, Gebäude). Sie werden dadurch sachgerecht erfasst und eingeordnet und können klassifiziert werden. Große Bedeutung haben Personenbeschreibungen und Ortsbeschreibungen für Lob und Tadel, wie schon Antike (Aristoteles, *Rhetorik*, I,3 und 9; Cicero, *De inventione*, I, 24 - 25) und Mittelalter (Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, I, 38 - 92) erkannt haben. Das gedankliche Gerüst (deskriptives Textoid) weist grundsätzlich folgendes akkumulatives und zeitlich simultanes Schema auf:

P1 X + besitzen Eigenschaft E1 + zum Zeitpunkt t1

P2 X + besitzen Eigenschaft E2 + zum Zeitpunkt t1

P3 X + besitzen Eigenschaft E3 + zum Zeitpunkt t1

.....

Pn X + besitzen Eigenschaft En + zum Zeitpunkt t1

Eine große Rolle bei semiotischen Darstellungen spielt die Beschreibung von Figuren. Figuren können durch folgende Merkmale charakterisiert werden:

- Namengebung (insbesondere Vornamen und Spitznamen)
Geschlecht
- genealogische Verhältnisse (insbesondere Stellung und Funktion in einer Familie)
 - soziale Herkunft, Besitztum und soziale Stellung
 - Funktion in der Gesellschaft
 - Alter
 - Aussehen (physische Erscheinung und Kleidung)
 - physische Fähigkeiten
 - geistige Fähigkeiten

Michael Metzeltin

- moralische Eigenschaften, Leidenschaften und Benehmen
- Ideologie / Religion
- Attribute
- Wohnung, Wohnort, Aufenthaltsort

Durch die Auswahl und die positive / negative Konnotation dieser Merkmale kann eine Figur bewertet werden. Die restriktive Auswahl eines oder ganz weniger positiv oder negativ konnotierter Merkmale und ihre Verallgemeinerung auf das ganze Leben eines Individuums oder auf alle Vertreter einer Gruppe führt zu den Stereotypen. Eminent deskriptiv sind textuelle und visuelle Porträts.

4. Argumentative Textoiden

Argumentationen sind komplexe Gedankenstrukturen, durch die eine Aussage oder These so begründet werden soll, dass der Rezipient an die Güte der Aussage oder der These glaubt und danach sein weiteres Denken und Handeln richtet. Sie bestehen grundsätzlich aus:

- einer feststellenden oder bewertenden Behauptung
- einer Beweisführung, d.h. Argumenten, die für die Behauptung sprechen und eventuell Argumenten, die gegen entgegengesetzte Behauptungen sprechen
- einer Bestätigung der aufgestellten Behauptung
- einer Aufforderung, konsequent zu denken oder zu handeln

Die Beweisführung erfolgt durch Bezug auf bekannte Fakten oder anerkannte Axiome, Normen, Werte. Ihr Grundschemata dürften die Syllogismen sein.

Vor allem, wenn das bewertende Moment zentral ist, sind Darstellungen von Vorteil, die Pro und Kontra veranschaulichen und vergegenständlichen. Hierhin gehören u.a. bewertende Vergleiche wie Exempla (z.B. moralisierende Fabeln, Heiligenlegenden). Dem zu Überzeugenden werden besonders kluge oder tugendhafte bzw. untugendhafte Figuren präsentiert, die er als Modell nachahmen bzw. vermeiden soll. Oder es werden bestimmte Produkte so dargestellt, dass man meint, von ihrer Güte überzeugt zu sein, und sie somit erwirbt (Werbung).

Exempla sind Orientierungshilfen für praktische Zweifelsfälle. Wenn jemand vor der Entscheidung zu einer Handlung steht, deren Ausgang ihm unklar ist, kann er sich ähnliche Handlungen der Vergangenheit anschauen, deren Ausgang er zu kennen glaubt, sie miteinander vergleichen und über

einen Analogieschluss zur Vorteilhaftigkeit oder Nachteiligkeit der Entscheidung gelangen. Ausführliche Exempla können theoretisch aus 12 Makropropositionen bestehen, die sich in eine Hypothese (P1 - P4), eine positive Exemplifikation (P5 - P6), eine negative Exemplifikation (P7 - P8) und eine Moral (P9 - P12) gruppieren lassen:

- P1 Wenn X auf eine bestimmte Weise handelt,
- P2 dann wird X sich in einer angenehmen Situation befinden.
- P3 Wenn X nicht auf die bestimmte Weise handelt,
- P4 dann wird X sich nicht in einer angenehmen Situation befinden.
- P5 A handelt auf die bestimmte Weise,
- P6 A erreicht eine angenehme Situation.
- P7 B handelt nicht auf die bestimmte Weise,
- P8 B begibt sich in eine unangenehme Situation.
- P9 Der Sender nimmt an, dass der Empfänger eine angenehme Situation erreichen möchte,
- P10 deswegen empfiehlt der Sender dem Empfänger, auf die bestimmte Weise zu handeln.
- P11 Der Empfänger handelt auf die bestimmte Weise
- P12 und erreicht eine angenehme Situation.

Charakteristische Exempla sind die moralisierenden Tierfabeln (mit ihrer *Lehre*, it. *sensu morale*, frz. *sens moral*, sp. *moraleja*), wie die Fabeln von Jean de La Fontaine, die wir in bildlicher Darstellung auf den Fliesen des Lissaboner Mosteiro de São Vicente de Fora wiederfinden.

5. Textualität

Texteide sind eher abstrakte Denkschemata, die jeder Mensch unabhängig von seinem spezifischen Kulturbereich aufgrund seiner Lebenserfahrung bilden kann. Aufgrund von bestimmten gesellschaftlichen Traditionen können sie spezifischere semantische Ausgestaltungen erhalten (Textmuster). Die langwährende Einhaltung bestimmter Riten mit ihren sukzessiven Momenten und deren Erzählung kann zur Spezifizierung von sukzessiven oder transformativen Textoiden, z.B. als Initiationssequenz, Königersetzung oder Brautwerbung führen. Die jahrhundertelange wiederholte Beschreibung der Meeresküsten durch Schiffer führt seit dem Mittelalter zur stereotypen Deskription von Küstensegmenten, wie sie in den italienischen Portulanen und den portugiesischen *roteiros* niedergeschrieben sind. Argumentative Reden hat

Michael Metzeltin

schon die antike Rhetorik (Aristoteles) in judiziale (Anklage und Verteidigung am Gericht), deliberative (Zuraten und Abraten vor der Volksversammlung) und epideiktische (Lob und Tadel bei Festreden) unterschieden.

Textoide und Textmuster konstituieren die grundlegende semantische Substanz von Texten, Bildern, Opern und Filmen, die dem semiotischen Produkt vorgelagerte Textualität, die medienspezifisch entwickelt wird. Die gemeinsame Textualität bildet das tertium comparationis für mediengleiche und medienverschiedene Darstellungen desselben Sujets oder Themas. Als Beispiel sei hier das Sujet der Brautwerbung und Mutterschaft angeführt.

6. Die Textualität der Brautwerbung und Mutterschaft

Die primitiven Jägergruppen unter einem Oberhaupt dürften mit der Zeit angefangen haben, nomadische oder halbnomadische Tierzucht (Transhumanz) zu betreiben. Zu ihrer Hauptressource werden die Viehherden (Rinder, Kamele, Pferde, Schafe usw.), deren Pflege und Vermehrung von größter Bedeutung für das Bestehen der Gruppe sind. Aber die transhumante Viehzucht setzt auch eine genügende Anzahl von Viehzüchtern voraus. Von den Hirtenkulturen dürfte die Betonung der Notwendigkeit der geregelten Fruchtbarkeit für Mensch und Tier ausgegangen sein. Begegnung, Paarung und Fortpflanzung sind zwar etwas Natürliches, zugleich etwas Geheimnisvolles, Lebenswichtiges und nicht leicht zu Regelndes.

Es ist vorstellbar, dass insbesondere zuerst in den Hirtenkulturen die Liebeswerbung und Paarvereinigung durch Riten (mit Pantomimen, Tanz, Texten, Gesang und Musik) kollektiv gefördert und gewissermaßen geregelt wurden. Das (gesättigte) „Skript“ solcher Riten und der entsprechenden Texte kann man aufgrund des Hohen Liedes, das von einem Hirtenvolk stammt, und ähnlicher Texte wie folgt rekonstruieren:

A + verliebt in + B
Eventuell: B + abweisen + A
B + verliebt in + A
Eventuell: A + abweisen + B
A + werben um + B
A + preisen: B + schön
B + werben um + A
B + preisen: A + schön
A + besuchen + B
B + besuchen + A

A und B + sich vereinigen (probeweise)
A und B sich trennen (temporär)
C + neidisch auf + A und B
C + belauschen + A und B
A und B + sich vereinigen (definitiv)
A und B + sorgen füreinander
A und B + werden Eltern (Verkündigung der Empfängnis, gemeinschaftliche Freude über die Geburt eines Kindes)

Die typische Chronotopie der Vereinigung ist symbolisch ein Garten im Frühling mit duftenden Blumen und berauschenden Getränken. Solche Textmuster können die Grundlage von anonymen Werbungsliedern gewesen sein, die immer wieder bei Hochzeiten in verschiedenen Variationen, aber doch eher in ihrer Allgemeinheit für jedes neue Paar gültig, vorgetragen wurden. Die narrative Grundstruktur konzentriert sich auf die Momente Begegnung, Werbung, Vereinigung, wobei diese erotisierend einmal als Phantasie der Verliebten und dann als Handlung dargestellt werden können. Eine Werbung muss häufig mehrmals wiederholt werden, dabei spielen tänzerische Annäherungen (Balztänze) und die Preisung der Eigenschaften des / der Geliebten eine große Rolle. Bis zur Vereinigung können die Befindlichkeiten der möglichen Partner mehr oder weniger stark schwanken. Daher sind solche Texte zwar narrativ, aber eher kurz. Sie erzählen auch häufiger von Befindlichkeiten (Zuständen). Sie bauen wie der Tanz auf der häufigen Wiederholung bestimmter Strukturen (Strophen, Verse, Refrains, Alliterationen usw.) auf. Die Lobpreisungen fördern die Entwicklung von Deskriptivität, insbesondere den Gebrauch von Vergleichen und Metaphern, Steigerungen, Hyperbeln, Aufzählungen (der Körperteile) mit Epiphonem (Resümee), Metonymien.

7. Medialisierungen der Textualität der Brautwerbung und Mutterschaft

Die eben geschilderten Werbungs- oder Liebeslieder werden lange anonym und kollektiv tradiert. Da sie zugleich Akte sind, die in einer Gesellschaft häufig wiederholt werden, garantieren sie nicht nur deren Konsistenz, sondern geben auch den Eindruck von kohärenten Phänomenen. Mit der Zeit können aber auch einzelne „Dichter“ das „Skript“ oder Teile davon mit narrativer Atrophie mehr oder weniger kunstvoll persönlich ausarbeiten. Die volle Bedeutung der Fokussierungen von einzelnen Skriptteilen wird erst

dann klar, wenn man sie in die vollständige Textualität, in das „gesättigte“ Textmuster einbettet. In der Geschichte der Schönen Künste können wir beispielsweise folgende mediale Verwirklichungen finden:

- Begegnungen (mit Vereinigung oder Abweisung): altprovenzalische, altfranzösische und altitalienische (G. Cavalcanti) Pastourellen; altgalegische *cantigas de amigo*; altspanische *serranas* und *serranillas* (Arcipreste de Hita, Marqués de Santillana); Georg Friedrich Händel, *Il duello amoroso*, 1708; García Lorca, *Romancero gitano / Preciosa y el aire*.
- Suche und Vereinigung: altfranzösische *chante-fable* *Aucassin et Nicolette*.
- Trennung und Wiederbegegnung: Antonio Fanzaglia / Georg Friedrich Händel, *Alcina*, 1735.
- Suche und Vereinigung *a lo divino* (mit dem göttlichen Geliebten): San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual* (1584); Francisco Guerrero, *Canciones y villancicos espirituales*, (1589).
- Vereinigung: Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis* (1895); Pablo Neruda, *La canción desesperada*, 1942.
- Vereinigung / Liebesakt: Tausendundeine Nacht, *Die Geschichte des Lastenträgers und der drei Damen*; Boccaccio, *Decameron / Alibech divina romita, a cui Rustico monaco insegna rimettere il diavolo in inferno*, III, 10.
- Vereinigung / der Kuss: Guillaume de Lorris, *Le roman de la rose / Requête du baiser* (VV. 3377 ss.); Juan Ramón Jiménez, *Adolescencia; Le baiser*, Skulpturen von Auguste Rodin (1886) und Constantin Brâncuși (1903); Gustav Klimt, *Der Kuss* (1907/1908); verschiedene Bilder von Edvard Munch.
- Trennung der Liebenden im Morgenrauen: französische, provenzalische, spanische, portugiesische Albas / Alboradas.
- Trennung der Liebenden im Allgemeinen: Conon de Béthune, *Chanson de croisade*.
- Bestimmte Befindlichkeiten / Qualen und Freuden des Verliebtseins: dolce stil nuovo, Petrarkismus. In der Troubadourlyrik wie auch in der romantischen Dichtung wird häufig die Liebe als eine Macht konzipiert, der man nicht entrinnen kann, als ein angenehmes Leiden, als ein Tribut an die Geliebte, durch die der Verliebte zu einer neuen geistigen Verklärtheit kommt.
- Bestimmte Befindlichkeiten / Qualen der nicht erwiderten Liebe: Garcilaso de la Vega, *Égloga I*.
- Bestimmte Befindlichkeiten / Trauer wegen des Todes der Geliebten: Sonett *¡Oh dulces prendas* von Garcilaso de la Vega.

- Bestimmte Befindlichkeiten / Melancholie wegen der Ferne der Geliebten: Jaufre Rudel, Giovan Battista Marino (in den *Amori*).
- Globale Schönheit der / des Geliebten: dolce stil nuovo (G. Cavalcanti), Petrarkismus; Góngora, *De pura honestidad templo sagrado*; seit der Antike Darstellungen der Aphrodite / Venus und vor allem seit François Boucher (1703-1770) und Gustave Courbet (1819-1877) Aktdarstellungen.
- Schönheit von Körperteilen der / des Geliebten: Giovan Battista Marino beschreibt in einzelnen Gedichten der *Amori* das Haar, die Augen, die Brüste, den Schoß der Geliebten; dem berauschenden Haar ist eines der Gedichte aus der Sammlung *Les fleurs du mal (La Chevelure)* und eines der *Petits Poèmes en prose (Un hémisphère dans une chevelure)* von Baudelaire gewidmet; die die Liebenden verbindende Kraft des Haares wird von Fray Luis de León in seinem Kommentar zum Hohen Lied ausführlich erklärt, von Pierre Louys in *La chevelure* „verdichtet“; Charles-Marie Leconte de Lisle *La fille aux cheveux de lin* (Musik von Claude Debussy); Paul Celan, *Bildnis eines Schattens*. Das lange Haar der Frau ist auch ein häufiges Thema in der Malerei: z.B. *Fischblut* von Gustav Klimt, Illustration zu Apuleius von Charles Ricketts.
- Erotisierende Schönheit der räumlichen Umgebung: Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis* (1895).
- Beweis einer bestimmten Fähigkeit: Die Werbung des Walther Stolzing in *Die Meistersinger von Nürnberg* von Richard Wagner (1868).
- Die Neider: Raimon Vidal de Besalú *Castia gilos*.
- Das belauschte Liebespaar: zahlreiche Bilder und Stiche seit dem 16. Jahrhundert (z.B. Kupferstich von Hans Sebald Beham, 1546).
- Die Verkündigung einer Empfängnis: Mariä Verkündigung nach dem Lukas-Evangelium 1, 26-38 und die entsprechenden Darstellungen in den Schönen Künsten; Juan Bautista de Arriaza (1770-1837), *A la Reina Nuestra Señora, Doña María Cristina de Borbón, en el anuncio de su primer embarazo*.
- Lobpreisung einer Geburt: Anbetung der Könige nach dem Matthäus-Evangelium 2, 1-11 und die entsprechenden Darstellungen in den Schönen Künsten, insbesondere im Theater, in der Malerei und in den Weihnachtsskripen; Anbetung der Hirten nach dem Lukas-Evangelium 2, 8-20 und die entsprechenden Darstellungen in den Schönen Künsten; die Darstellungen der Madonna mit dem Kind; Sandro Botticelli, *Geburt der Venus*; die Anbetung der Venus von Tizian und Rubens; Charles Perrault, *Ode au roi sur la naissance de Mgr. le Dauphin*; Juan Bautista de Arriaza, *Al oír la salva con que se anunciaba el nacimiento de la Serenísima Princesa primogénita*, 1830.

Michael Metzeltin

- Mutterschaft: Alfred de Musset, *À ma mère*, 1824; Beniamino Gigli (Cesare Andrea Bixio / Bruno Cherubini), *Mamma*, 1940.

8. Text- und Bildlehre

Eine der primären Aufgaben von Wissenschaft ist die Entdeckung und Erklärung von Zusammenhängen. Der Aufbau von Texten und Bildern kann dadurch erklärt werden, dass die Möglichkeiten und Gesetzmäßigkeiten des Zusammenspiels ihrer Elemente aufgezeigt werden. Dabei geht es bei diesen Werken semiotisch um das Erkennen von Erzählsträngen, von Personen- und Gegenstandsbeschreibungen und von Beweisführungen. Die Analyse des Zusammenspiels der Elemente, der Komposition, führt zur Eruierung des vermutlich intendierten Themas. Um die Bedeutung eines Werks zu verstehen, muss man aber nicht nur die werkinternen Zusammenhänge, sondern auch die werkexternen Zusammenhänge im Kontext ihres interindividuellen und gesellschaftlichen Gebrauches erkennen.

Die wissenschaftliche Lehre muss für die Forschung Methoden aufzeigen, um den Untersuchungsgegenstand analysieren und interpretieren zu können. Da Texte wie Bilder grundsätzlich erzählen, beschreiben oder argumentieren, also auf Textualität beruhen, diese textoidischer Natur ist, müssten oder dürften die Analyse- und Interpretationsverfahren von Texten und Bildern zu einem großen Teil analog sein. Das sollen die nächsten zwei Kapitel zeigen. Die vorgeschlagenen Vorgehensweisen führen die Linie der traditionellen Rhetorik und Poetik und der *explication de texte* weiter.

9. Textanalyse und Textinterpretation

Die Textanalyse und die Textinterpretation haben die Funktion, die Textkonfigurationen und die in diesen kodierten Referenzen (Semantik, Bezüge zur gemeinten oder möglichen Wirklichkeit) und Absichten schrittweise verständlich zu machen. Die Schritte einer Textuntersuchung nach einer ersten Lektüre könnten folgendermaßen aussehen:

a) *Der ausgewählte Text*

- Namen des Autors, Titel, Ausgabe
- Wie stellt sich der Autor als „Produzent“ im Werk vor
- Begründung der Auswahl
- Zugänglichkeit (z.B. Google books), eventuelles Zugangsverbot (z.B. Index librorum prohibitorum)

- Bisherige informative Behandlungen des Textes (z. B. Kindler, Wikipedia)

b) *Eruiierung des Themas*

- Besprechung des Titels, möglicher anderer Titel und der möglichen Untertitel
- Synthetische Angabe des Textinhaltes
- Feststellung des Themas (Worum geht es im Text?)

c) *Vorstellung des Senders / des Autors*

- Relevante biographische Angaben

d) *Vorstellung des Zielpublikums*

- Autoreferenziell
- Eine bestimmte Person zu einem bestimmten historischen Moment (z.B. Widmung einer bestimmten Person)
- Eine bestimmte Gruppe zu einem bestimmten historischen Moment
- Ein allgemeines achronisches Publikum

e) *Kontextualisierung*

- Übersicht über die Gesellschaft, in der der Text entstanden ist (Informationen zu beziehen u.a. über Handbücher der Geschichte und Literaturgeschichten)

f) *Entstehungsumstände*

- Ort
- Kalenderzeit
- Motivierung (Bestellung / möglicher Auftraggeber, Reaktion auf bestimmte Ereignisse usw.)

g) *Werdegang*

- Skizzen
- Entscheidung für ein bestimmtes Ausdrucksmedium (Stein, Tontafel, Pergament, Papier, ebook usw.)
- Varianten und definitive Version
- Vervielfältigung (z.B. orale Tradition, handschriftliche Kopien, Druck)

h) *Grundtenor und Textypus*

Michael Metzeltin

- Feststellung der tendenziellen Narrativität, Deskriptivität oder Argumentativität des Textes
- Feststellung der pragmatischen Gattung (zu rezitierende Erzählung, zu singendes Gedicht, Theaterstück usw.)
- Feststellung der Textsorte (Epos, Novelle, Roman, Reisebericht, Ode, Sonett, Parlamentsrede usw.)
- Feststellung des eventuellen soziologischen Stils (*genus sublimis*, *medium*, *humile*; *opera seria*, *opera buffa*) und des Epochenstils (z.B. barock vs. neoklassisch)
- Feststellung des formalen Aufbaus (Länge, Kapiteinteilung, Prosaformen, Versifikationsformen usw.)
- Feststellung eines eventuellen Stilbruchs (Enttäuschung des Erwartungshorizonts; Parodie, Karikatur)

i) *Äußerliche Einrahmung*

- Gestaltung des Einbands (einer Handschrift oder eines Buches)
- Gestaltung des Titelblattes
- Gestaltung des Kolophons

j) *Werkimmanente Einrahmung*

- Aufnahme in eine Reihe
- Text im Text (z.B. Rahmenerzählung)

k) *Analyse der Komposition*

- Identifizierung und Beschreibung der dargestellten Figuren und der Gegenstände, ihre Anzahl
- Identifizierung der dargestellten Räume und der dargestellten Zeiten (Chronotopie)
- Feststellung der „Geschichte“ der einzelnen Figuren (insbesondere mit Hilfe der Fragen, wer macht was, wo, wann, für wen, warum?)
- Bei mehreren Figuren Feststellung der Beziehungen der Figuren untereinander (z. B. Hauptfigur und Nebenfiguren)
- Feststellung der eventuellen Präsenz des Autors und des Adressaten im Text (insbesondere über Pronominalisierungen)
- Feststellung der Kohärenzstrategien (Thematisierungsstrategien, Hervorhebungsstrategien, Entwicklung von Synonymien und Antonymien, und von semantischen Feldern (Iosemien), Gebrauch von temporalen, kausalen und begründenden Konjunktionen)

- Identifizierung des ornatus (Tropen, Wortfiguren, Sinnfiguren, grammatische Figuren)

l) *Symbolik*

- Die mögliche Symbolik der Gegenstände / der Figuren
- Die mögliche Symbolik der Orts- und Zeitangaben
- Die mögliche Symbolik der Anordnung
- Mögliche Konnotationen (Exotismen, Bewertungen, maskuliner vs. femininer Blick, Verherrlichung, Parodie, Karikatur)

Für das Verständnis und die Interpretation eines Textes kann es auch von Vorteil sein, eventuelle Intertextualitäten und Intermedialitäten zu eruieren:

m) *Intertextualität / Intermedialität*

- Auf welche anderen Texte verweist der Text explizit?
- Text und Illustration
- Embleme
- Literarische Bildbeschreibung (Ekphrasis)
- Mögliche Verweise auf andere Texte oder Geschichten ohne genaue Angabe einer benutzten Version
- Herstellung möglicher intermedialer Verweise (dasselbe Sujet findet sich in verschiedenen Medien / in verschiedenen Produkten dargestellt)

Unter Berücksichtigung all dieser Schritte, deren Anordnung flexibel gehandhabt werden kann, kann jetzt eine nicht nur intuitive, sondern eine kulturwissenschaftlich fundierte, reiche und nachvollziehbare Werkinterpretation vorgenommen werden:

n) *Interpretation*

- Biografische Referentialisierung (Drückt das Werk bestimmte biografische Facetten des Autors aus?)
- Kontextuelle Referentialisierung (Auf welche tatsächlichen Phänomene und Situationen kann der Text bezogen werden?)
- Verallgemeinerte Referentialisierung (Auf welche möglichen Phänomene und Situationen kann der Text bezogen werden?)
- Möglichkeiten der Allegorese (sensus litteralis vs. sensus spiritualis)

Michael Metzeltin

- Welche Botschaft vermittelt der Text aufgrund der Themenwahl, der Kontextualisierung, des Grundtenors, des Texttyps, der Komposition, der Symbolik, der intermedialen Verweise und der Referentialisierung (Welche Haltung soll der Betrachter in Bezug auf diese Botschaft einnehmen?)

10. Bildanalyse und Bildinterpretation

Die Bildanalyse und die Bildinterpretation haben die Funktion, die Bildkonfigurationen und die in diesen kodierten Referenzen (Semantik, Bezüge zur gemeinten oder möglichen Wirklichkeit) und Absichten schrittweise verständlich zu machen. Die Schritte einer Bilduntersuchung nach einer ersten Bildschau könnten folgendermaßen aussehen:

a) *Das vorgestellte Bild*

- Namen des Autors / des Malers, heutige Bezeichnung und heutige Lokalisierung des Bildes
- Wie stellt sich der Maler als „Produzent im Werk“ vor (z.B. „X hat mich gemacht“)
- Begründung der Auswahl
- Zugänglichkeit (z.B. Google - Bilder), eventuelles Zugangsverbot (Durfte das Bild irgendwann nicht ausgestellt werden? Wenn ja, warum?)
- Bisherige informative Behandlungen des Bildes (z.B. Kunstbücher, Museumskataloge)

b) *Ernüerung des Themas*

- vorgesehener Titel, mögliche andere Titel
- Feststellung des Themas (Worum geht es im Bild?)

c) *Vorstellung des Senders / des Malers*

- Relevante biographische Angaben

d) *Vorstellung des Zielpublikums*

- Autoreferenziell
- Eine bestimmte Person zu einem bestimmten historischen Moment (z.B. bei einem Porträt)
- Eine bestimmte Gruppe zu einem bestimmten historischen Moment

- Ein allgemeines achronisches Publikum

e) *Kontextualisierung*

- Übersicht über die Gesellschaft, in der das Bild entstanden ist (Informationen zu beziehen u.a. über Handbücher der Geschichte und Reiseführer)

f) *Entstehungsumstände*

- Ort
- Atelier
- Kalenderzeit
- Tageszeit
- Motivierung (Bestellung, Dankesgeschenk, Ausdruck der Zuneigung usw.)

g) *Werdegang*

- Skizzen (auch eventuelle Ermittlung durch Röntgenbilder: Der berühmte *Capriccio 43° El sueño de la razón produce monstruos* von Goya hat z. B. Spuren von drei früheren Versionen)
- Entscheidung für ein bestimmtes Ausdrucksmedium (Aquarell, Gouache, Pastell, Ölbild auf Holz, Ölbild auf Leinwand, Fresko, Gobelin; Radierung, Lithographie, Kupferstich usw.)
- Varianten und definitive Version
- Vervielfältigung (z.B. Reproduzierung des Bildes des Herrschers (Statuen / Büsten, Münzen, Bilder), um seine Omnipräsenz zu zeigen (cf. Bilder von Napoleon))

h) *Grundtenor und Bildtypus*

- Feststellung der tendenziellen Narrativität, Deskriptivität oder Argumentativität des Bildes
- Feststellung der pragmatischen Gattung (Altarbild, Fresken für Repräsentationsräume, Bilder für Speisezimmer usw.)
- Darstellungstypus (Porträt, Historienmalerei, Landschaftsbild, ländliche Alltagsszene, urbane Alltagsszene, Stilleben, Abstraktes usw.)
- Feststellung des Epochenstils (z.B. barock vs. neoklassisch)
- Feststellung des formalen Aufbaus (z.B. Größe / Maße, „eingerahmte“ Aufteilungen (z. B. Polyptychon), Aufteilungen in Bildzonen (z.B. Luca Signorelli, *Predica e fatti dell'Anticristo*))

Michael Metzeltin

- Feststellung eines eventuellen Stilbruchs (Enttäuschung des Erwartungshorizonts, cf. z.B. Lebrun, Goya; Parodie, Karikatur)

i) *Äußerliche Einrahmung*

- Vom Maler vorgesehener Rahmen
- Tatsächlicher heutiger Rahmen
- Eventuell Geschichte der verschiedenen Einrahmungen
- Eventuelle Vorhänge oder Schreine zur kultischen Verhüllung oder zur Aufbewahrung

j) *Werkimmanente Einrahmung*

- Ursprünglich vorgesehene Lokalisierung (Kirchenraum, Schlossraum, Palastrum, Raum in einem öffentlichen Gebäude, Gemäldegalerie, Privathaus; Buch, Zeitschrift, usw.)
- Eventuell Geschichte der verschiedenen Lokalisierungen
- Ikonostase, Bilderzyklus

k) *Analyse der Komposition*

- Identifizierung und Beschreibung der dargestellten Figuren und der Gegenstände, ihre Anzahl
- Identifizierung des dargestellten Raumes und der dargestellten Zeit
- Bildraumgestaltung (Perspektive, Fokussierung, Anamorphose, Vordergrund und Hintergrund, visuelle Achsen, Symmetrien, Blickfang) und Folgen für die Blickführung (Anwendung von Thaleskreis und Polyedern)
- Anordnung / Position der Figuren und der Gegenstände
- Eventuelle Bezüge der Figuren / Gegenstände untereinander (Wiederholungen, Gestik, Blickrichtungen)
- Bewegung (statisch, dynamisch; cf. z. B. die Hinweis von Leon Battista Alberti, *De pictura*, II, 43-45))
- Farbgebung / Chromatik (verschiedene Typen des Kolorits, cf. z. B. die Hinweise von Leon Battista Alberti, *De pictura*, II, 47-49)
- Lichtverhältnisse (Verteilung von Licht und Schatten, cf. z. B. die Hinweise von Leon Battista Alberti, *De pictura*, II, 46)
- Konturierung (linear vs. malerisch (Wölfflin), Dekonstruktion der Flächen (Cézanne), pointillistisch, Verzerrungen / Karikaturen)
- Kohärenz (Überschaubarkeit, Zusammenhanghaftigkeit)

l) *Symbolik*

- Die mögliche Symbolik der Gegenstände / der Figuren
- Die mögliche Symbolik der Chromatik
- Die mögliche Symbolik der Lichtgebung
- Die mögliche Symbolik der Anordnung
- Mögliche Konnotationen (Exotismen, Bewertungen, maskuliner vs. femininer Blick, Verherrlichung, Parodie, Karikatur)

Für das Verständnis und die Interpretation eines Bildes kann es auch von Vorteil sein, eventuelle Intertextualitäten und Intermedialitäten zu eruieren:

m) *Intertextualität / Intermedialität*

- Bild und Legende (z. B. die Inschriften zu den Figuren auf antiken griechischen Vasen)
- Text im Bild (häufig auf Gobelins des 15. und 16. Jahrhunderts)
- Mögliche Verweise auf andere Bilder oder Geschichten ohne genaue Angabe einer benutzten Version
- Herstellung möglicher intermedialer Verweise (dasselbe Sujet findet sich in verschiedenen Medien / in verschiedenen Produkten dargestellt)
- Bild und Bildbeschreibung in Katalogen

Unter Berücksichtigung all dieser Schritte, deren Anordnung flexibel gehandhabt werden kann, kann jetzt eine nicht nur intuitive, sondern eine kulturwissenschaftlich fundierte, reiche und nachvollziehbare Werkinterpretation vorgenommen werden:

n) *Interpretation*

- Biografische Referentialisierung (Drückt das Bild bestimmte biografische Facetten des Malers aus?)
- Kontextuelle Referentialisierung (Gibt es eine historisch konkrete Situation, worauf sich das Dargestellte konkret bezieht?)
- Verallgemeinerte Referentialisierung (Gibt es eine allgemeine Situationen, worauf das Dargestellte bezogen werden kann?)
- Möglichkeiten der Allegorese (sensus litteralis vs. sensus spiritualis)
- Welche Botschaft vermittelt das Bild aufgrund der Themenwahl, der Kontextualisierung, des Grundtenors, des Bildtypus, der Komposition, der Symbolik, der intermedialen Verweise und der Referentialisierung (Welche Haltung soll der Betrachter in Bezug auf diese Botschaft einnehmen?)

11. Ausblick

Die starke Parallelität der Verfahren, mit denen Texte und Bilder untersucht werden können, zeigt die enge Verwandtschaft der beiden Medien. Diese geht auf die ihnen gemeinsam zugrundeliegende Textualität mit ihren narrativen, deskriptiven und argumentativen Mustern zurück und auf eine ähnlich reiche Entfaltung von Ausdrucks- und Kompositionsmitteln. Es ist diese Verwandtschaft, die den gelungenen Ansatz der Éditions Diane de Selliers ermöglicht: „Ziel ist es, zeitlose Texte mit Bildern zu illustrieren, die einerseits etwas von den Motiven, den Farben, dem Stil und der Atmosphäre der Entstehungszeit dieser Texte vermitteln, andererseits einen Bezug zur jeweiligen Passage aufweisen, der sie gegenüberstehen.“ (Marc Zitzmann, *Die kleinste Feinste*, NZZ, 8. Dezember 2012, 22).

Wie das Beispiel der Brautwerbung und Mutterschaft zeigt, erlaubt der Vergleich von Darstellungen des gleichen Sujets in beiden Medien nicht nur das jeweilige „Textmuster“ zu rekonstruieren, sondern auch, einzelne Teildarstellungen darin einzubetten und dementsprechend zu interpretieren. Die Anbetung der Hirten führt uns zu einer Hirtenkultur, diese zeigt uns, dass die Darstellung von Brautwerbung und Mutterschaft ein Fruchtbarkeitsritus ist, dieser wiederum verdeutlicht, dass die isolierten Darstellungen der Madonna mit dem Kinde hypostasierte Fokussierungen der Bedeutung der Fruchtbarkeit für eine Gesellschaft sind. Diese Hypostasierungen würden wir aber kaum wahrnehmen, wären sie nicht höchst künstlerisch ausgeformt. Die dargestellten Untersuchungsverfahren sind nachvollziehbare Mittel, um solche Sinngebungen und die damit verbundene Ästhetik bewusst zu machen.

Bibliographie

Der vorliegende Beitrag geht auf zahlreiche Veranstaltungen zur Textwissenschaft, Medienwissenschaft und Semiotik zurück, die der Autor und Margit Thir seit den frühen 1990er Jahren an der Universität Wien gehalten haben und die ihren Niederschlag in zahlreichen Skripten und zuletzt in ihrem Buch *Textanthropologie* (Wien, Praesens, 2012) gefunden haben. Aus diesem Buch sind auch einige, modifizierte Teile des Beitrages wieder aufgenommen worden. Für weiterführende textanthropologische Bibliographie sei auf die entsprechenden Angaben in diesem Buch verwiesen, für verwandte Ansätze in der Kunstgeschichte sei auf Hans Belting / Heinrich Dilly / Wolf-

Michael Metzeltin

gang Kemp / Willibald Sauerländer / Martin Warnke, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 551996, und die dort angegebenen Bibliographien verwiesen.

Chavacano - Spanisches Erbe in der philippinischen Sprachenvielfalt¹

Viktor ROSNER, Wien

Nach über 300 Jahren spanischer Kolonialzeit ist die spanische Sprache von den Philippinen fast komplett verschwunden. Die Anzahl der Muttersprachler ist mittlerweile so gering, dass seit 1990 (2.657) keine offiziellen Zahlen mehr erhoben werden (Galván Guijo 2006: 163). Das spanische Erbe wurde im 20. Jahrhundert rasch vom Einfluss der neuen Kolonialmacht, den USA, verdrängt und ersetzt. Heute stellt das Englische neben dem Filipino eine der zwei offiziellen Unterrichtssprachen der Philippinen dar. Das Instituto Cervantes in Manila ist praktisch die einzige Organisation, die sich um die iberische Vergangenheit auf dem Archipel kümmert. Selbst im Nationalarchiv von Manila gibt es kaum noch geschultes Personal, das die Millionen Dokumente aus der spanischen Kolonialzeit lesen könnte. Genau genommen müsste man jedoch sagen, dass das Spanische auf dem philippinischen Archipel nicht verschwunden ist, sondern niemals wirklich präsent war. Mit einer kurzen Ausnahme um die Jahrhundertwende war die Zahl der Sprecher des Spanischen immer äußerst gering und selbst damals erreichte der Anteil seiner Sprecher nur rund zehn Prozent (Garcia Louapre 1990: 80).

An einer Stelle blühte das Spanische jedoch auf: in den philippinischen Sprachen. Trotz der geringen Verbreitung von Spaniern und Spanierinnen über die gesamte Kolonialzeit, findet man einen überraschend hohen Anteil an Hispanismen in den beiden meistverbreiteten Sprachen der Philippinen, Tagalog und Cebuano (Pagel 2010: 323-324; Steinkrüger 2008: 213; Alcántara y Antonio 1998). An manchen Orten hat sich darüber hinaus eine ganz eigene Sprache mit einem großen spanischen Einfluss herausgebildet, das

¹ Dieser Beitrag ist eine Überarbeitung des Kapitels 4.4 der Diplomarbeit Rosner, Viktor, 2013. „Spuren des Spanischen auf den Philippinen heute“. Wien: Universität Wien.

Chavacano². Seine Verbindung mit der spanischen Sprache sorgt dafür, dass sie außerhalb der eigenen Sprachgemeinschaft auf den Philippinen oftmals als Spanisch wahrgenommen werden. Dies ist für Lipski (2001: 124) „[...] the most frequent misidentification responsible for the marginality of Chabacano awareness [...]“.

Philippine Creole Spanish (PCS) ist der Überbegriff für alle Chavacano-Varietäten, unterteilt wird in *Manila Bay Creole* (MBC) und *Southern Mindanao Creol* (SMC). Chavacano findet bzw. fand man in mehreren Teilen der Philippinen, hauptsächlich in küstennahen Gebieten. Bekannt sind bzw. waren (geographisch geordnet) das Ermitaño im heute zu Manila gehörenden Stadtteil Ermita, Caviteño in der Provinz Cavite, Ternateño im Stadtteil Ternate von Cavite City, Zamboangueno in Zamboanga City und Umgebung, der Insel Basilan, sowie innerhalb des Einflussbereichs Sulus, also auf dem Sulu-Archipel, vor allem auf der Insel Jolo und sogar in Sabah³ (Malaysia), Cotabateño in Cotabato und Davaoeno in Davao.

Für Fernández (2001: v-vi) wird von Whinnom (1956) ausgehend den chavacanischen Varietäten in den 1950er-Jahren der drohende Sprachentod innerhalb der nächsten Generation vorausgesagt. So schnell ging es dann doch nicht, dennoch glaubt auch Fernández (2001: vi-vii) an einen bevorstehenden Sprachentod für die meisten Chavacano-Varietäten. Steinkrüger (2007: 367) hingegen sieht die Situation des Ternateño heute aussichtsreicher und die Situation des Zamboangueno kann ohnehin als gefestigt bezeichnet werden. Heute wird laut Lipski (2001: 123) noch in Ternate, Cavite und Zamboanga Chavacano gesprochen. In Zahlen ausgedrückt spricht Nieva (1984: 213) von 500.000 Sprechern aller Chavacanos in Basilan City, Zamboanga City, Zamboanga del Sur, Teilen Cavites, Cotabato, Sulu und Davao City. Bis auf das Zamboangueno haben die Sprecherzahlen in den letzten Jahrzehnten jedoch abgenommen.

Gemeinsam ist allen Varietäten eine nur sehr kleine, oder gar komplett fehlende Schriftlichkeit in Literatur und Medien. Auch wissenschaftliche Publikationen zum Chavacano sind auf den Philippinen selten. Die wenigen, die es gibt, sind auch noch schwer zu bekommen, universitäre Abschlussarbeiten sind darüber hinaus nur in den Universitätsbibliotheken selbst einsehbar.

² Nach den aktuellsten Entwicklungen (vgl. Yap-Aizon 2010) soll die offizielle Schreibweise „Chavacano“ sein, um die Sprache von der negativen Bedeutung des spanischen Wortes *chabacano* zu trennen. Ein Konsens in der *b/v*-Frage besteht jedoch (noch) nicht.

³ Vgl. Santos (2010: xi); Steinkrüger (2008: 215) präzisiert und nennt Berichte einer Sprachgemeinschaft in Semporna in Sabah.

Die Entstehung des Chavacano (de Zamboanga)

Die Entstehungsgeschichte des Chavacanos ist umstritten. Auf Grund fehlender schriftlicher Zeugnisse (Quilis und Casado-Fresnillo 2008: 430) lässt sich darüber nur mutmaßen. Unter den Chavacanisten finden sich vor allem zwei Thesen: eine monogenetische, die auf Whinnom (1956) zurückgeht, und eine weitere von Frake (1971), die von unterschiedlichen Entwicklungen auf Luzon und Mindanao ausgeht.

Whinnom vermutet als Ursprung des Chavacanos ein portugiesisch-malaisches Ur-Pidgin (Lipski 2001: 139), das den Portugiesen im Indischen Ozean und Südostasien als Verkehrssprache gedient haben soll. 1606 eroberten die Spanier die Insel Ternate von den Niederländern, die diese selbst erst kurz zuvor von den Portugiesen in Besitz genommen hatten. Auf Ternate unterhielten die Spanier fast 60 Jahre lang ein Fort und genau dort soll es laut Whinnom zum Sprachkontakt der Spanier mit dem portugiesischen Pidgin gekommen sein, woraus das spanisch basierte Kreol entstanden sei. Um 1658 herum wurden die zweihundert auf Ternate sesshaften spanischen Familien zunächst nach Manila übersiedelt⁴ und 1660 dann in den gleichnamigen Ort Ternate (heute ein Stadtteil von Cavite City) am südwestlichen Ende der Bucht von Manila geschickt (Whinnom 1956: 11). Dort bildete die *Cavite Spanish Naval Station* einen der zentralen Orte des Sprachkontaktes (Camins 1999: 3).

In Bezug auf die Entstehungsgeschichte der Chavacano-Varietäten Manilas und Cavites gibt es wenig Diskussion (Pagel 2010: 349), unterschiedlich wird jedoch die Entwicklung in Zamboanga gesehen. Frake (1971) sieht den Ursprung des Zamboangueno nämlich nicht im MBC, sondern als eine eigenständige Entwicklung in Zamboanga, die im stärkeren Maß von Hiligaynong (Ilongo) beeinflusst wurde als von den Visaya-Sprachen. Lipski (2001: 138-139) verweist auf Warren (1981), nach dessen Meinung Iloilo eine der wichtigsten Anlegestellen für Schiffe auf der Reise von Manila nach Zamboanga gewesen sei, womit der Einfluss des Ilongo erklärt werden könnte.

In Zamboanga selbst gibt es alternative Thesen über die Herkunft des Chavacano. Camins (1999) sieht den Ursprung des *Chavacano de Zamboanga* bereits im 17. Jahrhundert, als 1635 das Fort Pilar im Südwesten Mindanaos erstmals errichtet wurde. Die Arbeitskräfte für den Bau mussten dafür zum

⁴ Nach Quilis und Casado-Fresnillo (2008: 430-431) wurden die Familien bereits 1655 abgesiedelt und in Manila zwischen Intramuros, Ermita und Malate im Campo de Bagong-Bayan angesiedelt.

Teil aus Cavite und anderen Teilen Luzons, aber auch von den Visayas und aus der Umgebung von Zamboanga importiert werden (Camins 1999: 3). Dies war übrigens nicht der erste Kontakt, den die einheimische Bevölkerung mit den Spaniern hatte. Informationen dazu finden wir auf Zamboangueno bei Malcampo (2007a: 15):

Si Saavedra (1921), ya escribi que el maga primer pobladores que ya queda convertido era aquellos de La Caldera (Recodo). Segun con ele, si Padre Diego del Rosario ya llega alli en 1585 y ya establece un mision permanente, trabajando entre maga pobladores de alli por nueve años hasta su muerte el 9 de Julio, 1594.

Dass die Soldaten einen bestimmenden Faktor in der Entstehungsgeschichte des Chavacanos gespielt haben müssen, sieht Lipski (2001: 138) an den „origins of Zamboangueno and even Caviteño in nearly all-male military garrisons“. Die Stationierung von Soldaten in Cavite und Zamboanga sorgte auch für eine Vielzahl an Familiengründungen zwischen philippinischen Frauen und spanischen Soldaten.

The garrison troops are clearly the Spanish-speaking class who would have most influence on the languages we are investigating. They were people of the lower social classes, often Mexican mestizos themselves, wifeless – since they could not afford to bring out wives from home – and almost entirely free from colour-prejudice. (Whinnom 1956: 3)

Auf Grund eines vermeintlichen Angriffs des chinesischen Piraten Koxinga auf Manila wurde das Fort von Zamboanga Mitte des 17. Jahrhunderts aufgegeben und die Truppen in die Hauptstadt verlegt. Dies führte dazu, dass die zamboanguenische Geschichtsschreibung bis zur Wiedererichtung des Forts im Jahr 1718 eine leere Stelle enthält. Malcampo (2007a: 41) berichtet davon, dass die Spanier bei der Neugründung des Forts immerhin noch 3.000 Christen vorgefunden hätten.⁵ Schriftliche Zeugnisse zur spanischen Besiedlung Zamboangas finden wir erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts (Lipski 2001: 129-138). Malcampo (2007a) verweist darauf, dass 1639 General Pedro Almonte 300 Soldaten von den Molukken nach

⁵ Dem widerspricht gewissermaßen Lim (1985): „Except for the few who left with the Spaniards, some of whom settled in Cebu and Dapitan, all the 6.000 new converts reverted to Islam.“

Zamboanga bringen ließ, um gegen die Piraten vor Mindanao besser gerüstet zu sein. Von den Soldaten könnten einige Portugiesen gewesen sein, “[a]lgunos de estos ya casá y ya permanece aquí na Zamboanga” (Malcampo 2007a: 129). Der Bau des Forts setzte für die Kommunikation sicherlich eine Vermischung eines vereinfachten Spanisch mit den philippinischen Sprachen voraus, allerdings gibt es keinerlei Nachweise für ein Pidgin aus jener Zeit.

Warren (1999: 235-236) stellt eine weitere These auf. Sklaven, die aus muslimischer Gefangenschaft nach Zamboanga geflohen waren und von den Spaniern im Fort von Zamboanga festgehalten und zur Arbeit verpflichtet wurden, sollen auf Grund ihrer unterschiedlichen Herkunft ein Chavacano als Mittel zur Kommunikation herausgebildet haben.⁶ Im Gegensatz zu diesen Thesen argumentiert Lipski (2001:141) gegen jegliche Einzelentwicklung des Zamboangueno.

Die am weitesten ausgebaute aktuelle Theorie zur Entstehung des Zamboangueno stammt von Lipski (2001: 148). Ich möchte seine Skizzierung daher übernehmen:

Stage I (mid 1700's): Zamboangueno arises in the Zamboanga garrison, as the common intersection of Spanish-laden Philippine languages.

Stage II (mid-late 1700's): Zamboangueno absorbs grammatical and lexical structures from manila Bay Philippine Creole Spanish, as the Spanish military presence in Zamboanga is consolidated. Additional migrations of civilians from Cavite have a trickle-down effect on Zamboangueno.

Stage III (1800's?): Ilongo lexical elements are introduced into Zamboangueno, possibly as the result of the use of Iloilo as a stopover for ships bound from Manila to Zamboanga. Ilongo grammatical forms could have been introduced at this time.

Stage IV (most of 1800's): Increasing presence of (civilian) native Spanish speakers in Zamboanga City results in incorporation of additional Spanish items, with structural differences between Zamboangueno and (Philippine) Spanish reaching their all time low point.

Stage V (turn of 20th century onward): Large-scale immigration from the central Visayan region to southwestern Mindanao makes Cebuano

⁶ Die Idee des Sklaveneinflusses auf das Chavacano findet sich auch bereits bei Worcester (1898, nach Lipski 2001: 140-141).

Visayan the de facto number two language in Zamboanga City. Spanish lexical items are increasingly replaced by Visayan items. Word order begins to shift towards Visayan.

Stage VI (1930's onward): Increasing use of English in Zamboanga, not only in schools but even in casual conversations, results in growing incorporation of Anglicisms into Zamboangueño. In the last two generations, this is leading the way to an eventual relexification of Zamboangueño away from its Hispanic lexical basis.

In der Folge stellt Lipski (2001: 149) den Status von Zamboangueño als Kreol⁷ in Frage. Für eine genaue Aufklärung der Entstehungsgeschichte des Chavacano wäre es notwendig, auch die Archive in Manila, Sevilla etc. zu befragen. Diese Untersuchungen müssten allerdings von außen zumindest stark unterstützt werden, denn die Kenntnis der spanischen Sprache auf den Philippinen ist so stark zurückgegangen, dass kaum noch jemand die Dokumente aus der spanischen Zeit lesen kann.

Struktur und Zusammensetzung des Zamboangueño

Zamboangueños beschreiben ihre eigene Sprache oftmals selbst als "gebrochenes Spanisch". Wurm (2001: 7-8) bezeichnet das Zamboangueño als "[...] a Spanish-based Creole with predominantly Spanish-derived vocabulary, and Philippine-type grammatical structure", sowie "a fully-fledged, complete language, and its speakers can have pride in it" (vgl. auch Lipski 2001: 158).

MBC und SMC unterscheiden sich vor allem im Einfluss der philippinischen Sprachen auf sie. Die luzonischen Varietäten stehen unter einem stärkeren Einfluss des Tagalogs, während die mindanaoischen Varietäten hingegen von den Visaya-Sprachen stärker beeinflusst werden (Pagel 2010: 354). Ein gegenseitiges Verständnis ist laut Pagel (2010: 347) jedenfalls gegeben. Quilis und Casado-Fresnillo (2008: 475-478) haben den Einfluss der verschiedenen Sprachen auf die Chavacanovarietäten untersucht, die Datensätze sind zum Teil jedoch veraltet (Ermiteño). Für MBC kommen sie auf einen Einfluss von über 90% aus der spanischen Lexik, für das Zamboangueño auf 86,4%. Für letzteres haben sie die philippinische Lexik auch noch aufgeschlüsselt in: 2,31% Tagalog, 1,8% Cebuano und 0,36% Ilongo. Sie haben auch Camins' Wörterbuch (1989) untersucht und sind dort auf 76,7% spanische und 23,3% autochthone Wörter gestoßen. Für das Cotabateño gibt es

⁷ Vgl. auch Pagel (2010: 383-411).

eine umfangreiche Untersuchung von Riego de Dios aus den 1970er Jahren, die für Pagel auch Rückschlüsse auf das Zamboangueno zulässt: ein Einfluss aus „82,5% Spanisch, 4,9% lokale Sprachen [...], 4,7% Tagalog, 2,5% Englisch, 2,2% Cebuano, 1,3% andere Sprachen [...] und 1,27% Hiligaynon (Ilongo)“ (Riego de Dios 1989 zitiert in Pagel 2010: 354) ließ sich dort finden.

Nicht unbedeutend ist der semantische Wandel des spanischen Vokabulars im Chavacano. Quilis und Casado-Fresnillo (2008: 482-485) haben eine ausführliche Auflistung erstellt, es seien hier einige Beispiele ausgewählt: *agwa (de) olor* ‚perfume, colonia‘; *aladino* ‚lámpara de keroseno‘; *banda* ‚lugar, sitio‘; *cantero* ‚bañal‘; *caso* ‚caso judicial‘; *drogas* ‚trampas, engaños‘; *familiares* ‚amigos íntimos‘; *juramentao* ‚enloquecido, persona que mata a sus enemigos hasta que él muere‘; *lisa* ‚suavizar, pulir‘; *naranja* ‚pomelo‘; *naranjita* ‚naranja‘; *palo* ‚árbol, madera‘; *pito* ‚especie de clarinete‘; *pronto* ‚fácil‘; *tomada* ‚bebida alcohólica‘.

Durch eine Studie von Cabangon und Tendero (2011) besitzen wir nun auch Informationen zu Unterschieden in der Struktur der verschiedenen Chavacanos. Ihre Untersuchungen⁸ zeigen, dass 69,4% des aus Wörterbüchern ausgewählten Datensatzes „show similarities in spelling, word formation and syntax“ (Cabangon und Tendero 2011: 20). 12,6% der lexikalischen Einträge weisen einen *vowel shift* vor, wobei am häufigsten der Wandel von *i* bzw. *u* in Caviteño zu *e* bzw. *a* in Zamboangueno auftritt, z. B. *siguro* (Cv) vs. *seguro* (Zm) ‚quiza‘ und *cumpania* (Cv) vs. *compania* (Zm) ‚compañía‘ (Cabangon und Tendero 2011: 22). Auch auf Grund von Assimilation und Dissimilation existieren einige Unterschiede, diese betreffen rund 10% des untersuchten Datensatzes. Dabei stellt sich heraus, dass vor allem die Konsonanten *p - f* *pecha* (Cv) vs. *fecha* (Zm) ‚fecha‘, *b - v* *bientre* (Cv) vs. *vientre* (Zm) ‚vientre‘, *s - z* *braso* (Cv) vs. *brazo* (Zm) ‚brazo‘, *k - c* *apektaw* (Cv) vs. *afectao* (Zm) ‚afectado‘ und *l - r* *pilmi* (Cv) vs. *pirmi* (Zm) ‚frecuente‘ wechseln (Cabangon und Tendero 2011: 23-24). Auch die Löschung von *a* im Caviteño, vor allem zu Beginn eines Wortes, ist auffällig, während im Zamboangueno dieses meist konserviert wird, wie in *hijada* ‚ahijada‘ (Zm, *ajjada*) (Cabangon und Tendero 2011: 25-27).

Welche philippinischen Sprachen genau Einfluss auf das Zamboangueno genommen haben, ist umstritten. Nieva (1984: 213) sieht die Lexik „[...] enriched over the years by a babel of words ‘borrowed’ from other native dialects, principally Sugbuanon or Cebuano and Tausug, with a smattering of Tagalog“. Eine Studie von Olaer (2009) konnte einen Anteil von Tagalog,

⁸ Bei der Aufbereitung der Analyse ihrer Daten scheinen Cabangon und Tendero einige Fehler unterlaufen zu sein, dennoch bietet ihre Arbeit wertvolle Informationen.

Cebuano und Hiligaynon im Wortschatz des Chavacano nachweisen, wobei der Großteil davon in veränderter Form aufgenommen wurde. Malcampo (2007b: 29-33) verweist auf den Einfluss aus dem Subano (vor allem in der Toponymik) der autochthonen Bevölkerung, aus den Visaya-Sprachen, dem Tausug und dem Portugiesischen. Malbago (2000: 2, 48) hat in seinen Untersuchungen des Chavacano Hinweise auf Elemente vor allem aus dem Cebuano, Tausug, Tagalog, Englisch, Chinesisch, Ilocano und Yakan gefunden, sowie Sama und Maranao. Lipski (2001: 150) sieht vier Kategorien von Lehnwörtern im Zamboangueño: „early Spanish, Visayan, later Spanish, and English.“ Einem großen Einfluss aus dem Englischen widersprechen jedoch Quilis und Casado-Fresnillo (2008:481). Lipskis Ausführungen decken sich jedoch auch mit den Daten von Rebollos Edding (2003).

Rebollos Edding (2003: 125) hat in ihrer Dissertation aufgezeigt, dass vor allem Nichtmuttersprachler des Chavacanos vom Englischen und dem Tagalog beeinflusst werden. In einer Ausarbeitung der Unterschiede nach der Altersstruktur der Sprecher und ist sie der Meinung, dass es zwischen älteren und jüngeren Sprechern keinen Unterschied gibt. Bei einer genaueren Analyse ihrer Datensätze können wir jedoch feststellen, dass zwar in der am häufigsten gewählten zamboangueñischen Ausdrucksweise kaum ein Unterschied zu finden ist, jedoch sehr wohl bei der Zweit- und Drittantwort der Befragten. Wir finden hier deutliche Tendenzen der jüngeren Generationen zu Anglizismen und Philippinismen. So gewinnen z.B. die philippinischen Personalpronomen *Ka* und *Ikaw* bei „Teens“ auf Kosten der hispanischen *Bos* und *Uste* an Bedeutung, am häufigsten war bei beiden Gruppen das Personalpronomen *Tu* (Rebollos Edding 2003: 388).

Neben dem Spanischen, das auch heute noch den größten Teil der zamboangueñischen Lexik stellt, wird mit Cebuano, Tagalog und Englisch, sowie Tausug, Subanon, Hiligaynon, Ilocano und Yakan zumindest neun Sprachen ein gewisser Einfluss auf das Zamboangueño nachgesagt. Steinkrüger (2008: 223-224) sieht ein Indiz für die Stärke des Einflusses der philippinischen Sprachen auf das Zamboangueño darin, dass sich nur ein Partikel spanischer Herkunft (*ya* ‚already‘) in dieser Sprache finden lässt.

Allen Varietäten des Chavacanos gemeinsam ist eine fehlende Standardisierung. In letzter Zeit gab es jedoch mehrere Versuche, eine Grammatik für das Zamboangueño zu erstellen. Dies erfolgt auf der einen Seite auf Grund von Eigeninitiativen von Wissenschaftlern (Santos 2010; Yap-Aizon 2010), andererseits auch von Seiten des Bildungsministeriums. Von staatlicher Seite hat man kürzlich für die neu gestaltete Primarstufe Lehrmaterialien für den

Chavacanounterricht entworfen („Bene y le“ 2012; Torres 2011). Der Chavacanounterricht findet jedoch nur in den ersten drei Lernjahren statt.

Einige Aspekte in der Phonetik und Phonologie des Zamboangueño sind jenen des Philippinenspanisch ähnlich, außerdem kommt es zu Adaptionen von lautlichen Kopien von Spanisch > Zamboangueño: /f/ > /p/, /θ/ > /s/, /x/ > /h/ (Pagel 2010: 356).

The sound system of Z[m] is neither wholly Spanish [...] nor wholly Philippine [...]; neither does it seem accurate to describe the sound system of Z[m] as any simple reduction of either of these. To say that it is a system encompassing many features of both (see Frake 1971: 7) seems closer to the truth. (Forman 1972: 232)

Das Alphabet des Zamboangueño besteht aus 5 Vokalen und 25 Konsonanten⁹ (Torres 2011: 2):

a	b	c	ch	d	e
/a/, /aâ/	/be/	/ce/	/che/	/de/	/e/
f	g	h	i	j	k
/efe/	/ge/	/hache/, /ache/	/i/	/jota/	/ka/
l	ll	m	n	ñ	o
/le/, /ele/	/elle/	/eme/	/ene/	/enye/, /eñe/	/o/
p	q	r	rr	s	t
/pe/	/cu/, /qu/	/ere/	/erre/, /ebre/	/ese/	/te/
u	v	w	x	y	z
/u/	/uve/, /ve/	/double u/	/equis/	/ye/, /yo/	/zeta/

Tabelle 1 Torres (2011: 2-5); Villaneza/Mangaser (2012: 1) Abweichungen zu Torres kursiv.

Bei der Orthographie des Zamboangueño geht man den Weg, Lehnwörter in der Version der Originalsprache zu belassen, sollte ihre Aussprache unverändert ins Zamboangueño übernommen worden sein: *basketball*, *committee* (En.); *riqueza*, *gallo* (Sp.); *anak*, *bata* (Tg.). Dies trifft auch auf modifi-

⁹ Diese Einteilung wird nicht von allen übernommen. Santos (2010) hat einen 26. Konsonanten, das philippinische <ng> (vor a, i, o, u), in sein Alphabet aufgenommen, Camins (1999) wiederum verzichtet auf <rr>.

zierte Wörter zu, die eindeutig auf eine Ursprungssprache zurückgeführt werden können, z. B. *nana/tata* vom tagalogischen *nanay/tatay* ‚Mutter‘/‚Vater‘ (Yap-Aizon 2010: 3; Villaneza/Mangaser 2012: 26).

Spanische Pluralbildung und Genusdifferenzierung gingen im Zamboangueno verloren (Pagel 2010: 358). Es existiert nur der Artikel *el: el hombre, el mujer* (Santos 2010: xxvi). Der Plural wird mit dem Voranstellen der philippinischen Partikel *magá* (auch *mangá/maná*) ausgedrückt¹⁰ (Santos 2010: xxvi), selbst wenn die iberische Flektionsendung formal erhalten geblieben ist: *manzánas – mangá manzánas* (Santos 2010: xxvi). Eine andere Möglichkeit der Pluralbildung ist das Voranstellen von Zahlen, bzw. der Wörter *mucho*, oder *manada* (Yap-Aizon 2010: 9). Was den Genus betrifft, so sind nur einige wenige *noun pairs* im Zamboangueno erhalten geblieben, z. B. *maestro/a, viudo/a, cocinero/a*, aber auch bei ein paar Adjektiven: *bonito/a, guapo/a* (Lipski 2001: 151).

Die Pronomina im Zamboangueno zeigen ihre hispanische Herkunft deutlich, jedoch gibt es einige Veränderungen. Die Personalpronomina lauten im Singular *Yo; Tu* (höflich), *Vos/Ebós/Ebo* (informell, manchmal auch *Ka*), *Usté* (formell); *Ele/‘le* (unmittelbar nach einem Verb), bzw. im Plural *Kita* (inkl.), *Kamé* (exkl.); *Kamó* (Plural von *Ebós/Ebo*), *Ustedes* (formell), *Vosotros* (informell); *Silá* (Yap-Aizon 2010: 18-21; Santos 2010: xxvii-xxviii; Pagel 2010: 374-375). Sie unterscheiden sich im Plural von jenen der konservativen Caviteño (*nisós, vusós, isos*) und Ternateño (*m(ib)otro, (us)tedi, l(ob)otro*) Hier wird der Einfluss philippinischer Sprachen sichtbar, diese Veränderung dürfte im Zamboangueno aber erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts geschehen sein und betrifft auch die Übernahme der, für die malayo-polynesischen Sprachen typischen Unterscheidung von exkludiertem und inkludiertem Sprecher in der 1. Person Plural (Pagel 2010: 374-375).

Mit dem Tagalog gemein hat das Zamboangueno u. a. die Elision des finalen -r spanischer Verben (Steinkrüger 2008: 209): *comé* ‚comer‘, *caminá* ‚caminar‘ etc. Konjugationen finden sich im Zamboangueno nicht. Zeit wird über die drei Partikel *ta* (Präsens), *ya* (Perfekt) und *ay* (Futur) ausgedrückt: *Ta comé yo na cása / Ya comé tu na cása / Ay comé kitá na cása* (Santos 2010: xxxiv). *Ta* entspricht auch dem spanischen *estar* und in manchen Fällen ebenso *ser*, das es als eigenständiges Verb nicht gibt. Chavacanische Verben, die aus einer philippinischen Sprache stammen, werden laut Santos (2010: xxxiv) zusätzlich mit der Partikel *man* versehen, ansonsten wird wie mit den Verben spanischer

¹⁰ „However, there are a few old Zamboanguenos who follow the rules of grammar in Spanish when they pluralize the nouns [...]“ (Yap-Aizon 2010: 40).

Herkunft umgegangen, z. B. *anud* (,to float'): *Ta man anud*. Eine andere Möglichkeit wäre ein Adjektiv zu nehmen und das Präfix *bacé*, oder *man* voranzustellen: *bacé + loco* (,to fool/to drive one crazy/to go crazy'). Für Negationen wird in Sätzen des Präsens und des Futurs *bindéh* vorangestellt, im Perfekt verwendet man *nuay* und lässt den Zeitmarker *ya* weg (Santos 2010: xxxv).

Der Großteil der Adverbien¹¹ stammt aus dem Spanischen (*abajo, durante, demasiado, nunca, menos, ...*), so wie auch viele Präpositionen: *antes de, cun/con, de, entre, sin, dentro de*, etc. (Santos 2010: xxxvii-xli). Was die Konjunktionen betrifft, so sehen Quilis und Casado-Fresnillo (2008: 469-470) hier „prácticamente“ dieselben wie im Spanischen. Unter den Partikeln finden sich laut Santos (2010: xlii-xlvi) jedoch nur wenige iberischer Herkunft: *na, ya* und *ay* wären zu nennen, im Gegensatz zu den vielen philippinischen, wie z. B. *lang* (,only').

Der Status des Zamboanguéño

Wenn Nieva (1984: 213f.) meint, dass alle Menschen in Zamboanga Chavacano sprechen würden, dann ist dies natürlich eine Übertreibung. Das philippinische Kreolspanisch ist jedoch sehr wohl die dominierende Sprache der Stadt und Provinz Zamboanga City, obwohl der spanische Einfluss auf der Insel Mindanao während der gesamten Kolonialzeit viel geringer war als auf Luzon und den Visayas. So schrieb Mallat (1994: 206) noch im Jahr 1846 über die Situation der spanischen Kontrolle über Mindanao: „Only the smallest part of this island belongs to the Spanish government; the rest is independent.“ Der von den Spaniern kontrollierte Teil waren die Provinzen „Caraga, Misamis and Samboanga“, wobei letztere „comprises only the fortress or the presidio of Samboanga with a territory situated along the coast, but which is not large enough to merit the name of province; consequently the Spaniards do not usually call it thus“ (Mallat 1994: 207). Eine Analyse der Bevölkerungszahlen der Philippinen ist allgemein schwierig, exakte Zahlen über die Anzahl der Spanier auf dem Archipel sind kaum aufzutreiben. Im Falle von Zamboanga wird dies durch ein weiteres Faktum erschwert: die Stadt war von Tributzahlungen ausgenommen (Mallat 1994: 214) und scheint daher in den Tributlisten der Verwaltung nicht auf. Dennoch können wir

¹¹ „En tagalo y en cebuano, no hay diferencia formal entre adjetivo y adverbio; de ahí, que el adverbio en chabacano tenga la misma forma que su adjetivo correspondiente: *Ta clava bueno el vista* ‘mira fijamente’, donde *bueno* es ‘bien’; *Caminá cbiquitito* ‘caminar con pasos cortos’“ (Quilis y Casado-Fresnillo 2008: 463).

festhalten, dass Zamboanga eine der, wenn nicht sogar die am meisten hispanisierte Stadt auf den Philippinen war:

If one were to ask which part of the Philippines was most like Spain, the answer of course, is Zamboanga, not Cebu nor Manila. While Manila had numerically more Spaniards than Zamboanga, as referred to elsewhere, and was the seat of government, religion and culture, her Hispanidad was diffused into a much wider area until it petered out at the outskirts. Zamboanga's was concentrated within a small territory, bounded by shark-and-pirate-infested waters on three sides and the mountain ranges behind her a happy Arcadia of language, manners and songs, a hothouse of Spanish brand of Christianity. (Lim 1985)

Den Worten von Lim stimmt Orendain (1984: 129) zu: „Fr. Lim may be biased for his beloved city, but he speaks the truth, for no other group of Filipinos can be said to have been more hispanized than the Zamboanguenos with their picturesque Chabacano.“ Einen weiteren Hinweis dafür bietet die Inauguration der ersten zivilen Regierung von Zamboanga. Diese trug ihre Reden, zur Verwunderung der anwesenden Offiziellen aus Manila und der US-amerikanischen Vertreter, auf Spanisch vor (Lim 1985). Des Weiteren gab es während weiten Teilen des 20. Jahrhunderts verschiedene spanischsprachige Zeitungen. Die hispanische Vergangenheit wird auch heute noch von der Stadtregierung propagiert, und bei diversen Festivitäten in der Stadt besungen.

Die aktuellsten Daten zur Verbreitung des Chavacano stammen von Malbago (2000: 70-71), dessen Untersuchungen ergaben, dass die Muttersprache von 49% der Einwohner Zamboanga Citys Chavacano ist, gefolgt von 21,7% Cebuano, 14,1% Tausug, 4,3% Tagalog, 3,3% Samal, 2,3% Ilongo und 1,7% Chinesisch. Allerdings beherrschen nur 40,7% das Chavacano gut: “This implies that there are native Chabacano speakers who find difficulty with some communicative aspects of the language so they shift to another language for auxiliary” (Malbago 2000: 72).

Alter, Geschlecht und ökonomischer Status beeinflussen die Wahl der Sprache nicht, sehr wohl jedoch der Wohnsitz. Die rurale Bevölkerung tendiert stärker zum Chavacano als die urbane, während Cebuano im urbanen Gebiet stärker verankert ist, bzw. Englisch überhaupt nur dort (Malbago 2000: 105-106). In der Schule (nur in informellen Situationen, Englisch und Filipino sind offizielle Unterrichtssprachen), in der Arbeit, und auch beim Fluchen, dominiert das Chavacano in Zamboanga City, sogar bei den Nicht-

muttersprachlern. Englisch ist hingegen die dominierende Sprache beim Be-ten¹², sowie auch beim Schreiben und *listening* (Malbago 2000: 75-76): „This could be because in most formal publications and gatherings, the language used is English. In the Philippines, this is the medium at which the learned, the artists and the elite express themselves“ (Malbago 2000: 78). Daher verwundert es auch nicht, dass nach den Ergebnissen von Malbago Englisch die prestigeträchtigste Sprache in Zamboanga City sein soll, gefolgt von Chavacano. Für Ferrero (2000:17) hingegen hat Tagalog ein größeres Ansehen. Chavacano wird also vor allem in Alltagsgesprächen benutzt:

An all-Chavacano speech is rare, especially among educated urban residents and on highly academic and technical subjects. There's a wealth of Chavacano vocabulary in the areas of family, farm life, marketing and other basic human concerns but, as the topics become more academic, technical and cognitively demanding in their scope and depth, the more the reliance on code switching [...]. (Santos 2010: xiii-xiv)

Nach Zahlen im Ethnologue¹³ gibt es aktuell 359.000 Sprecher des Zamboangueno. Zamboanga City selbst ist eine wachsende Stadt, auch auf Grund von Migration. Die Zuwanderer sprechen jedoch nur im äußerst seltenen Fall bereits Chavacano, sondern vor allem Cebuano, Tagalog und Tausug. Gründe für die Migrationsbewegungen sind die geographische Lage der Stadt und die allgemeine politische Situation in der Region. Unter Marcos' Regierungszeit flüchteten viele Menschen nach Zamboanga und mit Southcom (*Southern Command of the Armed Forces of the Philippines*) zog auch eine große Militärbasis in die Stadt (Forman 2001: 106), darüber hinaus finden sich auch ein Stützpunkt der Luftflotte und einer der Marine dort (Santos 2010: x). Mit diesen föderalen Einrichtungen zogen viele Filipinos aus den tagalog- und cebuanosprachigen Gebieten nach Zamboanga City. Die Stellung des Chavacano als *lingua franca* in Zamboanga City ist jedoch so gefestigt, dass viele der Immigranten Zamboangueno lernen und in der Alltagskommunika-

¹² Allerdings ist das Chavacano in der Kirche stark vertreten, wenn auch das Englische dort dominiert. Nach Steinkrüger (2008: 215) gibt es seit kürzerem erst einen deutlichen Anstieg der Verwendung von Zamboangueno in der Messe. Bei meinem Besuch im Dezember 2012 hatte die Kathedrale von Zamboanga City elf Sonntagsmessen ausgeschrieben, davon sechs in Englisch und vier in Chavacano.

¹³ http://www.ethnologue.com/show_language.asp?code=cbk [15.09.2013].

tion einsetzen, auch wenn es zu einer gewissen Einflussnahme der anderen Sprachen auf das Chavacano kommt:

While Chabacano remains the predominant language in almost all situations, each cultural community has not forgotten their mother tongue but because Chabacano is a wide-spread language in the city, everyone feels the urgency of learning this language being the common language of any domain. (Malbago 2000: 202-203)

Während meines Aufenthalts in Zamboanga City haben sich Sprecher des Zamboangueno immer wieder besorgt um den Stand ihrer Sprache geäußert. Der Sprachwandel, den das Chavacano auf Grund des Einflusses von anderen Sprachen durchmacht¹⁴, bereitet ihnen Sorgen. Diese Beobachtungen machten auch schon Lipski (2001) und Forman (2001):

Among Zamboanguenos themselves, feelings are split as regards the current state of Chabacano, the importance of exercising some control over its evolution, and its future prospects. The first group, which has been identified with the conscious and unconscious introduction or preservation of Hispanisms, feels that the Zamboangueno dialect is losing its purity, becoming contaminated by English and to a lesser extent by Visayan; they believe that unless corrective measures are taken, Chabacano will degenerate into a hopeless *balo balo*, which while containing elements of many languages, will be completely unintelligible to speakers of English, Visayan, Spanish and 'legitimate' Zamboangueno. (Lipski 2001: 156)

Nach meinen eigenen Beobachtungen wird auch das Tausug oftmals als „Gefahr“ für das Zamboangueno angesehen. Untersuchungen zum Einfluss des Tausug auf das Chavacano¹⁵, sowie zur Verbreitung des Chavacano unter der muslimischen Bevölkerung, wären notwendig, um den genauen Einfluss dieser Sprache auf das Chavacano bestimmen zu können.

¹⁴ Vgl. Santos (2010: xii).

¹⁵ Kleinere Hinweise darauf finden sich bei Santos (2010) und Forman (1972).

Bibliographie

- Alcántara y Antonio, Teresita, 1998. *Los hispanismos en los medios de comunicación social filipinos*. Estudio lingüístico. Quezon City: Sentro ng Wikang Filipino, University of the Philippines.
- Cabangon, Bobby M./Tendero, Julieta B., 2011. „Linguistic similarities in Cavite and Zamboanga Chabacano lexicon“, in: *Western Mindanao State University Research Journal* 30 (1), 17-30.
- Camins, Bernardino S., 1999. *Chabacano de Zamboanga handbook and Chabacano-English-Spanish dictionary*. Zamboanga City: Office of the City Mayor.
- Fernández, Mauro, 2001. “¿Por qué el chabacano?”, in: *Shedding light on the Chabacano language. Estudios de Sociolingüística. Linguas, sociedades e culturas* 2 (2), i-xii.
- Ferrero, Agapito, 2000. „In search of Chavacano origins“. *The Ateneo de Zamboanga Journal* 6 (2), 1-18.
- Forman, Michael Lawrence, 1972. *Zamboangueno texts with grammatical analysis. A study of Philippine Creole Spanish*. Dissertation. Cornell University.
- Forman, Michael Lawrence 2001. “Confidence in Chabacano. Counterbalance to a western ideology of language”, in: *Shedding light on the Chabacano language. Estudios de Sociolingüística. Linguas, sociedades e culturas* 2 (2), 95-117.
- Galván Guijo, Javier, 2006. “El español en Filipinas”, in: Instituto Cervantes, Hrsg. *Enciclopedia del español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007*. Plaza & Janes Editores, 163-165.
- García Louapre, Pilar, 1990. *El idioma español en Filipinas desde la conquista a nuestros días*. Edición bilingüe español-inglés. Madrid: Editor S. A.
- Lim, Hilario Atilano, 1985. *Zamboanga – a history of our people. (Facets of a beautiful people)*. Unveröffentlicht, eingereicht für den I Concurso Manuel Bernabé del Centro Cultural de España, Manila?
- Lipski, John, 2001. “The place of Chabacano in the Philippine linguistic profile”, in: *Shedding light on the Chabacano language. Estudios de Sociolingüística. Linguas, sociedades e culturas* 2 (2), 119-163.
- Malbago, Expedito Hermenegildo, 2000. *Language-profile of Zamboanga City, 1998. A sociolinguistic study*. Unveröffentlichte Dissertation. Zamboanga City: Western Mindanao State University.
- Malcampo, Hermenegildo P., 2007a. *Historia de Zamboanga (En Chabacano)*. Antes y durante el periodo Español. 1400-1900. Zamboanga City: Western Mindanao State University Press.

- Malcampo, Hermenegildo P., 2007b. *The roots of Asia's Latin City (Zamboanga City)*. Zamboanga City: Western State Mindanao University Press.
- Mallat, Jean, 1994[1846]. *The Philippines. History, geography, customs, agriculture, industry and commerce of the Spanish colonies in Oceania*. Manila: National Historical Institute.
- Nieva, Antonio M., 1984. "Chabacano. Bien facil lang gayot", in: Orendain II, Antonio E. (Hg.). *Zamboanga Hermosa. Memories of the Old Town*. Metro Manila: Filipinas Foundation, 213-217.
- Olaer, Estrella P., 2009. „The non-Spanish idiolect composition of Chavacano in contemporary written literature. A content analysis“, in: *Western Mindanao State University Research Journal* 28 (2), 37-48.
- Pagel, Steve, 2010. *Spanisch in Asien und Ozeanien*. Überarbeitete Fassung der gleichnamigen Dissertation, 2009, Halle. Frankfurt: Peter Lang.
- Quilis, Antonio/Casado-Fresnillo, Celia, 2008. *La lengua española en Filipinas*. Historia. Situación actual. El Chabacano. Antología de textos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rebollos Edding, Nimfa, 2003. *Language maintenance and shift among native and non-native speakers of Zamboanga Chabacano*. Unveröffentlichte Dissertation. Zamboanga City: Western Mindanao State University.
- Rosner, Viktor, 2013. *Spuren des Spanischen auf den Philippinen heute*. Diplomarbeit im Fach Hispanistik. Wien: Universität Wien.
- Santos, Rolando Irquiza, 2010. *Chabacano de Zamboanga: compendio y diccionario*. Zamboanga City: Ateneo de Zamboanga University Press.
- Torres, Roberto B., 2011. *El primer alfabeto chabacano*. Jugá, aprendé, y engrandá ... junto!. Local government of Zamboanga City.
- Warren, James Francis, 1999[1985]. *The Sulu Zone 1768-1898*. The dynamics of external trade, slavery, and ethnicity in the transformation of a Southeast Asian maritime state. Quezon City: New Day Publishers.
- Whinnom, Keith, 1956. *Spanish contact vernaculars in the Philippine Islands*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Wurm, Stephen A., 2001. "Contact languages and the preservation of endangered languages", *Shedding light on the Chabacano language. Estudios de Sociolingüística. Linguas, sociedades e culturas* 2 (2), 1-12.
- Yap-Aizon, Jose Genaro R., 2010. *Zamboanga Chavacano*. Structure and Grammar. Manila: Adamson University Press.