

Masterarbeit

am Institut für angewandte Linguistik und Translatologie
der Universität Leipzig
über das Thema

Fingierte Mündlichkeit in Literatur und Film und deren Übersetzung im Vergleich anhand der Werke Emili Teixidors und deren Verfilmung

vorgelegt von

Kathrin Rose-Dabrunz

Referent: Òscar Bernaus Griñó
Korreferentin: Dr. Elia Hernández Socas

**Leipzig, den
04. Februar 2016**

Danksagung

Ich möchte mich ganz herzlich bei meinem Referenten Óscar Bernaus Griño für die Betreuung meiner Arbeit und besonders für die tatkräftige Unterstützung bei den bezüglich der Untertitelung des Films auftretenden Problemen bedanken.

Außerdem danke ich auch meiner Korreferentin Dr. Elia Hernández Socas für ihren stets motivierenden Beistand.

Herrn Prof. Dr. Carsten Sinner danke ich für die beratende Unterstützung in einigen linguistischen Fragen.

Bei der Produzentin des Films *Pa Negre* Iona Passola möchte ich mich außerdem für die Überlassung des Drehbuchs bedanken.

1. Einleitung	3
2.1 Der Begriff der <i>fingierten Mündlichkeit</i>	7
2.1.1 Definition und Modell zur Beschreibung der fingierten Mündlichkeit	7
2.1.2. Faktoren von Kommunikationssituationen der Nähe.....	10
2.1.3. Universale Merkmale der deutschen und katalanischen gesprochenen Sprache	13
2.2. Fingierte Mündlichkeit und Literatur	22
2.2.1. Integration von Nähesprache in der deutschen Literatur	25
2.2.2 Integration von Nähesprache in der katalanischen Literatur	29
2.2.3 Zum Übersetzen von fingierter Mündlichkeit in der Literatur	37
2.3 Fingierte Mündlichkeit und Film.....	44
2.3.1 Interlinguale Untertitelung - Theorie und Praxis	44
2.3.2. Prinzipien der Interlingualen Untertitelung	48
2.3.3. Interlinguale Untertitelung als intersemiotische Übersetzung	50
2.3.4. Spezielle Verfahren im Bereich der Untertitelung.....	52
2.3.5. Das Problem der Mündlichkeit bei der Untertitelung.....	54
3. Der katalanische Film <i>Pa Negre</i> als Literaturverfilmung	61
3.1. Theoretische Betrachtungen zum Thema Literaturverfilmung.....	61
3.2. Grundlegende Betrachtungen für den Vergleich zwischen Film und Roman.....	67
3.3. Geschichtlicher Hintergrund des Romans <i>Pa Negre</i>	70
3.3.1. Die Installation des franquistischen Regimes in der Zeit nach dem spanischen Bürgerkrieg	70
3.3.2. Der Übergang zur Demokratie und die Politik des Vergessens.....	76
3.3.3. Das Konzept der Autarkie als ideologisches und individuelles Paradigma in Teixidors Werk <i>Pa Negre</i>	78
3.3.4. Das gemeinsame Anliegen von Villarongas Film <i>Pa Negre</i> und von Teixidors gleichnamigem Roman	83
3.4. Die Literaturvorlage.....	84
3.4.1. Leben und Werk Emili Teixidors i Viladecàs.....	84
3.4.2. Der Roman <i>Pa Negre</i>	92
3.5. Der Film <i>Pa Negre</i>	104
3.5.1. Einordnung des Films in das katalanische Filmschaffen	104
3.5.2. Der mallorquinische Filmregisseur Agustí Villaronga	110
3.5.3. Vergleich des Films <i>Pa Negre</i> mit seiner Literaturvorlage	113
4. Analyse und Übersetzung von fingierter Mündlichkeit in Emili Teixidors Roman <i>Pa Negre</i> und in Agustí Villarongas gleichnamigem Film	124

4.1. Analyse des Romans <i>Pa Negre</i> hinsichtlich der Integration nähesprachlicher Mittel	127
4.1.1. Die diatopische Varietät des Katalanischen im Landkreis Osona	127
4.1.2. Analyse des Romans hinsichtlich der Integration von Merkmalen der Oralität in den verschiedenen Bereichen des Erzählerberichts und der Figurenrede.....	130
4.1.3. Unterschiede zwischen den Dialogen des Drehbuchs und des Romans bezüglich der nähesprachlichen Mittel.....	143
4.2. Probleme bei der Untertitelung des Films <i>Pa Negre</i>	147
4.3. Probleme bei der Übersetzung fingierter Mündlichkeit im Roman <i>Pa Negre</i>	149
5. Zusammenfassung der Ergebnisse	154
6. Literaturverzeichnis.....	156
Anhänge	161

1. Einleitung

Més terrible i inhumana que la mort, aquesta lenta i implacable mola de l'oblit que engruna fins a dissoldre en el no-res tot allò que hem estimat, que volem estimar, on volem emmirallar-nos encara.

Emili Teixidor (*Retrat d'un assassí d'ocells*)

The past is never dead. It's not even past.

Gavin Stevens (*Requiem for a Nun*)

Der katalanische Film *Pa Negre* spielt zu Beginn der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts in einem Dorf in der Ebene von Vic, einer Kleinstadt im Herzen Kataloniens. Der Regisseur Agustí Villaronga erschuf eine Literaturadaption des gleichnamigen Romans von Emili Teixidor. Sowohl der Roman, als auch der Film hatten großen Erfolg, wobei der Film seinem Regisseur eine Nominierung für den *Oscar* und damit den ersten großen Erfolg außerhalb Kataloniens bescherte.

Die durch die franquistische Historiografie verzerrte Darstellung der geschichtlichen Ereignisse im Spanien des 20. Jahrhunderts betrifft besonders den spanischen Bürgerkrieg und die unmittelbar darauf folgenden Jahre. Durch den „Pakt des Vergessens“ (vgl. Macher 2002) wurde die Aufarbeitung dieser Zeit mit ihren grausamen Verfolgungen Andersdenkender und der Jahre des Hungers zunächst erschwert und so drohten die geschichtlichen Ereignisse dem tatsächlichen Vergessen anheim zu fallen. Der Film und der Roman leisten einen Beitrag gegen dieses Vergessen, besonders für die unter Franco unterdrückte katalanische Minderheit. Sowohl Teixidor als auch Villaronga erzählen die Geschichte der „Verlierer“, der offensichtlich unwichtigen Personen und zeichnen so ein Bild des ganz gewöhnlichen faschistischen Alltags dieser Jahre. Nach Meinung des katalanischen Literaturkritikers Ricard Torrents gibt es viele Werke, die sich auf gelehrte Art und Weise dem Krieg widmen, der Katalonien von außen zerstörte und von innen fortlaufend schädigte, aber es fehlt Literatur darüber, wie sich in der Folge des Krieges die neue Ordnung in

Katalonien einnistete und die Schikane weiterführte, die die Katalanen weiterhin erduldeten. *Pa Negre* ist ein Beitrag zur kulturellen Anamnese, die, ähnlich der Vorgeschichte einer Krankheit im medizinischen Sinne, ein Effekt der Literatur ist und die Vergangenheit von der Vergangenheit befreit (Torrents 2004: 18):

L'anamnesi com a efecte de lectura de *Pa Negre* és la que, segons Plató, ens fa travessar el món opac de les sensacions i ens reintrodueix en el món de llum de les idees, que és d'on venim. Per això tot reconeixement és record i tot itinerari intel·lectual és retorn als orígens. [...] En les cultures religioses antigues l'anamnesi és l'acte de culte que fa allò que es recorda perdi la condició d'història passada.

Die Anamnese, so Torrent weiter, ist nicht nur ein Kampf gegen das Vergessen, sondern auch gegen die Erinnerung, die die Vergangenheit in sich einschließt und archiviert, sodass sich das Bewusstsein über die franquistische Repression durch seine Aktualisierung verändert hat. Heute weiß man, dass das historische Gedächtnis zurückerlangt werden muss und man nicht hätte vergessen dürfen, so wie es durch die *transició* verlangt wurde. In Wirklichkeit kann der Horror, der Teil des Lebens der Katalanen auf dem Weg der andauernden franquistischen Repression in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde, vor dem schlimmsten Vergessen, der Einfrierung der Geschichte bewahren (vgl. ebd.).

Die Geschichte ist die eines Jungen, der die Umstände seines Lebens noch nicht verstehen kann und so noch mit unschuldigen Augen auf die Welt der Erwachsenen schaut. Dabei entlarvt er Korruption, Irrationalität und Heuchelei. Während der franquistischen Diktatur wurden die Menschen mit verschiedensten Methoden der Unterdrückung mundtot gemacht und so lernten die Menschen auch eine Art Selbstzensur, die sich in der Zurückhaltung von Gedanken, der indirekten Kommunikation und in der sorgfältigen Wahl der Worte äußerte. Man vermied Ausdrücke, die Anstoß erregen könnten. Schriftsteller verwendeten Umschreibungen, Periphrasen, Euphemismen, unklare bzw. allgemein gehaltene Formulierungen, Ellipsen, unvollendete Beschreibungen von Geschehnissen und so müssen die Leser lernen, zwischen den Zeilen zu lesen. Dieses Verhalten ist ein typisches Merkmal für das Verhalten der Menschen im Alltag einer Diktatur. Immer wieder gibt es Dinge, die unverständlich sind und oft ist es schwierig, Lügen und Wahrheit auseinanderzuhalten. Halbwahrheiten und Dinge, die man für sich behalten muss, selbst gegenüber der eigenen Familie, vergiften die Atmosphäre, sodass der heranwachsende Andreu, der Protagonist von *Pa Negre* sich am Ende von der Familie entfernt, um diese Atmosphäre der Unsicherheit und des erzwungenen Schweigens hinter sich zu lassen. So wie viele andere in seinem Land zog er sich in das innere Exil zurück.

Man ist bemüht, sich in der neuen Wirklichkeit einzurichten. Die Sprache, die das franquistische Regime in seiner Propaganda verwendet, um die Politik der Repressionen zur „Säuberung“ des Landes von anderen Meinungen und Lebensentwürfen zu untermauern und zu legitimieren, tut ihr Übriges. Das Regime präsentiert sich selbst als gesund und rein und Feinde des Regimes werden mit Wörtern charakterisiert, die aus der Welt der Krankheiten stammen und für den Leser des Romans mitunter so abstoßend erscheinen, dass er automatisch die Gegenposition einnimmt. So ist für Teixidor die Sprache in mehrfacher Hinsicht eine seit seiner Jugend immer wiederkehrende Problematik, die ihn beschäftigt. Er sorgt sich um die in seinen Augen verloren gehende Kreativität seines Volkes und so strebt er danach, diese Sprache, die Sprache der ehemaligen Grafschaft Osona, in seinen Werken zu konservieren. Die Großmutter des Protagonisten mit ihrem reichen Vokabular ist die Personifikation der Weisheit des Volkes. Sie kennt Wörter, die die Menschen aus den Städten nicht mehr kennen. Die Kinder achten heimlich auf neue, unbekannte Wörter, die für sie wie ein Fenster in die Welt der Erwachsenen bedeuten (Glenn 2012).

Der Film ist dagegen durch eine Flut von zum Teil verstörenden Bildern gekennzeichnet. Freud spricht über die Traumata der Kindheit, die im Unbewussten ruhen und als Symptome, Träume oder Defekte wiederkehren. Das ursprüngliche Trauma manifestiert sich häufig in phantastischen und gespenstischen Bildern, mit deren Hilfe das Trauma verarbeitet und angepasst wird. Die wiederkehrende Präsenz der Geister in den gegenwärtigen spanischen Filmen über den Bürgerkrieg wie z. B. *El espinazo del diablo* von Guillermo del Toro sind ein Ausdruck des historischen Traumas des Bürgerkriegs in der Gegenwartsgesellschaft Spaniens (vgl. Espinós 2013). Für das deutsche Publikum besteht zurzeit nur die Möglichkeit, den Film *Pa Negre* auf einer DVD mit spanischen bzw. englischen Untertiteln anzuschauen. Um jedoch das komplexe Geschehen und die häufig sehr schnellen Dialoge zu verstehen, sind Untertitel in einer fremden Sprache nicht ausreichend. Aus diesem Grunde hatte ich deutsche Untertitel für den Film erstellt. In meiner Arbeit möchte ich den Film *Pa Negre* und seine Literaturvorlage hinsichtlich der Unterschiede und der Gemeinsamkeiten in den Ausdrucksweisen des Regisseurs und des Autors und hinsichtlich der Merkmale *fingierter Mündlichkeit* miteinander vergleichen. Die im Film und im Roman verwendete Sprache ist durch den Versuch geprägt, ein realistisches Abbild dieses Abschnittes der spanischen Geschichte zu zeichnen. So scheinen in den lebendigen Dialogen im Film immer wieder die Dialoge des Romans durch.

Im 2. Kapitel geht es mir zunächst um die theoretischen Grundlagen für eine Analyse der Dialoge des Romans und des mir durch die Produzentin des Films zur Verfügung gestellten Drehbuchs hinsichtlich der in ihnen vorhandenen Merkmale von fingierter Mündlichkeit. Außerdem finden sich hier auch theoretische Betrachtungen zum Problem der fingierten Mündlichkeit bei der Erstellung der Untertitel zum Film und der zusätzlich angefertigten Übersetzung eines Kapitels des Romans. Sodann möchte ich im 3. Kapitel den Gegenstand der Untersuchung, also den Film und den Roman vorstellen und die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen in den Ausdrucksweisen auf der Grundlage theoretischer Betrachtungen zur Filmadaption untersuchen. Das 4. Kapitel ist der Analyse der in den beiden Werken zu findenden Merkmale fingierter Mündlichkeit und den Problemen bei der Übersetzung dieser Merkmale gewidmet. Als letztes folgt im 5. Kapitel eine Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit.

2. Theoretische Grundlagen

2.1 Der Begriff der *fingierten Mündlichkeit*

2.1.1 Definition und Modell zur Beschreibung der fingierten Mündlichkeit

Der Begriff der *fingierten Mündlichkeit* wird von Goetsch 1985 geprägt, der sich als einer der ersten in der deutschsprachigen Forschung mit dieser Form der Sprache in der Literatur befasste: „Mündlichkeit in geschriebenen Texten ist stets fingiert und damit eine Komponente des Schreibstils und oft auch der bewußten Schreibstrategie des jeweiligen Autors.“ (Goetsch 1985: 202). Diese Form des Diskurses, der in verschiedenen Formen literarischer Schriften wie Romane oder Comics, im Theater, in der Filmkunst oder auch in Hörspielen zu finden ist, ist somit eine Form der Mündlichkeit, die sowohl in Bezug auf ihr Verhältnis zur gesprochenen Sprache, als auch als Bestandteil schriftlicher Texte untersucht werden muss. In der Forschungsliteratur finden sich hierzu in verschiedenen Sprachen mehr oder weniger vergleichbare Begriffe¹: Man findet z. B. in der englischsprachigen Literatur neben dem Begriff *feigned orality* auch die Begriffe *fictional orality* und *fictive dialogue*¹. „Mündlichkeit“ oder auch „Oralität“ bezieht sich hier auf die gesprochene Sprache, deren interaktiver Charakter auch in dem Begriff „Dialog“ als einer typischen Form gesprochener Sprache deutlich wird, und die Bezeichnungen „fingiert“, „fiktiv“ oder „fiktional“ weisen darauf hin, dass diese Form der Mündlichkeit keiner realen, sondern einer erfundenen Sprechsituation entspringt. „Fingiert“ ist diese Art der Mündlichkeit also, weil die Illusion von gesprochener Sprache geschaffen wird, „fiktiv“ als Opposition zu authentisch, da sie in nicht realen Situationen auftritt, sondern in Situationen, die an reale Kommunikationssituationen erinnern sollen und schließlich „fiktional“ als Teil von fiktionalen Texten, die eine fiktive Welt erschaffen, deren Glaubwürdigkeit davon abhängt, ob der Leser, Zuschauer oder Zuhörer sie oder ihre Präsentation als solche akzeptieren. Bei der Analyse von Filmen findet man auch den Begriff *prefabricated orality* (Brumme 2012: 13f.). Sie ist also im Vergleich zu spontaner Mündlichkeit das Ergebnis von Planung und Vorbereitung, um dann später gesprochen oder gelesen zu werden. Fingierte Mündlichkeit wird also durch einen Autor geschaffen und z. B. in Form von Erzählungen,

¹ zu den unterschiedlichen Termini bezüglich unterschiedlicher Forschungsgebiete in den verschiedenen Sprachen siehe auch Brumme/Espunya (2012: 7) oder Sinner (2013: 227)

Theaterstücken, Drehbüchern oder auch Untertiteln schriftlich festgehalten. So lassen sich Bezüge zur direkten Rede in der Stilistik, der Erzählkunst und der Varietätenlinguistik herstellen (ebd.: 7). Bei der Erforschung historischer Literatur gibt die Identifizierung von Markierungen von Mündlichkeit mitunter Aufschluss über die gesprochene Sprache historischer Sprachstände. Aber auch Stereotype über andere Varietäten werden über fingierte Mündlichkeit verbreitet, die von vielen Sprechern wegen mangelnder eigener Kenntnisse nicht überprüft werden können. (vgl. Sinner 2013).

In der Varietätenlinguistik gibt es verschiedene Ansätze zur Entwicklung von Modellen, mit denen sich auch die fingierte Mündlichkeit beschreiben lässt. Gregory unterscheidet zunächst Varietäten, die sich auf die permanenten Eigenschaften des Sprechers beziehen und andere, die sich auf die Sprachverwendung des Sprechers in einer bestimmten Situation beziehen. Zur Klassifikation der zweiten Gruppe von Varietäten unterscheidet er drei Dimensionen des Kontextes, die in ihrer Kombination die Kommunikationssituation beschreiben sollen und mit den konkreten linguistischen Formen der Sprachverwendung korrelieren: *Field of discourse* bezieht sich hier auf die Rolle des Sprechers, *mode of discourse* auf den Kanal, in dem die Kommunikation realisiert wird und *tenor of discourse* auf die Funktion für den Rezipienten und wird weiter in *personal* und *functional tenor* unterteilt (Gregory 1967: 185). Die Beziehung zwischen dem Sprecher und dem jeweiligen Kanal ermöglicht in Bezug auf die unterschiedlichen Kommunikationssituationen folgende Unterscheidungen:

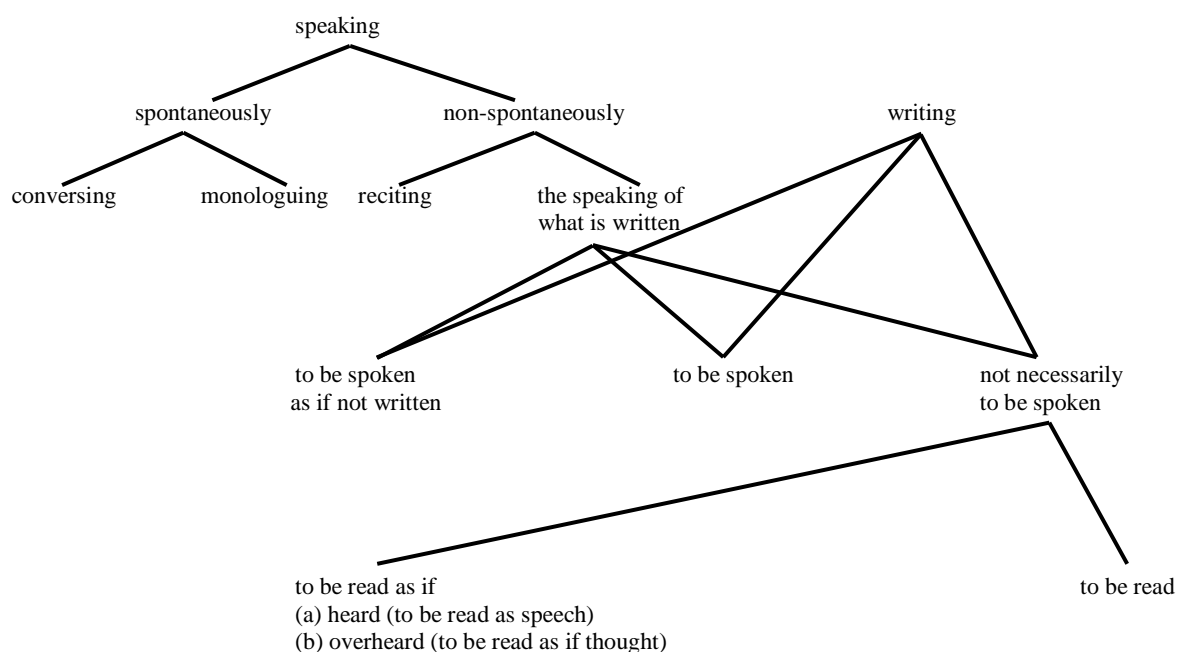


Abbildung 1: Mode of discourse (nach Gregory 1967: 189)

In der Kategorie „THE SPEAKING OF WHAT IS WRITTEN TO BE SPOKEN AS IF NOT WRITTEN“ finden wir dann z. B. die Umsetzungen von Theaterstücken und Drehbüchern in Film, Radio und Fernsehen, die im Gegensatz zur spontanen Mündlichkeit geplant und vorbereitet wurden, Kommunikationssituationen ergeben, die sowohl einen Anfang als auch ein Ende haben, und in denen die Sprache viel kompakter und reicher ist als spontane gesprochene Sprache. Theaterstücke und Drehbücher dagegen befinden sich in der Kategorie „WRITTEN TO BE SPOKEN AS IF NOT WRITTEN“ und Dialoge und Monologe in Romanen in der Kategorie „WRITTEN TO BE READ AS IF HEARD“. Außerdem benutzt er verschiedene Termini für die Dimension der Sprachverwendung („mode“) und die Dichotomie geschrieben/gesprochen („medium“). (vgl. Gregory 1967). Koch und Oesterreicher nehmen das diasystematische Modell Coserius, das die Varietäten in *diatopische* (Dialekt), *diastratische* (Soziolekt) und *diaphasische* (Register) Varietäten unterteilt, als Grundlage. Jedoch fügen sie noch eine weitere Dimension hinzu, die sie *diamesisch* oder *diamedial* nennen und die sich auf das Medium bzw. den Kanal bezieht (geschrieben vs. gesprochen) (vgl. Koch/Oesterreicher 2011: 3-10). Dem geht die Einteilung von Söll voraus, der einerseits die Begriffe *code phonique* und *code graphique*, und andererseits die Begriffe *langue parlée* und *langue écrite* prägte. Koch und Oesterreicher beziehen das erste Begriffspaar auf den Kanal und damit auf die echte Dichotomie schriftlich/mündlich, das zweite Begriffspaar dagegen auf das linguistische Konzept der Äußerung (Grad der Planung, Kontinuität etc.).

		KONZEPTION	
		gesprochen	geschrieben
MEDIUM	graphischer Kode	fr. faut pas le dire it. lui non ce l'aveva sp. ¡decirme la verdad!	fr. il ne faut pas le dire it. egli non l'aveva sp. ¡decirme la verdad!
	phonischer Kode	fr. [fopdɪ'di:r] it. ['luinont/ela've:va] sp. [de'θirmelaβer'ʒa]	fr. [ilnafopola'di:r] it. ['ellanonla've:va] sp. [de'θirmelaβer'ʒa]

Abbildung 2: Mündlichkeit und Schriftlichkeit - konzeptionell und medial (ebd.: 3)

Beide Begriffspaare sind zunächst unabhängig voneinander zu betrachten, jedoch räumen Koch und Oesterreicher eine starke Affinität zwischen der mündlichen Konzeption und dem

phonischen Kode auf der einen Seite und der schriftlichen Konzeption und dem schriftlichen Kode auf der anderen Seite ein. Koch und Oesterreicher nennen das mündliche Konzept der Sprachverwendung *kommunikative Nähe* und das schriftliche *kommunikative Distanz*, wobei diese jeweils in beiden Kanälen auftreten (ebd.: 13). Die konzeptionelle Mündlichkeit bezieht sich genauso wie *Field of Discourse* von Gregory auf die situationsbezogene Rolle des Sprechers. Jedoch erkennt Goetsch, dass die fingierte Mündlichkeit in dem Modell von Koch/Oesterreicher keine feste Position einnimmt, sondern ihrerseits ein eigenes Kontinuum bildet (Goetsch 1985: 210).

Coseriu unterscheidet drei Ebenen des Wissens und ordnet ihnen drei Typen des Wissens zu. Die universelle Tätigkeit des Sprechens wird von Mitgliedern einer Sprachgemeinschaft mit ihren Diskurs- und Texttraditionen individuell realisiert.

universelle Ebene	Sprechen im Allgemeinen	elokutionelles Wissen
historische Ebene	Konkrete Einzelsprache	idiomatisches Wissen
individuelle Ebene	Diskurs/Text	expressives Wissen

Tabelle 1: Ebenen des Sprechens (vgl. Coşeriu 1988b: 89)²

Um die Position einer Äußerung im Kontinuum zwischen der Sprache der Nähe und Sprache der Distanz zu bestimmen, schlagen Koch und Oesterreicher entsprechende Parameter vor, die sie in *universelle* und *einzel sprachliche Faktoren* einteilen. Auf der Grundlage dieser Parameter hat Freunek Merkmale von Kommunikationssituationen, nach ihrer Bedeutung geordnet, bestimmt. (Freunek 2007: 31)

2.1.2. Faktoren von Kommunikationssituationen der Nähe

Fingierte Mündlichkeit ist also nicht einfach als Nachahmung gesprochener Sprache zu verstehen, sondern als das Schaffen einer Illusion spontaner Mündlichkeit. Dass ein Text als mündliche Äußerung erkannt oder interpretiert wird, geschieht auf der Grundlage von bestimmten sprachlichen Merkmalen, die uns an spontane mündliche Äußerungen erinnern wie z. B. Gliederungssignale oder Segmentierungserscheinungen. Freunek unterscheidet

² zitiert nach Sinner (2013: 236)

hinsichtlich solcher Merkmale die Begriffe *Evokation* und *Konnotation*. Der Begriff *Evokation* geht auf Coseriu zurück und bezeichnet den semiotischen Prozess des Schließens oder einer Interferenz, der auf Interpretation beruht und nicht wie die *Konnotation* auf Assoziation. Die Grundlage für eine *Evokation* ist der enge Zusammenhang zwischen situativen Faktoren und Versprachlichungsverfahren, wogegen für die *Konnotation* der Zusammenhang zwischen einem sprachlichen Zeichen und einer Sprechtechnik besteht. Dabei bezeichnet der *Konnotator* als gesamtes denotatives Zeichen die Ausdrucksebene und das *Konnotat* als Konzept einer Sprechtechnik die Inhaltsebene. Beiden Schlüssen ist gemeinsam, dass sie auf der Situationsgebundenheit beruhen. Die *Konnotation* einer Sprechtechnik bedeutet also die Zuordnung zu einer Art des Sprechens und die *Evokation* von Situationsfaktoren die Vergegenwärtigung der äußeren Umstände des Sprechens. Wenn also z. B. ein bestimmter sprachlicher Ausdruck die Sprechtechnik Berliner Stadtsprache bzw. saloppes Sprechen konnotiert, so evoziert er Oralität, Ungezwungenheit, Redensartlichkeit und eine evaluierende Haltung zum Gesagten. (vgl. ebd.: 28-60)

Die ersten drei Kommunikationsfaktoren von Nähesituationen repräsentieren den kognitiven, psychischen und sozialen Aspekt der fehlenden Planung einer mündlichen Sprechsituation und sind als solche notwendige Bedingungen einer solchen Situation (ebd.: 31):

1. Spontanität
2. Ungezwungenheit
3. Inoffizialität oder Privatheit.

Weitere Aspekte sozialer Nähe sind ebenfalls häufig in mündlichen Sprechsituationen anzutreffen:

1. Kommunikativität (z. B. Hörerorientiertheit)
2. Emotionalität
3. Evaluativität (wertende Einstellung zu anderen Sprechern und Gegenständen)
4. Subjektivität

Die letzten drei Faktoren beziehen sich auf den Kontext einer mündlichen Sprechsituation:

1. räumliche und
2. zeitliche Nähe von Sprechern und Gegenständen
3. gemeinsamer Kenntnisstand der Sprecher

Die Faktoren sind theoretisch variabel und frei kombinierbar, was die Erklärung dafür ist, dass sprachliche Mittel mitunter gegeneinander ausgetauscht werden können, um eine bestimmte Evokation zu erhalten. Es handelt sich bei den dargelegten Faktoren um die von Koch und Oesterreicher beschriebenen *universellen* Kommunikationsbedingungen, die sprachübergreifend anzutreffen sind. Jedoch sind die sprachlichen Realisierungen in einer konkreten historischen Sprache z. B. hinsichtlich ihrer Frequenz kulturspezifisch. Für die Übersetzung sollten sie kein grundsätzliches Problem darstellen, es sei denn, dass andere Faktoren mitevoziert werden. Die Kombination der Faktoren ist also ebenfalls kulturspezifisch (vgl. ebd.: 41-46).

Weitere einzelsprachliche Faktoren betreffen sprachliche Merkmale, die sich aus der Varietätenarchitektur einer historischen Sprache ergeben. Viele dieser einzelsprachlichen Sprechtechniken wie z. B. Dialekte oder Soziolekte sind konventionell an Nahesituationen gebunden. Bestimmte, grundsätzlich als universell geltende Versprachlichungsstrategien wie Raum- und Zeit-Deixis oder sprachliche Mittel, die eine wertende bzw. subjektive Einstellung zum Gesagten zum Ausdruck bringen, sind in verschiedenen historischen Sprachen mitunter nur eingeschränkt, wenn überhaupt vorhanden. So hat die deutsche Sprache einen besonderen Reichtum an Modalwörtern und -partikeln, die in anderen Sprachen wie z. B. den romanischen Sprachen (vgl. Knauer 1993; Koch/Oesterreicher 2011) so nicht vorhanden sind bzw. deren Funktion von anderen sprachlichen Mitteln übernommen wird. Damit ergeben sich für den Bereich der einzelsprachlichen Versprachlichungsstrategien und Sprechtechniken mehr oder weniger lösbare Übersetzungsprobleme (siehe Kapitel 2.1.3.).

Koch und Oesterreicher ordnen die sprachlichen Äußerungen dem Nähe- oder Distanzpol nach Kriterien zu, die sie als *universale* und *einzelsprachliche Merkmale* gesprochener oder geschriebener Sprache bezeichnen und die sie in vier Bereiche unterteilen:

1. der textuell-pragmatische Bereich
2. der syntaktische Bereich
3. der semantisch-lexikalische Bereich
4. der lautliche Bereich (vgl. Koch/Oesterreicher 1990: 42)

2.1.3. Universale Merkmale der deutschen und katalanischen gesprochenen Sprache

Die katalanische Sprache ist eine romanische Sprache, die im Vergleich zum Deutschen in Spanien außerdem den historisch-sozialen Status einer Minderheitensprache besitzt und so durch den intensiven Sprachkontakt mit dem Kastilischen geprägt ist. Besonders im Falle einer geringen Schulbildung bzw. wenig Kontakt zur katalanischen Schriftsprache ist es vorwiegend die mündliche Sprachverwendung, bei der keine funktionellen Einschränkungen bestehen. So kommt es relativ häufig zum *Code-switching* und es werden bei bestimmten kommunikativen Funktionen wie etwa der Selbstkorrektur, den metasprachlichen Kommentaren oder der Hörerbezogenheit die durch unterschiedliche Merkmale des Kastilischen und Katalanischen vorhandenen Möglichkeiten weitestgehend auch genutzt (Knauer 1993: 90).

a) Der textuell-pragmatische Bereich³

Im Vergleich zu distanzsprachlichen Diskursen, die mit einer wesentlich höheren Informationsdichte und linguistischer Komplexität aufwarten und demzufolge in einer komplexen, hierarchischen Struktur organisiert werden, bleibt im nächstsprachlichen Diskurs die lineare und stärker aggregative Struktur erhalten. Da es in diesem Bereich zunächst um die besonderen Verfahren und Strategien der gesprochenen Sprache geht, die zur Organisation eines solchen, stärker linearen Diskurses benötigt werden, finden sich hier die von Koch und Oesterreicher nach Burkhardt (1982)⁴ benannten Gesprächswörter bzw. nach dem englischen Vorbild benannten Diskursmarker und andere funktional äquivalente Elemente und Verfahren. Hierbei geht es um Kontaktsignale, Gliederungssignale im engeren Sinne, Sprecherwechselsignale (*turn-taking*-Signale), Überbrückungsphänomene (*hesitation*

³ Die in den Abschnitten a) bis d) angegebenen Beispiele stammen aus verschiedenen Quellen: Beispiele für die deutsche Sprache vgl. Schwitalla (2012); Beispiele der katalanischen Sprache vgl. Payrató (1990) und Wesch (2000)

⁴ zitiert nach Koch/Oesterreicher (2011)

phenomena), Korrektursignale und Verfahren, die zum Ausdruck von Emotionen des Sprechers hinsichtlich des Partners bzw. des Gesprächsgegenstandes verwendet werden wie z. B. Interjektionen, Ausrufe, Flüche, Kraftausdrücke, und Abtönungspartikel (Henjum 2007: 514; Koch/Oesterreicher 2011: 42-80; vgl. Schwitalla 2012), wobei z. B. Flüche und Kraftausdrücke auch im semantisch-lexikalischen Bereich behandelt werden. Typisch für die Gliederungssignale der gesprochenen Sprache ist, dass sie z. B. den Anfang eines Gesprächsbeitrags signalisieren, aber keinen Hinweis auf die Art des Beitrags geben. Die folgende Tabelle enthält in den verschiedenen Funktionsbereichen der Gesprächswörter Beispiele der deutschen und der katalanischen Sprache. Dabei ist zu beachten, dass viele dieser Beispiele nicht nur einer Kategorie zuzuordnen sind, sondern häufig mehrere, verschiedene Funktionen übernehmen können (vgl. Koch/Oesterreicher 2011)⁵.

Funktionsbereich	deutsches Beispiel	Katalanisches Beispiel
<i>Gliederung</i>	nun, also, ich meine soweit ich weiß, denn na ja jedenfalls, und so	i, però, (així) doncs pues/pus, puix (archaisch) bé/bueno, és clar/claro vaja/vaia
<i>Turn-taking</i>	los, denkste?	endavant, oi?
<i>Kontakt</i>	nicht wahr? tatsächlich, ja	oi, que sí?, mhm, ah sí? és veritat?, eh?
<i>Überbrückung</i>	äh, ähm, eh	eeh, bueno/bé
<i>Korrektur</i>	sagen wir, also	diguem-ne, bueno, en fi més o menys
<i>Emotionalität (Interjektionen)</i>	ach, hey, komm, raus	au, apa, ai, ecs, vinga, va
<i>Abtönung</i>	aber, auch, bloß, denn doch, eben, eigentlich, etwa, halt, ja, mal, nur schon, vielleicht, wohl	i, pues, doncs (mira, bé) però, bueno/ (ara) bé, ja, prou, rai, de fet, això sí que

Tabelle 2: Beispiele für nächsprachliche Mittel aus dem textuell-pragmatischen Bereich

Ein prägnanter Unterschied zwischen der katalanischen und der deutschen Sprache ist in diesem Bereich der besondere Reichtum an Gliederungs- und Abtönungspartikeln im Deutschen, deren vielfältige Funktionen im Katalanischen wie in den romanischen Sprachen im Allgemeinen nicht nur durch Partikeln, sondern durch verschiedene andere Verfahren wie lexikalisch-semantische Verfahren (Imperativformen wie z. B. *mira, vinga, va*; finite Verbformen wie z. B. *saps, esperem*; Modalverben wie z. B. *deure*; idiomatisierte lexikalische Wendungen wie z. B. *el que passa és que, vols dir que, això sí, molt bé, i ara, a*

⁵ Hinsichtlich der ausführlichen Beschreibung der dargestellten Funktionsbereiche vgl. ebd.; Schwitalla (2012)

veure, és clar), Intonation, Segmentierung (z. B. *això justament no ho és*), verschiedene Tempusformen oder Änderung des Satztyps realisiert werden (Knauer 1993: 93–99). Jedoch gibt es auch typische katalanische Abtönungs- und Gliederungspartikeln wie z. B. *prou, rai, però, doncs, i, bé (doncs bé, ara bé)* und *ja*. Im Katalanischen kommt es in diesem Bereich zu typischen Interferenzerscheinungen zwischen dem Kastilischen und dem Katalanischen, denn diese freien Morpheme sind besonders leicht austauschbar (ebd.: 91). Aber auch bestimmte Korrekturerscheinungen sind hier mitunter zusätzlich durch diese Interferenzerscheinungen bedingt (Wesch 2000: 40). Sowohl im Deutschen als auch im Katalanischen gibt es natürlich auch weitere, deutlich komplexere äquivalente Verfahren. Natürlich sollten auch die suprasegmentalen Erscheinungen wie die Intonation oder paralinguistische Erscheinungen wie Mimik und Gestik nicht vergessen werden.

Außerdem sollten noch die Makrostrukturen des mündlichen Erzählens bzw. der mündlichen Redewiedergabe erwähnt werden, die dazu dienen, einen solchen monologisch konstituierten Diskurs, der aus unmittelbaren Situations- und Handlungszwängen entbunden und in gewisser Weise an ein oder mehrere Themen gebunden ist, lebendiger zu gestalten. Interjektionen und Onomatopoetika, parasprachliche Mittel oder expressive Syntax kommen hier zum Einsatz, sowie das narrative Präsens. In den romanischen Sprachen kommt es häufig zur Verwendung des Präsens im Vordergrund und anderer Tempusvarianten wie Imperfekt und Plusquamperfekt im Hintergrund, oder es werden andere narrative Tempora als Rahmen für mündliches Erzählen im Präsens verwendet, um in besonders intensiven Phasen eine größere Nähe zum Erlebten herzustellen. Dabei ist die direkte Rede bevorzugt, weil Integration fremden Diskurses z. B. mittels indirekter Rede einen höheren Planungsaufwand erfordert. Es wird auf *verba discendi* zur Signalisierung fremder Rede zurückgegriffen und der Sprecher schlüpft in die Rolle der fremden Person (Koch/Oesterreicher 2011: 78–80).

b) Der syntaktische Bereich

In syntaktischer Hinsicht zeichnet sich die gesprochene Sprache durch kurze Sätze und geringe syntagmatische Komplexität aus. Neben einer Bevorzugung der Parataxe gegenüber der Hypotaxe sind syntaktische Inkongruenz und *Constructio ad sensum*, elliptische Strukturen wie z. B. Auslassungen in der Frage-Antwort-Folge, Konstruktionsübernahmen, Setzungen, holophrastische Äußerungen, unbesetzte syntaktische Positionen, rhematische Äußerungen und Emphase-Satzmuster, Aposiopesen (Satzabbrüche), Anakoluthen im engen Sinne, Kontaminationen, Apokoinukonstruktionen (Drehsätze), Herausstellungsstrukturen,

Wiederholungen eines Elements am Ende des Satzes, Nachträge und Engführungen sowie Segmentierungserscheinungen wie Parenthesen oder Spaltsätze typisch syntaktische Phänomene der gesprochenen Sprache (Henjum 2007: 513f.; Koch/Oesterreicher 2011: 80–105; vgl. Schwitalla 2012). Diese syntaktischen Phänomene reflektieren zum Einen Besonderheiten des Formulierungsvorganges wie Vorläufigkeit, Unmittelbarkeit oder geringe Planungsmöglichkeiten, enthalten aber außerdem auch semantisch motivierte Muster wie z. B. die Engführung oder die ungesättigte Valenz (Koch/Oesterreicher 2011: 82). In der Nähesprache vorkommende Hypotaxen weisen eine ähnliche lineare Reihung auf wie die Parataxen. Dabei ist die Funktion der Konjunktion *que* im Vergleich zum Schriftlichen erweitert („*passe-partout-Konjunktion*“, (ebd.: 103, Hervorhebung im Original) und kann dabei andere Konjunktionen wie z. B. *on* oder *qui* (z. B. „La casa que viu el seu pare“; „la noia que li vas donar les claus“; Payrató 1990: 112) ersetzen. Die im Deutschen für mündliche Kommunikation typischen Verberst- und -zweitstellungen sind im Katalanischen keine besonderen Auffälligkeiten, da nur in der deutschen Schriftsprache eine konsequente Verlagerung des finiten Verbs an das Ende eines untergeordneten Satzes erfolgt und ein Subjekt in Form eines Personalpronomens im Katalanischen einerseits nicht erforderlich ist und andererseits das Vorhandensein eines Personalpronomens eine emphatische Funktion hat. *Anakoluthen* im engen Sinne sind Korrekturen auf syntaktischer Ebene. *Kontaminationen* als Sonderfälle jedoch leiten von einer in eine andere Konstruktion über. Von einem *Nachtrag* sprechen wir, wenn eine fehlende Komponente nachgeliefert wird, wogegen die *Engführung* ein expressives Verfahren ist, dass auf der Verdoppelung einer Komponente beruht. Von *Ellipsen*, bei denen Satzkomponenten fehlen, die aus dem Kontext erschlossen werden können und die nicht nur in der Nähesprache vorkommen, sind mehr oder weniger radikale *ungesättigte Verbvalenzen* zu unterscheiden, die wiederum meist nur in Situationen kommunikativer Nähe anzutreffen sind und nicht allein durch Situations- und Handlungskontext, sondern auch mit Hilfe von Gestik und Mimik entschlüsselt werden. Auch *holophrastische Äußerungen* sind häufig auf parasprachlichen und nichtsprachlichen Kontext angewiesen. Bezüglich der *Thema-Rhema-Abfolge* gibt es Abstufungen von fehlender syntaktischer Integration bis hin zu vollständiger syntaktischer Integration. Die Voranstellung des Rhemas ist jedoch ein Ausdruck hoher emotionaler Beteiligung, bei der das Neue betont wird und das schon Bekannte nachgeliefert wird, wobei es auch hier Abstufungen gibt. Jedoch sind in den romanischen Sprachen nicht alle Stufen vorhanden. Typisch ist jedoch die Rechtsversetzung, bei der ein nominales Glied im Satz nur als Pronomen erscheint (Koch/Oesterreicher 2011: 96). Im Katalanischen kann es aber durchaus auch vorkommen,

dass Hintenangestelltes betont ist, wenn z. B. ein Personalpronomen ergänzt wird, dass in katalanischen Sätzen normalerweise fehlt (z. B. „No em vinguis amb històries tu!“; (Payrató 1990: 114). Die Grundlage für die folgenden Beispiele bildet die Klassifizierung von Koch und Oesterreicher (Koch/Oesterreicher 2011: 80-104):

Erscheinung	deutsche Beispiele	Katalanische Beispiele
<i>Inkongruenz</i>	Die Mannschaft war in Bestform und so haben sie verdient gewonnen.	els hi podien posar (les xarxes a la platja)
<i>constructio ad sensum</i>	Er liebte <i>das Mädchen</i> und wollte <i>sie</i> heiraten.	<i>La gent</i> que he vist <i>diuen</i> que...
<i>Anakoluth</i>	der erneuerung befäh...fähig sind und auch der erneuerung bedürfen	tot l'ensenyament a la classe es feia/ tothom parlava en castellà
<i>Kontamination</i>	und dass da wir im augenblick eine große wandlung sich vollzieht	[...] Catalunya té un tipo més/ és més conservadora malgrat tenir el moviment obrerista.
<i>Nachtrag</i>	er fuhr die Straße hinunter <i>viel zu schnell</i>	
<i>Engführung</i>	Er hatte Einfluss, GROSSEN Einfluss... ⁶	va anar desapareixent va desaparèixer totalment
<u>Unvollständige Sätze</u>		
Konstruktionsübernahme	Was hat er gesagt? - Dass er kommen wird.	Qui vindrà? - Una amiga.
unbesetzte semantische Positionen (Valenz)	Wir warten immer noch (auf ihn).	...ara guanya tan poc que ja no té (res) ni pel lloguer
<u>Thema-Rhema-Gliederung</u>		
holophrastische (rhematische) Äußerungen	15 Brötchen bitte. Hin und zurück.	Una de mandonguilles sisplau
Aposiopesen (thematische Äußerungen)	Die Idee ist ganz gut, obwohl... Der kann mich mal...	me'n vaig perquè si no... Val més un boig conegut...
<u>Segmentierungserscheinungen und Thema-Rhema-Abfolge</u>		
syntaktisches Nebeneinander	Deine Rosen, wunderschön! ⁶	
freies Thema	und dann <i>Alkohol</i> , da war einer, der war ziemlich angedudelt	<i>Cantar</i> , canta bé. La cartera la tens?
Linksversetzung	<i>die FAHrerei</i> , nervt dich das nicht?	Ganes, en té moltes de ganes
<u>Rhema-Thema-Abfolge</u>		
syntaktisches Nebeneinander	Großartig, das Buch! ⁶	
Rechtsversetzungen	wo <i>wir</i> zum essen gegangen sind <i>mein Kollege und ich</i>	no en volíem, <i>de llibres de text</i>
<u>Satzaufbau: Parataxe und Hypotaxe</u>		
<i>Parataxe</i> asyndetisch	Hans ist müde, er liegt im Bett.	El Joan tenia fred. Es va beure un conyac.
syndetisch	Hans ist müde und er liegt im Bett.	El Joan tenia fred i es va beure un conyac.

⁶ eigenes Beispiel

Erscheinung	deutsche Beispiele	Katalanische Beispiele
<i>Hypotaxe</i>	Er besuchte seinen Bruder, der war gerade nicht da.	El Joan tenia fred que es va beure un conyac.
vorangestellte Nebensätze mit ikonischer Abfolge	Dass es geschneit hatte, bemerkte sie erst später.	Com que tenia fred, el Joan es va beure un conyac.
eingeschobene Relativsätze	Von diesem Prüfer, der war eigentlich sehr gut,...	El tio aquell que el seu pare treballa a la caixa

Table 3: Beispiele für nächsprachliche Erscheinungen aus dem syntaktischen Bereich

Die deutsche Sprache besitzt auch spezifische expressive syntaktische Verfahren wie Hyperbaton oder Satzumbau (z. B. „Der Worte sind genug gewechselt.“; ?) oder Anastrophe („Hänschen Klein“ ?). Im Katalanischen findet sich hier wiederum das Beispiel, wo das normalerweise vor dem Substantiv befindliche Demonstrativpronomen in nachgestellter Position eine abwertende, aber auch, wie Wesch vermutet, andere evaluierende Funktion übernehmen kann („el professor aquest castellà“; Wesch 2000: 50). Bei der Themenherausstellung wird im Katalanischen häufig das enklitische Pronomen ergänzt („El paraigua ja l’has agafat?“, Payrató 1990: 113). Passivkonstruktionen, die ebenfalls zur Hervorhebung dienen, sind in der Nähesprache äußerst selten anzutreffen.

c) Der semantisch-lexikalische Bereich

Dieser Bereich der Nähesprache zeichnet sich durch geringe syntagmatische (niedrige *type-token*-Relation) bzw. paradigmatische Lexemvariationen und Unschärfen in der Referentialisierung (*passé-partout*-Wörter, Präsentative), häufigen Gebrauch von Deiktika, expressiv-affektiven Ausdrucksverfahren bei starker Emotionalität (wie z. B. Metonymie, Dysphemismen, Metaphern, Vergleiche, Hyperbeln, Tautologie, modifizierende Morpheme und Wörter wie Diminutive, Augmentative, Pejorative und Wiederholungen) aus (Henjum 2007: 514; Koch/Oesterreicher 2011: 105-129).

Erscheinung	deutsche Beispiele	katalanische Beispiele
<u><i>Passé-partout</i>-Wörter</u>	Teil, Ding, Apparat, Typ, so tun, machen	daixonses, aparat , cosa xic, història, així, fer fotre, passar
Heckenausdruck	eigentlich, typisch streng genommen, seltsam eine Art	una manera de, una cosa rara, això/allò de
<i>Präsentativ</i>	(da) gibt es Es ist immer Peter, der...	hi ha
<i>Deiktika</i>	ich, du, der, dieser, über mir, damals, vorher, dort, da, hier	aquest, tu, a mi, sobre ti llavors, abans, endavant aquí, allà

Erscheinung	deutsche Beispiele	katalanische Beispiele
<i>expressiv-affektive Lexik und Phraseologismen</i>	Verdammt, Dummkopf ,	collons, mierda, beneit fotre's una cosa al cul, collons
<i>expressiv-affektive Wortbildungsverfahren</i>	Kindchen, Herzlein, Studiererei, Schönling, Riesending, Unding, saublöd, rumrennen, Hirni, Zeitungsfritze, Döskopp	ocellot, angelet, homenàs, calorassa, terrós, ganyota ⁷
<u>Phraseologie</u>		
Metonymie (Disphemismen u. a.)	kluger Kopf ein Glas trinken raubkopieren, paktieren	Totxo ⁷
Hyperbel (Übertreibung)	zum Fressen gern haben, blitzschnell, Schnecken tempo	sense donar-me ni temps de respirar
Metapher	Mauer des Schweigens Spitze des Eisbergs	l'escala de la vida ⁸ l'efecte papallona ⁸
Vergleich	flink wie ein Wiesel Er ist stumm wie ein Fisch	jo m'hi trobava com el peix a l'aigua
Tautologie	alter Greis, voll und ganz Geschäft ist Geschäft	un parell de bessons Un dia és un dia. ⁷
Allaussagen	Es gibt kein Leben ohne Tod.	Cadascú té la seva opinió... ⁷
Sprichwort, Wendung	Wer Wind sät, wird Sturm ernten	Tal faràs, tal trobaràs ⁷

Tabelle 4: Beispiele nächsprachlicher Mittel im lexikalisch-semantischen Bereich

Passe-partout-Wörter treten häufig mit Überbrückungsphänomenen bzw. Unsicherheits- oder Ungenauigkeitssignalen auf. Koch und Oesterreicher ziehen eine Parallele zwischen *passe-partout*-Wörtern und Deiktika, da letztere auch sehr allgemeine morphologische bzw. semantische Merkmale wie Zählbarkeit oder Genus zum referentiellen Bezug ermöglichen (Koch/Oesterreicher 2011: 113). Aber auch Demonstrativpronomen können so zu *passe-partout*-Wörtern werden. Jedoch ist bei Deiktika die Zeigefunktion das besondere Merkmal für den notwendigen Referenzbezug bei nächsprachlicher Kommunikation. Das katalanische Präsentativ *haver-hi* steht standardsprachlich normalerweise nicht im Plural, sodass das Vorkommen von Pluralformen typisch für die gesprochene Alltagssprache ist (z. B. „a casa hi havien els llibres del meu cosí“; Wesch 2000: 49).

In der katalanischen gesprochenen Umgangssprache besteht eine Tendenz zur Vereinfachung der flektiven Paradigmen bzw. der Eliminierung von Ausnahmen. Das bezieht sich z. B. auf die Einführung neuer weiblicher und männlicher Adjektiv- oder Substantivformen z. B. *eleganta* oder *puto*, Plural- oder Singularformen wie z. B. *pantaló* oder *dillunsos* oder auch

⁷ Beispiele aus: *Pa Negre*

⁸ Beispiele aus: <http://helix3c.com/les-metafores/>

flektive Verbformen wie z.B. *coneixo* oder *sapiguer* (Payrató 1990: 96). Ein signifikanter Unterschied zwischen gesprochener und geschriebener katalanischer Sprache besteht in der stark reduzierten Anzahl der verschiedenen Formen der enklitischen Kombination der Pronomen der gesprochenen Sprache im Vergleich zum System der Schriftsprache, das eine hohe Komplexität aufweist. Es wird u. a. nur ein Objekt explizit verwendet, um eine Kombination von Pronomen zu vermeiden. So findet sich auch hier eine *passe-partout*-Form (*els hi*) im Dialekt Barceloní, wenn eines der beiden Objekte im Plural steht wie z. B. in dem Satz: „els hi podien posar (les xarxes a la platja)“ (ebd.: 98).

Die in der gesprochenen Sprache am häufigsten verwendeten Zeitformen sind die Indikativformen. Der Imperativ ist in der gesprochenen Alltagssprache gehäuft zu finden. Die Formen des *Pretèrit perfet simple* wurden in der katalanischen gesprochenen Sprache außer in den valencianischen und teilweise in den balearischen Dialekten eliminiert. (ebd.: 97). Das *Pretèrit perfet perifràstic* ist die zweite Form der abgeschlossenen, einfachen Vergangenheit, die im Gegensatz zum Deutschen auch in der gesprochenen Alltagssprache verwendet wird.

d) der lautliche Bereich

Die im Deutschen zu einer bestimmten Schreibweise möglichen Aussprachen bieten zahlreiche Möglichkeiten, dies für eine Markierung einer veränderten Aussprache zu nutzen. Diese umgangssprachlichen Äußerungen wirken geschrieben auffälliger als gesprochen. Auch kann Mündlichkeit mittels *eye dialect* schriftlich wiedergegeben werden, auch, wenn hier die Aussprache dieselbe ist („sain“ vs. „sein“ bzw. „ruhich“ vs. „ruhig“; Schwitalla/Tiittula 2009: 45). Im lautlichen Bereich des nächstsprachlichen Diskurses gehören aufgrund der durch Spontanität und emotionale Beteiligung bedingten Schwankungen in der Sprechgeschwindigkeit Prozesse der Entdeutlichung zu den entsprechenden sprachlichen Besonderheiten. Die Verbreitung der konkreten Erscheinungen innerhalb einer historischen Sprache ist ein einzelsprachliches Phänomen und so sind einige dieser lautlichen Erscheinungen charakteristisch für regionale Varietäten. Im Einzelnen handelt es sich z. B. um den Schwund intervokalischer Konsonanten bzw. den Ausfall unbetonter Vokale bis hin zur Elision von Silben am Anfang (Aphärese), in der Mitte (Synkope) oder am Ende eines Wortes (Apokope). Weitere Merkmale der gesprochenen Sprache sind regressive (z.B. anbinden [mb]) bzw. progressive Assimilation (z. B. eben [bm]), Koartikulation, phonetische Versprecher bzw. Lautkontrolle, Laut(folgen)wiederholung, Lautverstärkungen bzw. überstarke Fórtisartikulation von Plosiven bei emphatischem Sprechen (Henjum 2007: 514;

Koch/Oesterreicher 2011; Schwitalla 2012: 37–44). Beispiele einiger Erscheinungen der mit *Elision* und *Enklise* bezeichneten Phänomene finden sich in folgender Tabelle:

Phänomen	deutsche Beispiele	katalanische Beispiele
<i>Elision</i>		
Wegfall von Konsonanten	En(t)wurf, beach(t)lich	p(r)ograma, co(n)stipat, a(l)tre mo(v)iment, pa(r)ell por(t), mor(t), tes(t)
Aphärese	's ist spät, 'ne flotte Biene, raus	(a)nem, (a)gafa, (me)càgum,
Synkope	sie war(e)n, gold(e)nem	t(a)ronja, p(e)rò, v(e)ritat emb(a)rassada, mi(ra)-te'l
Apokope	ich sag(e), ich mein(e), ein(en)	cas(a) teva, ca(sa) nostra, enca(ra)
<i>Enklise</i>	gibt's, kriegste, haste, willste, aufm, fürs	no sé què (ha)viem fet no (e)ns ha dit re(s), sisplau

Tabelle 5: Beispiele für nächsprachliche Mittel im lautlichen Bereich

Auch bei Diphthongen kommt es im Katalanischen zu Reduzierungen (z. B. *lleng(u)a*, *aig(u)a*, *qu(a)ranta*). In entgegengesetzter Weise werden auch Laute ergänzt wie z. B. am Beginn eines Substantivs (*anou* statt *nou*) oder einer Verbform (*a hi ha* statt *hi ha*). Aus Gründen der Erleichterung der Aussprache kommt es in der gesprochenen katalanischen Sprache auch zum Einschub oder Ergänzung des Lautes *-t-* wie in *on-t-hi* (statt: *on-hi*) (Wesch 2000: 47) oder *-s-* wie bei den Deiktika *aixís*, *aixòs* (statt *així*, *això*) bzw. unbetonter Vokale (*fote-li* statt *fot-li*) wie z. B. zur Vermeidung des Kontaktes zweier Vokale, die keinen Diphthong bilden (*idea*, *teiatre*, *dugues* statt *idea*, *teatre*, *dues*) (Payrató 1990: 89). Enklitisch angehängte Pronomen an Infinitivformen erfahren im Fall der Infinitivendung *-er* eine lautliche Vereinfachung, parallel zur Bildung solcher Verknüpfungen im Falle der Endung *-re*. So ist z. B. im Fall von *conèixer-nos* die gesprochene Variante *conèixe'ns* (Wesch 2000: 48) und im Falle von *haverlos-hi* *have'ls-hi* (Andújar/Brumme 2010: 209). Dem Phänomen der Assimilation ist das Phänomen der *Dissimilation* entgegengesetzt, bei dem z. B. benachbarte Silben, die gleiche Laute enthalten, eine Veränderung in der Aussprache erfahren (z. B. *juríol*, *dingú* statt *juliol*, *ningú*). Viele solcher Erscheinungen sind für den Lautwandel in diachronischer Betrachtungsweise von Bedeutung (vgl. Payrató 1990; Koch/Oesterreicher 2011).

2.2. Fingierte Mündlichkeit und Literatur

Bezüglich der fingierten Mündlichkeit in der erzählenden Literatur bemerkt Goetsch zusammenfassend:

Alles in allem ist [...] die fingierte Mündlichkeit eine vielschichtige Komponente in Texten der erzählenden Literatur. Sie taucht in verschiedenen Formen auf, ist abhängig von werkexternen Faktoren und unterliegt dem geschichtlichen Wandel. Darüber hinaus kann sie sehr verschiedene Aufgaben übernehmen. (Goetsch 1985: 217)

In der erzählenden Literatur hat der Einsatz von nähesprachlichen Mitteln die Funktion, soziale und referentielle Nähe zum gewählten Thema und der expliziten Erzählsituation herzustellen. In der Figurenrede zeigen *inquit*-Formeln, die Absetzung des Dialogs durch Anführungszeichen und Absätze bzw. Metakommentare (und damit Hinweise auf die Sprechweise der Figuren) an, dass gesprochen wird. Je nachdem, wie weit es dem Autor um den realistischen Eindruck von Mündlichkeit geht, wählt er nähesprachliche Mittel als zusätzliche Signale bezüglich der Art des Sprechens der Personen aus. So kommt es zu einer äußerst komplexen und vielschichtigen Integration von Nähesprache in den geschriebenen Text, was nach Henjum für die Übersetzung „doppelt problematisch“ ist (Henjum 2007: 516). Universelle kommunikative Mittel sind im Vergleich zur spontanen Mündlichkeit in ihrer Breite und Konzentration in viel geringerem Maße vertreten, da sonst die Lesbarkeit des Textes gefährdet ist. Es sind vermehrt diejenigen sprachlichen Mittel vorhanden, die Informationen über die Figuren der Handlung oder die Handlung selbst liefern und diese vorwärts bringen. Sie können z. B. die verschiedenen Sprecher (Autor, Erzähler und Figuren) charakterisieren, Nähe und Distanz zwischen den Sprechern herstellen oder gesellschaftskritische und sprachspielerische Inhalte reflektieren. (vgl. Freunek 2007)

Die Wirkung von fiktiver Mündlichkeit erfolgt vor dem Hintergrund der sprachlichen Normen, Konventionen und Traditionen literarischer Texte und Übersetzungen. Ist die Standardnorm wie z. B. in der deutschen Literatursprache relativ stark wirksam, ist auch die Wirkung entsprechend groß. Andererseits enthält die „neutrale Erzählnorm“ (ebd.: 86) nach der Integration nähesprachlicher Mittel auch Konventionen für Nähesprache (mündliches Erzählen), die zum lebendigen Erzählcharakter und zur Expressivität beitragen. So ist eine starke stilistische Wirkung nur durch einen Verstoß gegen die Erzählnorm möglich, wobei der

Stilwert einerseits innerhalb des Sprachsystems statisch (umgangssprachlich, gehoben etc.) und andererseits abhängig vom Kontext und der Kommunikationssituation ist, sodass es zu Registerverschiebungen kommen kann (vgl. Koch/Oesterreicher 2011). So ist die Wirkungsintensität einer Markierung also abhängig vom Grad der Stigmatisierung, der Konventionalisierung und der Art der fiktionalen Redesituation. Da jedoch Distanzfaktoren eine starke Affinität untereinander haben und mediale Schriftlichkeit ein höheres Prestige besitzt, kann nichtstandardsprachliche Orthographie wie etwa die graphische Wiedergabe von phonischer Lautgestalt (*eye dialekt*) sowohl Mündlichkeit, aber auch nachlässige oder substandardsprachlich markierte Sprache evozieren. Literarische Texte können einerseits Normen und Konventionen festhalten, die im mündlichen Sprachgebrauch nicht mehr vorkommen und andererseits wirken Tabus durch Sprachwandel bzw. häufige Verwendung später weniger expressiv. Silbenstrukturverkürzungen im Deutschen wie „zur“ und „am“ sind Teil der Standardsprache und „ist’s“ oder „hab’s“ sind nur noch schwach wirksam, während „auf’m“ und „in’n“ eine stärkere Wirkung haben (Freunek 2007: 91).

Außerdem können Nähe- und Distanzsprache unterschiedliche Wirkungen auf außer- und innertextlicher Ebene haben, d. h. bezogen auf die von der Erzählnorm geprägte Kommunikationssituation zwischen Autor und Leser oder die fiktive Welt der Erzählung. Im vorwiegend distanzsprachlich gestalteten Erzählerbericht wirkt Nähesprache intensiv. In einer explizit gekennzeichneten Nähesituation ist eine nächsprachliche Markierung wenig auffällig oder störend, während distanzsprachlich gestaltete Äußerungen hier stärker wirksam sind. So wirken z. B. vulgäre Äußerungen im Kontext eines Lagerjargons nicht auffällig, werden sie jedoch übersetzt, ohne dass der Bezug zum Lagerjargon hergestellt wird, wirken sie innertextlich intensiv und verändern das ursprüngliche Verhältnis der Figuren (vgl. ebd.).

In einem Roman gibt es auf innertextlicher Ebene grundsätzlich zwei Kommunikationssituationen: die Rede des Erzählers (Erzählsituation) und andererseits die Figurenrede (szenische Darstellung) oder nach Platon *Diegesis* (berichtende Rede) und *Mimesis* (berichtete Rede). Über die Erzählperspektive gibt der Autor den Rahmen für die Sicht des Lesers auf die Figurenwelt und damit auch die Grenzen dessen, was dieser sehen kann. Meistens herrscht eine Erzählperspektive vor, aber sie kann auch innerhalb eines Werkes wechseln. Das Sprechen der Personen in der direkten Rede ist eher mündlich, ungezwungen und spontan und es herrscht zeitliche, räumliche und soziale Nähe vor. Der Erzähler jedoch wirkt als ordnende Distanz, auch wenn hier durch die erlebte Rede auch

fremde Bewusstseinsinhalte wiedergegeben werden können. Als Identifikationsinstanz für den Leser ist der Erzähler wie der Autor eher Sprecher der Standardsprache. So wirkt Nähesprache in der Erzählerrede intensiver als in der Figurenrede und am intensivsten in der auktorialen Erzählerrede. (Freunek 2007: 190-197)

Dialogizität im unmittelbaren, spontanen Personengespräch äußert sich durch abwechselndes Sprechen, Bezogenheit der Sprecher aufeinander, thematische Kohärenz und das eigene Sprecherbewusstsein, das durch explizite (Inquit-Formeln, Metagraphie) und andere auf den Sprecher gerichtete sprachliche Mittel (Deixis, Sprechweise, Ideologie, Thema) geschaffen wird. Soll fingiertes dialogisches Sprechen authentisch wirken, muss auf explizite Versprachlichung von vorhandenen Gegenständen und gemeinsamen Kenntnisstand verzichtet werden. Die Illusion der Präsenz verschiedener Personen kann durch Personalpronomina u. a. Deiktika gekennzeichnet sein und weitere typische nähesprachliche Mittel sind Strategien wie Ellipsen (Weglassen gemeinsamen Wissens), Reduktionen, Parenthesen, Links- oder Rechtsherausstellungen, Wiederaufnahmen, Abbrüche, Drehkonstruktionen, Anakoluthe, Wiederholungen, Gliederungssignale, Hesitationsausdrücke mit kommunikativer und hörerorientierter Funktion (z. B. „Nein“ als Einleitung eines Widerspruchs oder „Bitte“ als Einleitung einer Aufforderung) (ebd.: 103).

Bei der Wiedergabe fremder Rede wird die Rede durch den Filter des Sprechers präsentiert, der die Rede des anderen wiedergibt. Redeeinheiten und Bewusstseinsinhalte sind den verschiedenen Sprechern zugeordnet und abhängig vom Verhältnis der auf die verschiedenen Sprecher gerichteten Sprachmittel kommt es zu Identifikation bzw. Distanzierung zwischen den beiden Sprechern. Maximale Distanz herrscht dann vor, wenn wie im Fall der klassischen direkten und indirekten Rede alle Mittel mit einer solchen Funktion auf einen der beiden Sprecher gerichtet sind, während in der klassischen erlebten Rede diese Sprachmittel geteilt sind. Die Stimmenüberlagerung der Erzählerstimme mit der Personenstimme wird durch Standpunkte, Blickwinkel und die Erzählperspektive erreicht. So kann es z. B. beim personalen Erzählen zu einer längeren durchgehenden Überlagerung von eigenem und fremdem Standpunkt kommen. Die sprachlichen Mittel und ihre Gerichtetheit bestimmen also den narrativen Inhalt (vgl. ebd.). Bedienen sich Erzähler (Leser) und Person der Erzählnorm, so kommt es zu einem hohen Grad der Identifikation. Nähesprachlichkeit im Erzählertext steht jedoch im starken Widerspruch zur Erzählnorm und bewirkt eine Distanzierung des Autors (Lesers) vom Erzähler (subjektive Erzählerstimme).

2.2.1. Integration von Nähesprache in der deutschen Literatur

a) Nähesprache als Mittel des Sprachrealismus

Im 18. Jahrhundert, in der Zeit des Sturm und Drang, gab es in der deutschen Literatur schon einige Vorläufer des Sprachrealismus. Die danach folgenden verschiedenen Realismuswellen folgten meistens auf eine Zeit des Idealismus, die durch stilistische Überhöhungen und Pathos gekennzeichnet war. Vor allem die Figurenrede wurde in Analogie zur gesprochenen Sprache des Alltags gestaltet, wodurch sie sich von der Erzählerrede abhob. In der Zeit des Naturalismus kam es zu einem radikalen Sprachrealismus und man versuchte, alle Mittel auszuschöpfen, um eine mündliche Kommunikationssituation zu schaffen, die sehr stark an die Alltagsrede erinnerte. Eine weitere Welle folgte nach dem ersten Weltkrieg. Nach dem in der Zeit des Nationalsozialismus vorherrschenden und von Pathos und Überhöhung gekennzeichneten Prosastil griff man zunächst auf bewährte traditionelle Formen des Erzählens zurück bzw. behielt den eigenen Schreibstil weiter. Erst die jüngeren Schriftsteller, die in ihren Werken anklagten und ihrer Desillusionierung Ausdruck gaben, traten in eine neue Phase des Realismus, mit dem sie v. a. die erbärmlichen Banalitäten des Lebens beschreiben konnten. Noch herrschte die Zweiteilung zwischen der durch nähesprachliche Mittel gekennzeichneten Figurenrede und der stark distanzsprachlich geprägten Erzählerrede vor, aber es gab auch schon erste Beispiele für die Verwendung nähesprachlicher Mittel in der Erzählerrede wie Wolfdietrich Schnurres *Das Begräbnis* oder Max Frischs *Gantenbein*. Auch die Lyrik war geprägt von der Lexik und der Syntax der Alltagssprache. Meistens wurde sich an einzelnen Phänomenen der gesprochenen Sprache orientiert, so wurden z. B. dialektale Eigenschaften auch schon in den 50er und 60er Jahren durch phonetische Schrift wiedergegeben. Günther Grass verwendete 1959 dann schon die Alltagssprache als konstituives Element, um verschiedene soziale Welten über die Sprache zu charakterisieren. Uwe Johnson teilte in seinem Roman *Mutmaßungen* Erzählerbericht und Figurenrede mittels Drucktypen auf, wobei die Figurenrede stilistisch weitere soziale Abstufungen enthielt. Jedoch empfand man damals diese starke Stilisierung durch nähesprachliche Mittel noch als störend. Herbert Kolb jedoch verteidigt 1970 die Parataxe in seinem Aufsatz (v. a. die Relativsätze mit Verbzweitstellung) und weist nach, dass man diese sogar schon in der Luther-Bibel nachweisen kann. Doch die meisten großen Romanschriftsteller verwendeten nähesprachliche Mittel nur als stilistische Charakterisierung von Personen oder als Stilmittel

in der Erzählerrede (Schwitalla/Tiittula 2009: 11-21). Freunek nennt als bevorzugte universale nächsprachliche Mittel in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts vor allem Segmentierungs- und Diskontinuitäterscheinungen, Ausklammerungen, Verberst- und Verbzweitstellungen, Frage der Eindrucksstelle, Fern- und Spreizstellungen bzw. konventionelle Verfahren zur Intergration phonischen Ausdrucks wie Elisionen und Enklitika (Apokopen, Synkopen, mit einem Apostroph gekennzeichnete Assimilationen) (Freunek 2007: 187).

In den für die Entwicklung des Theaters wichtigen 70er Jahren hielt ein intensiver Sprachrealismus Einzug. Mit der Möglichkeit, spontane gesprochene Sprache zu transkribieren, konnten erstmals die Eigenschaften mündlicher Dialoge nachgewiesen und bekannt gemacht werden. Jedoch wird schnell klar, dass die gesprochene Sprache, in dieser Genauigkeit abgebildet, nur schwer lesbar ist und so standen die Romanschriftsteller der damaligen Zeit ihr eher ablehnend gegenüber, was sich erst in den 90er Jahren änderte. In Maiers *Wäldchestag* bewirken die vielen integrierten Phänomene der gesprochenen Sprache eine besonders authentisch wirkende Figurenrede und der Erzähler in Wolfgang Haas' Kriminalromanen scheint einem imaginären Hörer seine Geschichten aus dem Stegreif zu erzählen. Auch Haas' *Das Wetter vor fünfzehn Jahren* aus dem Jahr 2006 ist ein fiktives Interview zwischen Haas selbst und einer Journalistin. Durch die Integration nächsprachlicher Mittel in die literarische Konzeption des Romans wie z. B. die häufigen elliptischen Verkürzungen und paraphrastischen Wiederholungen werden nicht nur Personen, sondern auch gesellschaftliche Verhältnisse charakterisiert. (Schwitalla/Tiittula 2009: 19)

b) Integration von Dialekten in der deutschen Literatur

Der deutschsprachige Raum (Deutschland, Österreich und die Schweiz) ist von einer starken Vielfalt an Dialekten geprägt. Vom 17. bis zum 19. Jahrhundert setzte sich die Standardsprache gegenüber den Dialekten und anderen Minderheitensprachen wie z. B. dem Sorbischen zunehmend durch. Sowohl im schriftlichen Verkehr, aber auch auf der Bühne und in der Arbeitswelt im Allgemeinen wurde dialektale Lexik und Aussprache stigmatisiert. So sind ausgeprägte Dialektsprecher auch heute noch eher als sozial niedrig angesehen. Mit der Verbreitung der Standardsprache in der Bevölkerung durch Etablierung des Schriftdeutschen im Schulunterricht änderte sich die Einstellung zum Dialekt, sodass dieser nun für Authentizität, Natürlichkeit und Volkstümlichkeit stand. Die Fähigkeit, zwischen Standardsprache und Dialekt wechseln zu können, war ein Zeichen höherer Bildung. Bis zum

19. Jahrhundert herrschte eine Diglossiesituation zwischen den Dialekten bzw. einer regionalen Umgangssprache und der Hochsprache. Bei der Bewertung des Dialekts gab es wiederum ein ausgeprägtes Nord-Süd-Gefälle. Im Süden wird in privaten Situationen, also in den Familien und unter Freunden, häufiger Dialekt gesprochen und auch die Umgangssprache wird weniger negativ bewertet. In der Schweiz besteht Diglossie zwischen der geschriebenen Standardsprache und dem gesprochenen Dialekt. (ebd.: 28-31)

In Bezug auf die Aussprache gab es in Deutschland kein zentrales Vorbild und so dienten zunächst die Sprache auf der Theaterbühne und später die Sprache im Radio als Vorbild, wobei besonders die norddeutschen Standardnormen übernommen wurden. Die Reden des Bürgertums der 20er Jahre war durch die komplexe Syntax der Standardsprache und die Reden von Angehörigen der Arbeiterschicht durch die Alltagssprache geprägt. Nachdem im Nationalsozialismus die vorherrschende Standardsprache besonders hart und überdeutlich artikuliert wurde, wandelt sich die Einstellung nach dem Zweiten Weltkrieg. Vor allem in der Bundesrepublik entwickelte sich durch den amerikanischen Einfluss eine gewisse Lockerheit im Sprechen, die auch in der Öffentlichkeit praktiziert wurde. Seit den 70er Jahren wird in verschiedenen politischen Bewegungen die Bedeutung der Regionen und der Dialekte betont und die Literatur beschäftigt sich zunehmend stärker mit der Innenwelt des Menschen. In den Talkshows der Privatsender ist seit den 80er Jahren ein zunehmend weniger intellektuelles Publikum zu sehen. In den 90er Jahren sind dann in den öffentlichen Medien, z. B. in seriösen Zeitungen, immer häufiger mündliche und dialektale Formen zu finden und in den neuen Medien des Internets genießt Mündlichkeit von vornherein einen anderen Stellenwert. Politiker nutzen dialektale Elemente und Dialektlautung, um einerseits ihre soziale Zugehörigkeit zu ihrem Wahlpublikum und um andererseits ihre Andersartigkeit zu demonstrieren. Jedoch gehen die dialektalen Merkmale der Ortsdialekte insgesamt zurück und allgemeine Merkmale der gesprochenen Umgangssprache, wie sie es auch im Norden gibt, bekommen eine größere Relevanz. Der Prozess der Annäherung zwischen Standard und Dialekt geht zwar schon bis ins 18. Jahrhundert zurück, doch wurde in verschiedenen politischen Gesellschaftsformen eine soziale Distanz immer wieder hervorgehoben. Neu belebt wurde dieser Prozess dann wieder durch Forderungen nach gesellschaftlicher Gleichstellung. Nach der Wiedervereinigung mussten sich auch die Menschen aus den neuen Bundesländern an diese Entwicklung anpassen, um z. B. gegenüber den Westdeutschen keine Nachteile in Bewerbungsgesprächen zu haben. (vgl. ebd.)

Die Integration von Dialekten hat in der deutschen Literatur ebenfalls eine lange Tradition. In der älteren Literatur war der Schreibstil des Schriftstellers durch seinen Dialekt geprägt und in der modernen Literatur kam es zum bewussten Einsatz von dialektalen Elementen. Bei der Herausbildung des Neuhochdeutschen dienten regionale Elemente einerseits zur sozialen Markierung und Stigmatisierung (Komik), ließen die Texte andererseits aber auch authentischer erscheinen. In der Zeit des Sturm und Drang greift man bewusst auf Normabweichungen zurück, um den starken Normierungsbestrebungen etwas entgegenzusetzen. In der Romantik, in der die Sprache des Volkes zum idealisierten Vorbild wird, entdeckt man dann die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten von Dialekt in der Literatur und verwendet ihn symbolisch als Regionalsymbol und bei der Schaffung eines idyllischen restaurativen Diskurses (Freunek 2007: 172-186). Außerdem hat er aufklärerische, sprach- und sozialkritische Funktion und dient der ästhetischen Verfremdung. Auch in der neueren Literatur sind dies neben einer realistischen Darstellung des Alltags die typischen Motive der Verwendung von diatopischen Variationen. Neben der Verwendung als Lokalkolorit und Heimatverbundenheit spielt häufig auch ein Bezug zum Verlust von Heimat und eine verklärende Haltung zur unwiderbringlich verlorenen Kindheit eine Rolle (vgl. ebd.). Auch die lautliche Integration der Dialekte in die Graphie hat im deutschen Sprachgebiet Tradition. In der deutschen Literatursprache gibt es heute diesbezüglich verschiedene Konventionen, wobei die Lesbarkeit immer im Vordergrund steht. Apokopen („is“ oder „nich“), Assimilationen („so’n“, „auch’n“, „hat’s“ oder „gibt’s“), Enklitika („findste“, „haste“) oder die Wiedergabe phonischer Lautgestalt („nix“) sind die am häufigsten verwendeten Formen (vgl. ebd.).

Da die deutsche Leserschaft in Bezug auf die Verwendung von Dialekt in der gesprochenen Sprache und in der Bewertung von Dialekten sehr heterogen ist, ist das konnotative und evokative Potential der nächstsprachlichen Mittel von Region zu Region unterschiedlich und so sind falsche oder „diffuse Konnotationen“ möglich (z. B. Verweis auf Teilaspekte von Sprechtechniken, Verallgemeinerungen bzw. Vermischungen von Sprechtechniken; ebd.: 79-82). Mitunter gibt es sogar unterschiedliche Fassungen eines Werkes, das von einem bestimmten Dialekt geprägt ist, wenn eine größere deutsche Leserschaft erreicht werden soll, die diesen Dialekt nicht so gut versteht oder in einer Region übliche lautliche Merkmale bei Lesern anderer Regionen für unkorrektes Deutsch gehalten werden könnten (z. B. ist *weil* mit Verbzweitstellung häufig als niedrig markiert angesehen). Süddeutsche Dialekte werden bei norddeutschen Lesern mit bauerlichem oder ländlichem Charakter assoziiert, während er für

die süddeutschen Leser die Konnotation von Naivität und Privatheit hat. Die Einstellung zum eigenen Dialekt kann auf andere Dialekte übertragen werden (vgl. ebd.). Da schon die Standardsprache diatopisch markiert ist, ist eine intensive nächsprachliche Markierung ohne die Verwendung von diatopischer Variation nahezu unmöglich. Nur wenige umgangssprachliche Elemente und Mittel des kommunikativen und affektiven Sprechens sind überregional gültig und eine geringfügige Markierung kann auch auf die anderen verwendeten nächsprachlichen Mittel abfärben und v. a. in der Übersetzung dann zu dem Effekt der Einbürgerung führen. (ebd.: 185)

2.2.2 Integration von Nächstsprache in der katalanischen Literatur

Die katalanische Standardsprache basiert im Vergleich zum Spanischen nicht nur auf einem Dialekt, sondern ist eine Synthese der großen Dialekte mit einer gewissen Priorität der zentralen Variante des Katalanischen (Veny 1991: 319). So werden andere Varianten akzeptiert und man ist bemüht, sie in die Standardsprache zu integrieren. Die zentrale Variante bildet die Grundlage für die Orthographie und die Morphologie und Syntax und ist somit am weitesten verbreitet. Sie ist auch das sprachliche Modell für die Literatursprache, wobei es dem Schriftsteller freisteht, sich für andere Varianten zu entscheiden, seien es anerkannte Varianten aus dem eigenen Dialekt oder historische Varianten. Das Gleiche gilt auch für die Lexik (vgl. Briguglia 2013). Die Standardsprache, die ein Maximum an geographischen, sozialen und chronologischen Varianten in sich vereint, ist also eine polymorphe Norm, die unterschiedliche lokale Normen in Bezug auf die lexikalischen und grammatikalischen Merkmale enthält. Sie wird noch immer kontrovers diskutiert und ist während des Normalisierungsprozesses der Sprache zyklischen Veränderungsprozessen unterworfen. Bezüglich des Verhältnisses der katalanischen zur kastilischen Sprache beschreibt der katalanische Soziolinguist Francesc Vallverdú noch 1998⁹ die Situation als widersprüchlich und heterogen, nachdem über Jahrhunderte hinweg aus politischen und sozialen Gründen die eine oder die andere Sprache favorisiert wurde und der so entstandene Bilingualismus die Diglossie zwischen Standard und Dialekt ersetzt hatte. Vor allem die Katalanischsprecher sind aktive Bilinguisten und können je nach Situation von einer in die andere Sprache wechseln. Die meisten Kastilischsprecher sind nur passive Bilinguisten, die mit der Zeit immer mehr Kenntnisse über das aktuelle Katalanisch erwerben. Die Situation

⁹ zitiert nach Briguglia (2013)

variiert jedoch in den verschiedenen regionalen Provinzen (Autonome Provinz Katalonien, Valencia, Balearische Inseln). Es gibt jedoch heute in beiden Sprachen keine klare funktionale Begrenzung mehr, wobei in bestimmten Bereichen einer Diglossie entsprechende Situationen vorkommen können. In der Literatur gibt es Schriftsteller, die in beiden Sprachen schreiben. Das gleichzeitige Verwenden beider Sprachen in einem Werk ist jedoch eher eine Ausnahme (vgl. ebd.).

a) Diasystematische Varietäten des Katalanischen

Die katalanische Sprache besitzt eine Vielzahl von diatopischen Varietäten, die jedoch nicht so weit voneinander entfernt sind wie z. B. einige deutsche Dialekte. Das gegenseitige Verstehen ist ohne Probleme möglich und die Unterschiede finden sich v. a. in der Aussprache von Vokalen und in der Konjugation von Verben. Insgesamt kann man bezogen auf die geographische Ausbreitung und die Anzahl der Sprecher von einer starken strukturellen Homogenität sprechen. Das Fürstentum Katalonien ist das ursprüngliche Kerngebiet des Katalanischen, von dem die meisten Dialekte abstammen. Sie sind das Resultat eines durch Kolonialisierung und Wiederansiedlung vollzogenen Transfers (vgl. ebd.).

Im 19. Jahrhundert (Manuel Milà i Fontanals) wurden die Dialekte erstmals in die zwei Gruppen der östlichen und mittelwestlichen Dialekte geteilt, die sich in der Aussprache der unbetonten Vokale unterscheiden. Zusätzlich gab es noch die Gruppe der Balearen, die eigene phonetische Merkmale besitzen. Diese Unterscheidung ist auch heute noch gültig, denn weitere phonetische und morphosyntaktische Merkmale ermöglichten eine klare Trennung dieser Dialektgruppen (ebd.). Joan Veny unterscheidet einerseits nach historischen Kriterien in *konstitutive* und *konsekutive* Dialekte, also zwischen den Dialekten Kataloniens, die aus dem in diesem Gebiet gesprochenen Vulgärlatein hervorgegangen sind und dem Valencianischen, dem Katalanisch der Balearen und der Varietät in Alghero (katalanisch: *l'Alguer*) auf Sardinien. Andererseits unterscheidet er nach dem Grad der Verwendung und der Spontanität, mit der ein Dialekt zur Anwendung kommt. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Subdialekten sind jedoch nicht mehr so klar definiert. Aufgrund der von Milà i Fontanals und Veny vorgenommenen Unterscheidungen ergibt sich folgendes Bild (Veny 1986: 36):

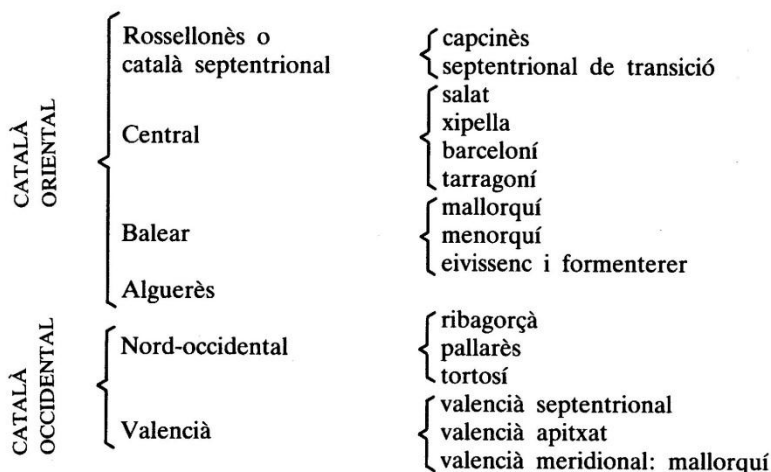


Abbildung 3: Dialekte und Subdialekte des Katalanischen

Zwischen den einzelnen Dialektgruppen gibt es zahlreiche Übergänge und so steht Schriftstellern und Übersetzern ein großes Repertoire an dialektalen Formen zur Verfügung. (vgl. Briguglia 2013).

Die diasystematischen Varietäten sind im Katalanischen ein ungebrochenes Kontinuum. In Barcelona, der Hauptstadt der Autonomen Provinz Katalonien, gab es z. B. im Jahre 1976 vier verschiedene soziale Varietäten (ebd.):

1. *el xava*, die Varietät der Kinder von Immigranten, die eine Mischung aus dem Kastilischen und dem Katalanischen ist,
2. *el xarnego*, die Varietät der kastilisch sprechenden Immigranten, die das Katalanische nicht sehr gut beherrschen und deshalb immer auf das Kastilische zurückgreifen, um ihre Lücken zu füllen,
3. *l'ultra*, die Varietät der puristischen und normtreuen Katalanischsprecher und
4. *el bleada*, die Varietät der dicht besiedelten Zonen der Stadt, die ein Katalanisch mit phonologischen Merkmalen des Kastilischen sprechen.

Heute ist Briguglia zufolge *el xarnego* keine eigene Varietät mehr und *el xava* und *el bleada* haben einige sprachliche Parameter gemeinsam. *El xava* ist keine Randerscheinung mehr, sondern eine Zusammenfassung verschiedener Varietäten mit dem vereinfachten Vokalsystem in der Aussprache, das einerseits durch Interferenzen aus dem Kastilischen und andererseits durch westkatalanischen Einfluss manifestiert wurde. So sind also alle Varietäten durch den Kontakt mit dem Kastilischen bestimmt, indem sie entweder Merkmale des Kastilischen

einschließen oder durch Zurückweisung des kastilischen Einflusses geprägt sind. In der Literatur spielen diese Varietäten eine besondere Rolle. So wird z. B. *el xava* verwendet, um eine aus dem Volk stammende Person als solche zu kennzeichnen (ebd.).

b) Veränderung der Haltung zur Standardnorm im Laufe des 20. Jahrhunderts bis heute

Laut Briguglia geben verschiedene Studien über die katalanische Literatur Hinweise darauf, dass sich die Norm für Übersetzer in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verändert hat¹⁰. Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Sprache in der Übersetzung gegenüber dem *Noucentisme*¹¹ weniger formal und somit näher an der gesprochenen Sprache ist. Auch sind Übersetzungen stärker an die Kommunikationssituationen und die Intentionen des Originaltextes angepasst, wie auch an die Erwartungen der heutigen Leser (vgl. Briguglia 2011). Das 20. Jahrhundert begann mit den Bemühungen zur Förderung der normalisierten Sprache und so hatte auch die Übersetzung innerhalb dieser Bemühungen die Funktion, ein bestimmtes Sprachmodell und eine bestimmte Stilnorm zu verbreiten¹². In einem Symposium über die Sprache des literarischen Schaffens 1991 bemerkt Carme Arenas, dass es im Laufe des Jahrhunderts zu tiefgründigen Veränderungen im sprachlichen Verhalten der katalanischen Übersetzer kam, die die soziale Entwicklung von strengen Normen zu einer enormen Entspannung reflektierten (Arenas Noguera et al., 1991: 88¹³). Bei der Analyse von Übersetzungen geht es nun nicht mehr vordergründig darum, diese zu beurteilen, sondern die Wahl der Sprachmittel des Übersetzers zu erklären. Die gleiche Tendenz ist auch im literarischen Schaffen zu beobachten, denn die Schriftsteller fühlen sich nicht mehr nur der

¹⁰ Briguglia nennt folgende Studien: Francesc Vallverdú Studie (1968) über die Literatur der 50er und 60er Jahre, Pericay i Toutains Studie (1986) bezüglich der Literatur der 80er Jahre und Ricard Fités Studie zu sieben zeitgenössischen Autoren.

¹¹ Die Bezeichnung *Noucentisme* wurde von Eugeni d'Or geprägt und bezeichnet eine kulturelle Strömung im Katalonien der ersten 30 Jahre des 20. Jahrhunderts, die in der Kunst als Neoklassizismus Kataloniens galt (Wikipedia). Das selbstbewusste Bürgertum unterstützte den Katalanismus und die Bestrebungen nach einer stärkeren Autonomie Kataloniens. Das Sprachmodell für die Literatur basierte auf normgerechter und korrekter Sprache, wie sie auf dem I. Congrés Internacional de la Llengua Catalana zum ersten Mal in einem katalanischen Standard festgelegt wurde. Dabei spielte die bildungssprachliche Varietät des Bürgertums von Barcelona unter Einbeziehung der griechischen und lateinischen Wurzeln eine zentrale Rolle. Es wurde bewusst auf Abstand zum Kastilischen geachtet, um den eigenen Charakter der katalanischen Sprache zu betonen. (Viquipèdia)

¹² Marco sagt, dass diese Funktion heute nicht mehr im Vordergrund steht und dass man stattdessen danach strebt, Werke anderer Kulturen unter Berücksichtigung der bezüglich der Ausgangssprache im Original vorhandenen sprachlichen Besonderheiten und der Natürlichkeit des sprachlichen Ausdrucks in die katalanische Literatur zu integrieren. So finden auch sprachliche Mittel, wie z. B. Lexik anderer Sprachen und katalanische Variationen, mit denen die Intentionen des Originals z. B. bei der Verwendung von Dialekten zur Charakterisierung von Personen erhalten werden, ihren Weg in die Übersetzung; siehe Marco (2000: 43)

¹³ Arenas Noguera, Carme et al. (1991): *Llengua i creació literària. Actes de les I Jornades sobre llengua i creació literària*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.; zitiert nach (ebd.)

jetzt etablierten Norm verpflichtet, sondern sind stärker um eine realistische Darstellung der Verwendung der Sprache bemüht als um deren Normalisierung. So kann auch die gesprochene Sprache herangezogen werden, um eine stilistische Abweichung gegenüber der Standardsprache zu erreichen. Linguisten wie Vallverdú unterstützen diese Bemühungen: „el llenguatge literari és rebel a la normativa i ho és per definició“ (ebd.: 42¹⁴). Die katalanische Sprache hat sich heute in allen Bereichen des Lebens etabliert und Schriftsteller können aus einem unbegrenzten Repertoire an Sprachmitteln schöpfen. Wie Jordi Teixidor bemerkte, haben nun die Medien die Verantwortung gegenüber der Sprache übernommen, sodass die Aufgabe des Schriftstellers eine andere sei: „la feina dels creadors és desnormalitzar la llengua; és fer barbaritats amb la llengua comptant que hi ha d'haver una llengua normalitzada al carrer i que aquesta ja no és nostra feina“ (ebd.: 66¹⁵). Diese Aussage geht auf die Positionen der russischen Formalisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurück, die unter dem Konzept der „Abweichung“ alle nichtstandardsprachlichen Mittel verstehen, die zur Schaffung einer literarischen Sprache beitragen. Der tschechische Linguist Mukařovský betont die Pflicht des Schriftstellers zur Denormalisierung der Sprache bzw. zum kreativen Umgang mit ihr (Bruglia 2013). Bruglia betont v. a. Ricard Fités' Studie über zeitgenössische Literatur, in der er den entscheidenden Beitrag hervorhebt, den Mündlichkeit zur Entwicklung einer kreativen Literatursprache leistet, und Jordi Ainauds im Jahre 1998 abgeschlossene Analyse der Übersetzungen von Quim Monzó, der zu dem Ergebnis kommt, dass sich das stilistische Modell des Schriftstellers im Laufe seines literarischen Schaffens von einer Sprache mit überwiegend hochsprachlicher und archaischer Lexik zu einer lebendigen Sprache entwickelt hat, in der er typische distanzsprachliche syntaktische Konstruktionen meidet. Es handele sich um das „català light“ genannte Sprachmodell, das durch den Fernsehsender TV3 gefördert und von vielen Linguisten unterstützt wird (vgl. ebd.)

Jedoch stellt Bruglia fest, dass es nur wenige Forschungen zur linguistischen Varietät in der katalanischen Literatur gibt. Der Übersetzer Josep Julià schildert in dem von Bruglia geführten Interview seinen Eindruck, dass trotz der bilingualen Realität der Schriftsteller und der dem Schriftsteller zur Verfügung stehenden zahlreichen sprachlichen Varietäten noch immer viel vom Geist der Normtreue des *Noucentisme* übrig ist. Allerdings habe es in der katalanischen Literatur schon immer Dialekte gegeben, sodass diese ihm als linguistisches Modell für seine Übersetzung von *Il pasticciccio* von Nutzen waren. (Bruglia 2011: 273). Pau Vidal stellt dagegen fest, dass das Valencianische und die balearischen Dialekte häufig

¹⁴ zitiert nach ebd.

¹⁵ zitiert nach ebd.

nicht nur dialektale Einsprengsel in der sonst vorherrschenden Standardsprache sind, sondern eine viel stärkere Präsenz im literarischen Schaffen haben als die anderen Dialekte. Er sieht eine enge Beziehung zwischen der Präsenz von Dialekten in Literatur und Übersetzung und der Minderheitensituation des Katalanischen (Briguglia 2011: 275–278). Briguglia bemerkt abschließend, dass neben dem reichen Angebot an Handbüchern zur Dialektologie und an soziolinguistischer Forschungsliteratur, Aussagen zur Verwendung von Dialekten in zeitgenössischer Literatur eher unsystematische Behauptungen seien, sodass in Bezug auf die Verwendung dialektaler Elemente noch eine große Unsicherheit herrsche (vgl. Briguglia 2013). Wie Jané in seiner Studie zu bedenken gibt, sollte ein Schriftsteller oder Übersetzer über fundierte linguistische Kenntnisse verfügen, wenn er auf das Konzept der Abweichung zurückgreifen will. Er betont, wie wichtig es ist, einerseits den Blick auf die Norm nicht zu verlieren und andererseits auch weiterhin auf Verständlichkeit zu achten (Arenas Noguera et al. 1991: 57¹⁶). Besonders bei den Lesern, die nicht über eine hohe Bildung verfügen, könnte es ein Problem sein, dass sie die nicht korrekten von den abweichenden Formen nicht unterscheiden könnten.

Briguglia wirft dann einen Blick auf die Verlagspolitik in Hinblick auf die Verwendung von nichtstandardsprachlichen Formen, da diese für den Übersetzer bezüglich der Wahl seiner Übersetzungsstrategie entscheidend sei. Das hohe Privileg, dass die Standardsprache in den großen Sprachen genießt und das häufig zu deren Einheit und Stärke beigetragen hat, kann aber auch die Verwendung z. B. von Dialekten in der Literatur verhindern. Aus den von Briguglia geführten Interviews der Übersetzer Joan Casas, Josep Julià und Pau Vidal betonten diese übereinstimmend, dass die Verleger Versionen, die viele dialektale Elemente enthielten, meistens akzeptiert hatten. Diese Haltung sei jedoch abhängig von der zu erwartenden Leserschaft. Handelt es sich von vornherein um ein begrenztes Publikum, so geht man davon aus, dass es die dialektalen Elemente zu würdigen wisse bzw. sie wenigstens akzeptieren würde. Werden jedoch hohe Verkaufszahlen erwartet, kann der Verlag eine Übersetzung mit dialektalen Elementen zurückweisen¹⁷ (Briguglia 2011: 272).

Carne Arenas und Simona Škrabec präsentieren Daten, die die starke Konkurrenz der zahlreichen literarischen Erzeugnisse und Übersetzungen in kastilischer Sprache belegen

¹⁶ zitiert nach ebd.

¹⁷ Außerdem hätten Autorität und Erfahrungen der Verleger früher einen stärkeren Einfluss gehabt als heute, denn heute würde die Mehrheit der katalanischen Verleger nicht einmal stilistische Korrekturen vornehmen Arenas/Skrabec (2006); zitiert nach ebd.

(Arenas/Škrabec 2006¹⁸). Deshalb müssen katalanische Werke stets herausragen und sich z. B. durch außergewöhnliche sprachliche Sensibilität und höhere Expressivität auszeichnen. Schon in der Zeit des *Noucentisme* zeigt sich die teilweise meisterhafte Qualität von einigen katalanischen Übersetzungen und auch in der zeitgenössischen Literatur gibt es Übersetzungen, die sich durch einen besonders skrupellosen Umgang mit der Sprache auszeichnen, wohingegen die entsprechenden kastilischen Übersetzungen durch übermäßige Standardisierung geprägt sind. Katalanische Übersetzungen glänzen dagegen häufig durch einen besonderen Reichtum an kreativen und neuen Formen: „en igualtat de condicions, el traductor a la llengua d'ambient cultural restringit no ha d'oferir un producte igual, sinó millor. Però per les mateixes raons, i paradoxalment, és important que la traducció en aquestes cultures d'ambient restringit compti amb el recolzament de la creació“ (Parcerisas 1993: 46¹⁹).

Joan Veny ist der Meinung, dass die katalanische Kultur auf dem Weg zur Standardsprache ein großes linguistisches Erbe gerettet hat, das von Generation zu Generation weitergegeben worden war (Veny 2001: 210). Auch das Wörterbuch der katalanischen Sprache DIEC²⁰ vereinte schon 1995 eine große Vielfalt an lexikalischen Varianten, die aus den regionalen Varietäten der katalanischen Sprache stammen (vgl. ebd.). Hierbei sind valencianische und balearische Varianten autonome Varianten des Standards mit ihren eigenen schriftsprachlichen Traditionen. Besonders im Valencianischen gibt es sowohl in der fiktiven als auch in der nichtfiktiven Literatur eigene literarische Konventionen. So ist von vornherein ein breites Spektrum an offiziellen sprachlichen Varietäten im katalanischen Diskurs vorhanden, die auch überall verstanden werden. Alle Sprecher mit einer minimalen metalinguistischen Kompetenz kennen heute die korrekten Formen der jeweils eigenen und der anderen Sprachvariante und den Schriftstellern bietet sich eine große Bandbreite an regionalen, schriftlich fixierten Varianten. Die gegenüber der übermächtigen Präsenz des Kastilischen durchaus feststellbare gefährdete Situation des Katalanischen bezieht sich also nicht auf seine innere Struktur und seinen linguistischen Entwicklungsstand. Und so hat die Übersetzung wie die Literatur trotz aller Stabilität auch heute noch eine große Verantwortung gegenüber der eigenen Sprache, um sie zu stärken und ihr Überleben zu sichern, denn die Sprecher ersetzen häufig v. a. im familiären und sonstigen alltäglichen Umgang eigene Wörter durch die entsprechenden kastilischen (vgl. Briguglia 2013).

¹⁸ zitiert nach ebd.

¹⁹ zitiert nach ebd.

²⁰ Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans

Die Thesen des Prager linguistischen Zirkels von 1929 sind ein Kompendium aller linguistischen Studien und deren Anwendung auf die slawischen Sprachen und deren Entwicklung. Wie Briuglia ausführt, zeigen eine Reihe von Reflektionen über die slawischen Sprachen und die Normalisierung von grammatikalischen Aspekten zu Beginn des 20. Jahrhunderts interessante Parallelen zur Entwicklung der katalanischen Standardsprache. Nach Jan Mukařovský ist die klare Fixierung der Standardsprache die Voraussetzung für wirksame Möglichkeiten von Abweichungen als literarische Sprachmittel. Sollte sich die katalanische Sprache jetzt also im Stadium eines stabilen und konsolidierten Standards befinden, so folgt nach Briuglia daraus, dass Schriftsteller und Übersetzer jetzt ein breites Spektrum an Möglichkeiten von literarisch wirksamen und klar definierten Normabweichungen haben (vgl. ebd.). In ihren mit den drei katalanischen Übersetzern geführten Interviews wird bezogen auf die linguistische Variation deutlich, dass diese sich des Reichtums ihrer Sprache und auch der Möglichkeiten bewusst sind, einem einschränkenden Standard zu entfliehen. Wie Vidal feststellt, ist in Katalonien die Sensibilität für die Sprache stärker als je zuvor, sodass hier, wie in keinem anderen Ort eine permanente Debatte über metalinguistische Fragen geführt wird, da jeder seine Meinung zur Sprache sagen will und sich jeder Leser als philologischer Experte empfindet (Briguglia 2011: 275-278). Im polymorphen System des Galicischen wurden ähnliche Beobachtungen gemacht. Lopez Silva stellt 2001 fest, dass galicische Leser bei literarischen Texten besonders stark auf Sprachformen und korrekte Sprachverwendung achten (vgl. Lopez Silva 2001²¹). Parallelen zwischen der katalanischen und der galicischen Sprache in Bezug auf die Sprachpolitik und die Ergebnisse der linguistischen und Übersetzungsforschung lassen den Schluss zu, dass bei umfangreicheren Studien, die eine größere Anzahl von Minderheitensprachen einbeziehen, allgemeinere Aussagen erreicht würden. Gonzàlez ist der Meinung, dass sowohl die kastilische Literatur als Zentrum als auch die die Peripherie der Iberischen Halbinsel bildenden Literaturen der anderen Sprachen sich im Erneuerungsprozess gegenseitig brauchen und sich deshalb untereinander austauschen sollten. Alonso fügt im gleichen Jahr hinzu, dass der Prozess des Übersetzens zwischen verschiedenen Minderheitensprachen ein unabhängiges Gebiet innerhalb der Übersetzungsstudien darstellen sollte (vgl. Gonzalez 2006, Alonso 2006²²).

²¹ zitiert nach ebd.

²² zitiert nach ebd.

2.2.3 Zum Übersetzen von fingierter Mündlichkeit in der Literatur

Nach Levy ist eine Übersetzung ein gemischtes, hybrides Gebilde, also die Verschmelzung oder das Konglomerat zweier Strukturen. Sie übermittelt einerseits den Bedeutungsgehalt und die formale Kontur des Originals und ist andererseits ein System der an die Sprache gebundenen Züge, die der Übersetzer dem Werk beigegeben hat (vgl. Schwitalla/Tiittula 2009). Schon aus dem Übersetzungsprozess ergeben sich universell feststellbare Tendenzen der Art und Weise, wie sich ein Werk durch die Übersetzung verändert, die teilweise miteinander im Widerspruch stehen, wie z. B. Explizierung, Simplifizierung, Konventionalisierung, Konservatismus, Standardisierung bzw. Normalisierung, untypische lexikalische, syntaktische oder textuelle Frequenzen und Interferenz (ebd.: 36). Grundsätzlich gibt es für eine Literaturübersetzung zwei Strategien bezüglich der Normen der Zielsprache und -kultur: die Anpassung bzw. „Einbürgerung“ oder die Nichtanpassung bzw. „Verfremdung“ (SCHLEIERMACHER 1813). In der übersetzerischen Praxis bewegt sich eine Übersetzung zwischen beiden Polen (siehe z. B. Paloposki/Oittinen 2000)²³. So wird heute z. B. meist auf flüssige Dialoge geachtet, wogegen die fremden Anredekonventionen beibehalten werden. Zu einer Mischung von Verfremdung und Einbürgerung kommt es z. B. auch bezüglich der Klasse der Realia, bei denen kulturspezifische Naturgegenstände, Artefakte, soziale Institute und Verhaltensweisen, traditionelle und kollektive Einstellungen, Erfahrungs- und Denkkategorien eine Referenzgrundlage bilden (Freunek 2007: 124).

Nach Meinung von Freunek bringt das Verwenden von nächsprachlichen Mitteln automatisch einen Einbürgerungseffekt mit sich, denn oft sind unbeabsichtigte kulturell bedingte Konnotationen der Zielsprache nicht zu vermeiden. Für eine mögliche Invarianz der Wirkungsintensität nächsprachlicher Mittel der Ausgangssprache in Relation zu den Normen und Konventionen der Zielliteratur sieht Freunek folgende Möglichkeiten (ebd.: 92):

1. Null-Position (Vernachlässigung) oder Nivellierung (Abschwächung bis Verlust)
2. Adaptierung (Umwertung durch Orientierung an den Normen der Zielliteratur) oder Einbürgerung
3. Schaffung eines neuen Stils (Bruch mit den Normen der Zielliteratur) oder Verfremdung bzw. Innovation

²³ zitiert nach Schwitalla/Tiittula (2009: 35)

Der Übersetzer fühlt sich im Gegensatz zum Schriftsteller noch stärker an Normen und Konventionen der Zielliteratur gebunden, denn er ist zusätzlichen Normen und Erwartungshaltungen unterworfen. Der normative Rahmen für den Übersetzer besteht also aus den Forderungen nach der Invarianz der nächsprachlichen Mittel, den Normen und Konventionen der Zielliteratur und den für den Übersetzer geltenden Normen der Zielkultur, wobei die Normen und Konventionen einem historischen Wandel unterworfen sind (vgl. ebd.: 91-94). Soll Fremdes also entgegen der Norm der Zielliteratur wirksam in den Zieltext integriert werden, muss diese Norm ausreichend vorhanden sein. Im Katalanischen bilden sich Konventionen und Traditionen zur Integration von Nähesprache nach der erst im 20. Jahrhundert gelungenen Etablierung einer schriftsprachlichen Standardnorm heraus, wobei man auch hier auf historische Vorbilder zurückgreifen kann (siehe Kapitel 2.2.2.). In der deutschsprachigen Literatur wird die gesprochene Sprache aber schon Ende des 19. Jahrhunderts vom Naturalismus extrem realistisch verwendet (siehe Kapitel 2.2.1.). Konventionen von Übersetzungsnormen hängen vom Status der Übersetzungsliteratur ab: Befindet sie sich an der Peripherie einer Literatur, so sind eher die Normen und Konventionen der einheimischen Kultur das Vorbild für die Übersetzung. Befindet sie sich jedoch im Zentrum, so üben Übersetzungen selbst eine Vorbildfunktion für neue Gattungen aus und führen Formen in die Nationalliteratur der Zielkultur ein (siehe Kapitel 2.2.2.). Auch ist die Bekanntheit der Ausgangssprache ein Kriterium für die Art und Weise des Übersetzens (Schwitalla/Tiittula 2009: 35f.).

Für die Beschreibung und Bewertung einer Übersetzung muss festgestellt werden, ob sich das Bedeutungspotential durch die Übersetzung ändert, ob sich die Deutungsangebote der Übersetzung gegenüber dem Original unterscheiden und auf welchen Textebenen sich diese Veränderungen manifestieren (Henjum 2007: 516f.). Dabei sollte zuerst die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Art und Weise der Integration nächsprachlicher Mittel in den mimetisch-dramatischen und den diegetisch-narrativen Teilen geklärt werden. Schwierigkeiten bei der Herstellung konnotativer Äquivalenz folgen aus der Tatsache, dass die beiden Sprachsysteme in Bezug auf die universalen Merkmale nicht vollständig deckungsgleich sind. Bei der Herstellung textnormativer Äquivalenz geht es nach Koller um Unterschiede in den literarischen Diskurstraditionen, die nach Goetsch von Zensurbestimmungen, Vorstellungen von Anstand und Sitte und literarischem Geschmack abhängig sind. Die literarischen, außerliterarischen und sprach-stilistischen Normen,

Traditionen und Konventionen bezüglich der Nähesprache der Originalliteratur unterscheiden sich von denen der Zielkultur und auch von Epoche zu Epoche, was zu sprachlich-stilistisch unterschiedlichen Übersetzungen eines Werkes zu verschiedenen Zeiten führt. Außerdem wird der dem Übersetzer eigene Stil von seiner Kenntnis und Einstellung zum Autor und zur Ausgangskultur bzw. -literatur bestimmt. Er hängt aber auch von seinen Ambitionen als literarischer Übersetzer und Produzent literarischer Texte ab. Auch Vorgaben des Verlags und das Verlagslektorat haben Einfluss auf die Gestaltung der Übersetzung, wenn z. B. unkorrekte oder unklare Formulierungen eingeebnet oder Erwartungen der Leser berücksichtigt werden. Sollte eine Erscheinung im Original auffällig sein, sollte die Übersetzung „auch bei schmerzhaften Grenzverschiebungen beim Sprachgefühl des Übersetzers“ diesen Stilwert wiedergeben. (vgl. ebd.)

Heutzutage herrscht grundsätzlich eine Tendenz zur Anpassung an Normen und Konventionen der Zielliteratur. Aus verschiedenen Studien geht hervor, dass auffällig wirkende nähesprachliche Mittel durch weniger auffällig wirkende bzw. standardsprachliche Formen, neutral wirkende mündliche Äußerungen durch schriftsprachlich markierte Formen und dialektale Merkmale durch regional markierte oder überregionale Merkmale ersetzt oder ganz ausgelassen werden. Erklärt wird dies durch den geringeren Status des Übersetzers als Textproduzent gegenüber dem Schriftsteller und die stärkere Berücksichtigung des sprachlichen Materials des Textes und der referentiellen Funktionen der Sprache gegenüber den pragmatischen. So werden emotive und phatische Elemente häufig nach ausgangssprachlichem Muster übertragen. Außerdem sind Übersetzungen meistens expliziter, da Lücken im Text gefüllt werden und so der Text weniger kontextgebunden, kohärent und rhetorisch gestaltet ist. Es werden mehr lexikalische als phonetische, morphologische und syntaktische Mittel verwendet, obwohl diese für die Illusion von Mündlichkeit oft effektiver seien (Schwitalla/Tiittula 2009)²⁴. Universelle nähesprachliche Mittel, wie sie in der Figurenrede von vornherein vorhanden sind, werden häufig konventionell gestaltet, da es sonst zu inhaltlichen Verschiebungen kommen kann. Das Neutralisieren diatopischer oder diastratischer Markierungen fällt hier am wenigstens auf. (vgl. Freunek 2007). Stilistische Änderungen haben Auswirkungen auf die Gesamtwirkung des Romans, die Charaktere der Romanfiguren und deren Beziehungen zueinander (vgl. Schwitalla/Tiittula 2009). In der erlebten Rede kann es bei der Änderung der nähesprachlichen Mittel und ihrer Gerichtetheit (siehe Kapitel 2.2.) zu einer Verschiebung des narrativen Inhalts kommen

²⁴ Genannt werden die Studien von Dimitrova (1997), Shabar (1994) und Larsson (1992); zitiert nach ebd.: 37f.

(vgl. Freunek 2007). Außerdem hat Nähesprachlichkeit, die Personen charakterisiert, nach Freunek die „Tendenz, eine Rede als wenig adaptiert, eine Stimme als fremd und eine Einstellung als distanziert zu markieren“ (ebd.: 112). So kann das Weglassen dieser nähesprachlichen Mittel eine Verschiebung in der Identifikation des Lesers mit der Person erfolgen. Nimmt der Erzähler (bzw. der Leser) im Original etwa eine eindeutig distanzierte Stellung gegenüber einer Person ein, kann es in der Übersetzung zu einer Annäherung kommen. Spielen nähesprachliche Konnotationen eine tragende Rolle für die Konstituierung von Stimmenvielfalt und Stimmenüberlagerung, führen oftmals sprachspezifische, kultur- und literaturspezifische Unterschiede bei der Redegestaltung zu tiefgreifenden Veränderungen des literarischen Gesamtsinns. (vgl. ebd.)

Zusammenfassend ist es die Aufgabe des Übersetzers, die entsprechenden Merkmale von Nähesprache des Textes bzw. ihre Funktion innerhalb des Textes und ihren stilistischen Stellenwert in der Ausgangssprache festzustellen (vgl. Henjum 2007). Die Analyse der Normen bezüglich der Nähesprache in der Ausgangssprache und Zielsprache bildet die Grundlage für die Bewahrung der Merkmale in der Übersetzung. Verstoßen die ausgangssprachlichen Normen gegen literatursprachliche Normen, müssen Übersetzungen unter Umständen auch gegen die Zielnorm verstoßen, um dem Stilwert gerecht zu werden. (ebd.: 519). Bezüglich der universalen nähesprachlichen Mittel ist schon erwähnt worden dass vergleichbare oder zumindest ähnliche Mittel unterschiedliche Funktionen erfüllen können bzw. sich in Häufigkeit und dem Kontext der Verwendung unterscheiden können (siehe Kapitel 2.1.3.). Außerdem müssen einige Mittel der Ausgangssprache an anderer Stelle des Systems der Zielsprache gesucht werden (vgl. Schwitalla/Tiittula 2009).

a) Probleme bei der Übersetzung diasystematischer Varietäten

Catfords stellte 1965 fest, dass die Unterschiede in der Anzahl und Art der Varietäten in den einzelnen Sprachen einen übersetzungsrelevanten Umstand darstellen (Catford 1965: 85). Nach Sinner widmet sich die Wissenschaft hauptsächlich den diatopischen Varietäten in der literarischen Übersetzung bzw. daneben auch, wenn auch in weitaus geringerem Maße, den diastratischen Varietäten. Als Gründe für die pauschale Feststellung, dass dialektale Markierungen nicht erhalten werden können, werden die unterschiedliche diatopische Differenzierung der historischen Sprachen und die Verschränkung der diatopischen mit den diastratischen Varietäten angeführt. So müssen also die Funktion des Gebrauchs einer Varietät in der Ausgangssprache und die unterschiedlichen Traditionen und Konventionen

für die Repräsentation einer diatopischen Varietät in den verschiedenen Sprachen berücksichtigt werden. Außerdem hängt diese Repräsentation bei fehlenden Regeln der Verschriftlichung von Dialekt von den Lauterfahrungen des Autors ab, was zu Schwankungen führen kann (vgl. Sinner 2013: 264).

So sind Dialekte an einen bestimmten geografischen Raum gebunden und so im eigentlichen Sinne unübersetzbar. Soziolekte dagegen sind der Ausdruck der sozialen Unterschiede, die in verschiedenen Kulturen in ähnlicher Weise vorhanden sind. Jedoch werden Dialekte und Soziolekte durch verschiedene Merkmale aus dem phonetisch-phonologischen, morphologischen, syntaktischen und lexikalisch-semantischen Bereich gekennzeichnet und besitzen unterschiedliche, gemeinsam auftretende konnotative Ausdruckswerte, die jedoch vom sprachlichen, medialen und situativen Kontext abhängig sind, mit dem sie gemeinsam ein konnotatives Bedeutungsfeld bilden (Czennia 2007: 505f.). So ergeben sich im sprachenpaarbezogenen Vergleich zahlreiche Assymetrien im Sprachgebrauch. Gemeinsam ist jedoch, dass Dialekte in der Geschichte zuerst da waren und so mit der Entwicklung der Schriftsprache zunehmend mit konzeptioneller Mündlichkeit assoziiert werden, also mit Gesprächssituationen der sozialen und emotionalen Nähe. Der Einsatz dialektaler Elemente in der fingierten Mündlichkeit ist meist konventionalisiert und vereinfacht. So handelt es sich häufig um lexikalische Markierungen, wobei syntaktische Phänomene oft ganz ignoriert werden und phonetisch-phonologische Abweichungen nur in geringem Maße vorkommen. In diachronischer Hinsicht bleiben die Konnotationen bestimmter Dialekte und Soziolekte traditionell lange Zeit stabil, jedoch führt der Sprachwandel auch zu einer unterschiedlichen Bewertung und damit zu Konnotationen mit verändertem semantischem Gehalt. Das mit der Herausbildung der Standardsprache allgemein gesunkene Prestige äußert sich in einer sekundären diastratisch niedrigen Markierung der dialektalen Elemente (Konnotationen wie Armut oder Bildungsmangel), wobei auch dies vom individuellen Weltbild des Einzelnen abhängig ist (vgl. ebd.).

Mögliche Konnotationen sind so vom literarischen Einzelkontext abhängig, der durch die literarische Gattung und den Ort der Verwendung im Text bestimmt wird. Bezüglich der fiktiven Welt des literarischen Werkes geht es um Vermittlung von Lokalkolorit, realistische, authentische und glaubwürdige Darstellung des fiktiven Geschehens, die Illusion von Mündlichkeit und szenisch-dramatischer Unmittelbarkeit, sprachlich-stilistische Wirkung wie Komik, individuelle und typische Charakterisierung der Figuren und um Funktionen bei der Strukturierung (Leitmotiv, Erkennungszeichen). Der Autor kann weiterhin die

gesellschaftlich-hierarchischen Verhältnisse und eine gesellschaftspolitische Einschätzung verfolgen oder auf die Gefährdung älterer Kulturformen durch Modernisierungsprozesse hinweisen oder sie sind Teil seines literarischen, lebendigen Stils. Dialektale und soziolektale Elemente können aber auch zur Affektsteuerung und Sympathie lenkung des Lesers beitragen. Durch diesen multifunktionalen Charakter laufen bei dialektalen und soziolektalen Merkmalen viele Übersetzungsprobleme zusammen (ebd.: 506–509)

Dialekt ist also nicht von vornherein unübersetzbar. Die Vielzahl von unterschiedlichen Übersetzungen zu einem Werk zeugt von den vielen Deutungsmöglichkeiten. In der Übersetzungspraxis gibt es unterschiedliche Handhabungen und in der Wissenschaft sich wandelnde Positionen. Brems stellt noch bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts eine vorwiegende Ersetzung des Dialekts der Ausgangssprache durch einen Dialekt im Deutschen fest. Heute steht die enge Verknüpfung von dialektaler Markierung mit der Ausgangssprache im Vordergrund und so wird oft die Neutralisierung vorgezogen. Wenn Bezüge auf die Ausgangskultur wegfallen, kann das Ersetzen eines Dialektes durch einen Dialekt in der Zielsprache jedoch eine gelungene Wahl sein (Sinner 2013: 266). Ähnliches wurde auch beim Übersetzungsvergleich des englischen realistischen Romans von Charles Dickens beobachtet. Kam es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entweder zu einer Ersetzung dialektaler Elemente des Originals durch deutsche dialektale Markierungen oder zu einer vollständigen Anpassung an die Standardsprache, so wird schon zur Jahrhundertwende zunehmend die soziokulturelle Dimension einer sozial niedrigen Markierung betont, was im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einer gängigen Praxis wird (Czennia 2007: 509–511).

Ein vertrauter Dialekt steht jedoch mit der fremden Umgebung im Widerspruch. So wird häufig nur stellenweise mit regionalen Varianten markiert. Möglich ist auch die Schaffung eines Kunstdialekts durch Vermischung der Merkmale verschiedener Varietäten aus verschiedenen Regionen. So klingt die Sprache deutlich dialektal markiert, kann aber nicht genau verortet werden (Schwitalla/Tiittula 2009). In der folgenden Grafik fasst Marco diese Positionen zusammen:

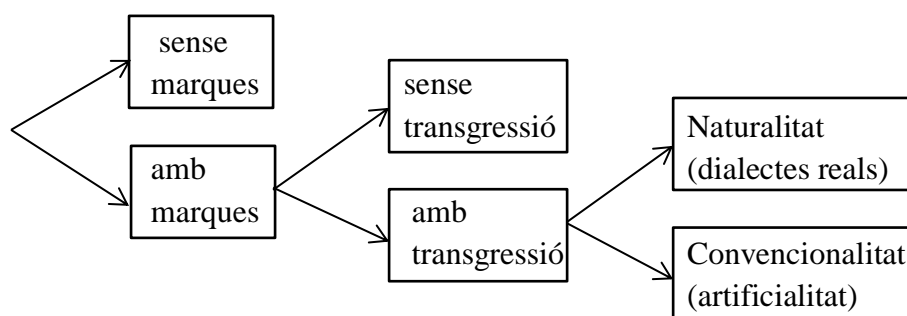


Abbildung 4: Mögliche Lösungen für Übersetzungen nach Marco (2002)²⁵

Und so gibt es bei dialektalen Elementen weitere mögliche Übersetzungsstrategien, wobei jedoch Bedeutungsverschiebungen oft nicht zu vermeiden sind. Wird z. B. eine dialektale Markierung der Zielsprache oder eine Dialektmischung bzw. ein Kunstdialekt gewählt, sind inhaltliche Inkongruenzen denkbar wie z. B., dass die geografische Referenz den sonstigen raumzeitlichen Signalen widerspricht. Auf der anderen Seite wird ein überregionales Identifikationsangebot für eine Annäherung des Lesers der Zielsprache an die fiktive Textwelt geschaffen bzw. der Eindruck von Mündlichkeit erhalten. Dialektale Merkmale der Ausgangssprache können auch durch soziolektale, idiolektale bzw. Registermarkierungen in der Zielsprache ersetzt werden oder in anderweitig nächsprachlich markierte bzw. konzeptionell distanzsprachliche Standardsprache übersetzt werden. Bei der Ersetzung durch Soziolekt oder Idiolekt bzw. Registermarkierung werden sprachliche Aspekte betont, die mit der Dialektverwendung einhergehen, sodass die Figuren stärker typisiert werden oder eine individuellere Charakterisierung erfahren. Bei der Verwendung von zum distanzsprachlichen Pol tendierender Standardsprache bzw. beim Neutralisieren durch Auslassung ist das Ziel der Bemühungen die Allgemeinverständlichkeit und die Erfüllung stilistischer Normen. Bei erzählender Literatur oder bei Gedichten ist auch die Wahl einer schriftsprachlichen Variante denkbar, bei der Informationen im Erzählerbericht bzw. bei der Verwendung von *verba dicendi* hinzugefügt werden oder bei der eine einmalige dialektale, soziolektale, idiolektale oder nächsprachliche Markierung etwa beim ersten Auftreten gewählt wird und danach in Standardsprache übersetzt wird. Außerdem sollte bei Erzähltexten mit bezüglich der Erzählperspektive komplexer Struktur auf den Erhalt der in den einzelnen Teilen des Erzählerberichts und der Figurenrede vorhandenen Unterschiede geachtet werden. (Czennia 2007: 509f.)

²⁵ zitiert nach Briguglia (2013)

Bei der Übertragung von Soziolekten besteht das Problem nicht im gleichen Maße, da wie schon erwähnt, entsprechende Varietäten meist auch in der Zielsprache vorhanden sind. Jedoch besteht auch hier eine grundsätzliche Tendenz zur Abschwächung. Möglich ist also die Ersetzung von soziolektalen Elementen der Ausgangssprache durch soziolektale, idiolektale oder Registermarkierungen der Zielsprache. Weitere Möglichkeiten sind auch hier die Verwendung anderer nächsprachlichen Markierungen, die Auslassung oder zusätzliche kompensierende Informationen (Czennia 2007: 510f.). Zusammenfassend ist eine allgemeine Tendenz dahingehend zu verzeichnen, dass dialektale Markierungen der Ausgangssprache durch soziolektale Markierungen der Zielsprache bzw. soziolektale Markierungen durch Umgangssprache ersetzt werden. (vgl. ebd.)

2.3 Fingierte Mündlichkeit und Film

2.3.1 Interlinguale Untertitelung - Theorie und Praxis

Interlinguale Übersetzung ist in den letzten Jahren ein beliebter Gegenstand der Forschung geworden. Das liegt sicher zum Teil daran, dass der Umgang mit dem Computer zu einer Selbstverständlichkeit und der Umgang mit Medienformaten auch zu einem beliebten Hobby für Amateurfotografen und Amateurfilmemacher geworden sind. Auf dem Gebiet der Übersetzung trifft dies am ehesten auf die Untertitelung zu, denn diese wird heutzutage auch in technischen Fragen vom Übersetzer betreut, während bei anderen Verfahren der audiovisuellen Übersetzung (Synchronisation, Voice-over-Verfahren) meistens noch im Team gearbeitet wird, was sich voraussichtlich auch nicht so schnell ändern wird. Nicht zuletzt an den zahlreichen Fansubs im Internet ist zu sehen, wie beliebt heutzutage die Untertitelung bei Menschen ist, die an den Umgang mit dem Internet gewöhnt sind. Aus diesem Grunde verzichte ich auf eine Einführung zur Geschichte der interlingualen Untertitelung und gehe nach einer kurzen Einordnung im Rahmen der audiovisuellen Übersetzung auf die grundsätzlichen Prinzipien bei der Anfertigung von Untertiteln ein. Außerdem möchte ich die Unterschiede zwischen den deutschen und katalanischen Sprachgebieten beleuchten, die sich hier ohne Zweifel finden lassen, denn die Untertitelung ist in Bezug auf die Größe der Sprachgemeinschaft, die spezifische Geschichte der Filmindustrie und der Gewöhnung des Publikums von Film und Fernsehen an verschiedene Verfahren der audiovisuellen

Übersetzung in verschiedenen Ländern Europas mehr oder weniger stark verbreitet. Zum Schluss möchte ich noch auf grundsätzliche Übersetzungsverfahren eingehen, die besonders bei der Untertitelung eine Rolle spielen oder sich auf typische Probleme beziehen, die auch in der Untertitelung auftreten können.

a) Definition der Interlingualen Untertitelung als Teilgebiet der audiovisuellen Übersetzung

Bei der Interlingualen Untertitelung geht es zunächst um ein Verfahren der audiovisuellen Übersetzung, d. h. um das „Übersetzen von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben“ (Jüngst 2010: 1). Anders als bei der Synchronisation, wo eine vorhandene Audiospur durch eine neue Audiospur in einer anderen Sprache ersetzt wird, sodass man die Zuschauer vergessen lassen kann, dass sie eigentlich eine Übersetzung vor sich haben, geht es bei der Untertitelung um zusätzliche Informationen, die das Verständnis des Films oder einer Fernsehsendung erleichtern sollen. Dabei wird ein zusätzlicher Kanal hinzugefügt bzw. erweitert (Schrift im Bild). Im Großen und Ganzen bleibt also das ursprüngliche Material erhalten, wenn es auch mitunter dazu kommt, dass schon vorhandene Schrift wegfällt bzw. ersetzt werden muss (z. B. Erklärungen). Bei Interlingualer Untertitelung handelt es sich im Weiteren um eine Form der Untertitelung, bei der einem Publikum, das vorwiegend nicht aus Muttersprachlern besteht, durch ein zusätzliches Angebot ermöglicht wird, neben den sichtbaren Informationen auch große Teile der hörbaren Informationen wie Dialoge, Erzählung, Monologe oder auch lesbare Informationen wie Bauchbinden oder Displays (Briefe, Schilder etc.) zu verstehen. Eine andere Form der Untertitelung, die Intralinguale Untertitelung, ist vor allen Dingen ein Angebot für Hörgeschädigte oder auch für Menschen, die die Sprache erlernen wollen, denn hier werden Untertitel angefertigt, die in derselben Sprache verfasst sind wie der Film oder die Fernsehsendung selbst (vgl. ebd.).

In dem Maße, wie sich die DVD als privates und tragbares Medienformat durchgesetzt hat, ist auch der Bedarf an Untertiteln gestiegen, denn eine DVD bietet zusätzlich zu mehreren Synchronspuren Speicherplatz für bis zu 32 verschiedene Untertitelspuren. Dabei sind hier durchaus sowohl interlinguale, als auch intralinguale Untertitel zu finden bzw. mit der Kombination von Synchron- und Untertitelungsspuren können auch interlinguale Untertitel als intralinguale Untertitel fungieren. So ergibt sich hier zwangsläufig das Problem, dass die Synchronfassung und die Untertitelfassung einer Sprache auch zusammen genutzt werden.

Die Anforderungen an die Übersetzung mit dem Ziel einer Synchronfassung bzw. einer Untertitelfassung können jedoch sehr unterschiedlich sein und so führt diese häufig zu unterschiedlichen, jedoch auch gleich guten Lösungen, die mitunter nur bedingt kombinierbar sind.

Im Vergleich zu den interlingualen Untertiteln, deren Bedarf sprunghaft angestiegen ist, ist das Bewusstsein in Bezug auf den Bedarf an intralingualen Untertiteln nicht im gleichen Maße gewachsen. Gerade für Hörgeschädigte könnte hier noch mehr getan werden. Aber auch in Bezug auf die DVD ist eine rückläufige Tendenz zu verzeichnen, was die Nutzung des Speicherplatzes von Seiten der Hersteller betrifft, die heutzutage häufig nur eine sehr begrenzte Anzahl von Sprachen auf neu erscheinenden DVDs anbieten. Das hat sicher damit zu tun, dass der Nutzen nur für eine kleinere Gruppe an Konsumenten ersichtlich ist und aufgrund der schnellen Umsetzung eines bekannt geworden Films auf ein DVD-Format häufig nicht genügend Zeit bzw. finanzielle Mittel aufgewendet werden, um eine große Anzahl von Sprachen abzudecken. Neben dem Kernbereich der audiovisuellen Übersetzung, den Spielfilmen in Kino und Fernsehen und den Fernsehserien, sind hier noch andere zu nennen wie Dokumentarfilme und Nachrichten, aber auch das Dolmetschen, das Übersetzen von Internetseiten und Computerspielen.

Zusammenfassend definiert Gottlieb Interlinguale Untertitel wie folgt (Gottlieb 2002: 187f., Hervorhebung im Original):

Untertitel als Übersetzungsmittel können definiert werden als
Übertragung in eine andere Sprache (1)
 von verbalen Nachrichten (2)
 im filmischen Medium (3)
 in Form ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes (4),
 die auf der Leinwand erscheinen (5)
und zwar gleichzeitig mit der originalen gesprochenen Nachricht (6).

b) Synchronisation vs. Untertitelung

Es ist allgemein bekannt, dass sich in den einzelnen Ländern Vorlieben für bestimmte audiovisuelle Übersetzungsverfahren herausgebildet haben. So gibt es sogenannte Untertitelungsländer (z. B. die skandinavischen und die Beneluxländer) und Synchronisationsländer (z. B. Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien) (vgl. Jüngst 2010: 4-6). In Spanien waren Untertitel aufgrund der mangelnden

Fremdsprachenkenntnisse und der hohen Rate an Analphabeten keine echte Alternative. Außerdem fällt die Identifikation mit den Personen in der eigenen Sprache leichter. Zur Zeit der obligatorischen Synchronisation (siehe Kapitel 3.4.1.) wurde Spanien schon früh zu einem der größten Synchronisationsländer. Die Beibehaltung des Systems nach dem Aufheben des Zwanges 1946 kam der Gewöhnung des Publikums genauso entgegen wie dem Regime, das weiterhin Inhalte und Dialoge zensieren konnte, was teilweise zu skurrilen Ergebnissen führte (vgl. Durstberger 2011). Ein entscheidender Grund ist aber auch die Größe der Sprachgemeinschaft und damit finanzielle Erwägungen, da ein Synchronisationsverfahren um ein Vielfaches teurer ist als ein Untertitelungsverfahren. Der finanzielle Aufwand mag zu Beginn der Geschichte von Synchronisation und Untertitelung noch nicht so entscheidend gewesen sein, aber mit Hilfe der digitalen Verarbeitungstechnik und den zur Verfügung stehenden Software kostet ein Untertitelungsverfahren deutlich weniger als ein Synchronisationsverfahren. Die Filmindustrie trägt jedoch der gewohnheitsmäßigen Haltung des Publikums Rechnung. Die englischsprachige Filmindustrie vor allem in England und Amerika bietet ohnehin schon sehr viele Filme in der Muttersprache an und diese haben auch im Ausland ein hohes Prestige. In Amerika ist das Publikum sogar so sehr an den Stil der eigenen Produktion gewöhnt, dass sich ein amerikanisches Remake erfolgreicher Filme lohnt. Gewöhnungseffekte existieren auch in Bezug auf andere Verfahren wie z. B. an das Voice-over-Verfahren in Polen. Jedoch hat dieses Verfahren mehr Nachteile als Vorteile, sodass es bei den Filmfans allmählich im Rückgang begriffen ist. Auch, wenn in Deutschland aus den genannten Gründen die Vorliebe zur Synchronisation erhalten bleibt, sind immer mehr junge Leute am Erlernen von Fremdsprachen interessiert und auch die Filme stellen ein wichtiges Hilfsmittel dar. In den Kinos werden häufiger Filme in Originalsprache mit Untertiteln gezeigt (OmU), wenn auch nicht in großem Maße. Um eine kleine oder große Sprachen zu erlernen, werden häufig DVDs oder auch Originalfassungen im Internet mit oder ohne Untertitel genutzt. Einige Fernsehsender wie Arte oder 3sat bieten schon lange untertitelte Versionen an. Durch eine Vielzahl zur Verfügung stehender Fernsehsender ist es möglich, sich an untertitelte Versionen zu gewöhnen.

2.3.2. Prinzipien der Interlingualen Untertitelung

a) Voraussetzungen

Für das Untertiteln wird eine Filmkopie, eine Untertitelungssoftware und ein Textbuch, Drehbuch oder eine Dialogliste benötigt. Allgemein rechtlich freigegebene Filme findet man im Internet unter www.archive.org oder www.netzwelt.de. Meistens muss man jedoch zur Bearbeitung eines Films eine gesonderte Erlaubnis einholen. Untertitelungssoftware wird als Freeware-Programm (z. B. Subtitle Workshop, Media Subtiter) oder professionelle Untertitelungssoftware angeboten. Für letzteres gibt es Demoversionen im Internet (siehe fab-online.com, sysmedia.com, eztitles.com). Bei Freeware-Programmen ist der Leistungsumfang geringer und häufig gibt es Probleme beim Dekodieren. Der zu übersetzende Text steht als Prä- oder Postproduktionsskript zur Verfügung. Wünschenswert ist ein Postproduktionsskript, da es dem Textzustand des fertigen Films entspricht. Diese können mitunter bei bekannteren Produktionsfirmen oder Verlagen (z. B. Suhrkamp-Verlag) auch käuflich erworben werden (Jüngst 2010: 10-16).

Um den Text in Untertitel aufzuteilen, muss zunächst das Timing oder Spotting erfolgen. Grundlage hierfür ist der Timecode, bei dem jede Filmsekunde in 24 einzelne Bilder aufgeteilt wird (im Fernsehen oder Video sind es 25 Bilder). Beginn (*Fade in*) und Ende (*Fade out*) eines Untertitels wird hier festgelegt. Bei einem vorgespotteten Film stehen dem Übersetzer diese Zeiten schon zur Verfügung (vgl. ebd.: 30-36).

b) Wichtigstes Prinzip: die Lesbarkeit der Untertitel

Die grundsätzlich hohe Lesegeschwindigkeit des Rezipienten wird durch verschiedene Faktoren beeinflusst, bzw. verringert. Einerseits spielt die Verständlichkeit des gelesenen Textes eine Rolle, aber auch die Menge und Geschwindigkeit der visuellen und auditiven Informationen, die gleichzeitig rezipiert werden. Der Wechsel des Auges zwischen Bild und Untertitel hat einen Zeitverlust zur Folge (1/3 s) und ein Wechsel der Lesegeschwindigkeit während des Films könnte zum zusätzlichen Störfaktor werden. Weitere Faktoren sind Alter, Kenntnis der Originalsprache und Vorwissen des Zielpublikums, das Programm- oder Filmgenre und technische Voraussetzungen wie die unterschiedliche Auflösung beim Fernsehen, Video oder DVD und damit Faktoren, die die optische Lesbarkeit der Untertitel beeinflussen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 63-71). Auf einer großen Filmleinwand werden Untertitel am schnellsten gelesen, nehmen am wenigsten Platz ein und lenken damit weniger

vom Filmgeschehen ab. Besonders das junge Publikum ist an schnellen Bildwechsel gewöhnt und damit auch in der Lage, mehr aufzunehmen. Bessere Sprachenkenntnisse und Vorwissen des Publikums kommen außerdem hinzu. Da aber viele Filme sich nicht nur an ein bestimmtes Publikum richten, muss ein Kompromiss gefunden werden. Trotzdem enthalten Untertitel heute mehr Information als früher. Bei Filmen mit sehr schnellem Bildwechsel müssen die Untertitel und damit die vorausgesetzte Lesegeschwindigkeit an die schnellen Szenen angepasst sein. In Ländern, in denen vorwiegend untertitelt und weniger synchronisiert wird, ist die Lesegeschwindigkeit des Publikums größer. So kann dieser Lerneffekt auch bei der Ausbildung der Lesefähigkeit genutzt werden, z. B. bei Kindern oder bei Minderheiten oder Migranten zum Lernen einer offiziellen Sprache (vgl. ebd.). Für das Lesen kürzerer Untertitel benötigt man vergleichsweise mehr Zeit, da hier die Wörter einzeln gelesen werden, wohingegen bei einem längeren Untertitel (zwei Zeilen) für ein Wort weniger Zeit benötigt wird. Kurze Sätze werden oftmals schnell erkannt und wie ein Wort gelesen (vgl. Buhr 2003). Ein Untertitel darf jedoch auch nicht so lange stehen bleiben, dass man ihn mehr als einmal liest. Grundsätzlich ist es das Ziel, „die Untertitel so zu gestalten, dass der Zuschauer nicht mehr wahrnimmt, dass er mitliest“ (Buhr 2003: 52)

c) Synchronismus der Untertitel

Grundsätzlich sollte der Untertitel mit dem Sprecher gleichzeitig einsetzen, jedoch braucht der Zuschauer etwas Zeit (einen Bruchteil einer Sekunde), um den Sprecher zu identifizieren. Unnötige Augenbewegung lässt sich vermeiden, wenn der Untertitel ca. $\frac{1}{4}$ s nach dem Beginn des Dialogs erscheint. Bei Monologen und Erzählsequenzen ist dies jedoch nicht erforderlich und bei schnellem Dialogwechsel oft nicht möglich. Für eine gleichmäßige Lesegeschwindigkeit, welche im ersten Dialog des Films eingestellt wird, ist es oft nötig und möglich, den Untertitel länger stehen zu lassen. Damit der Zuschauer nicht das Gefühl hat, dass etwas fehlt, sollte die zur Verfügung stehende Zeit stets ausgenutzt werden. Der Untertitel sollte auch die Struktur des Textes in Betracht ziehen, damit auch Zuschauer mit Sprachkenntnissen nicht unnötig verwirrt werden. So sollte z. B. eine Numerierung beibehalten werden. Untertitel sollten grundsätzlich mit der visuellen Information synchron sein. Im Fall eines Dialogs im *Off* sollte dieser Dialog auf die zu sehende Person abgestimmt sein (vgl. ebd.).

Sehr wichtig ist der Synchronismus zwischen den Untertiteln und der Struktur des Films. Besonders muss auf die exakte Übereinstimmung eines Untertitels mit Schnittbeginn oder

Schnittende geachtet werden, da kleinste Abweichungen zu einem unangenehmen Flackern führen (Ivarsson/Carroll 1998: 72-78). Wenn z. B. ein Dialog sehr kurz vor einem Schnitt beginnt, darf der Untertitel erst mit dem neuem Bild beginnen. Für eine bessere Wahrnehmung eines Untertitels ist es allerdings besser, wenn ein Untertitel einige *frames* (Einzelbilder) später erscheint als der Schnitt und damit er auch sicher mit Schnittende verschwindet, einige *frames* vor dem Schnitt aufhört. Steht ein Untertitel über einen Schnitt hinaus, erscheint er dem Zuschauer wie ein neuer Untertitel und er beginnt ihn, noch einmal zu lesen. So können Informationen verlorengehen. Setzt aber ein Regisseur häufige Schnitte als Mittel zur Steigerung der Dramatik ein, ist die Zeit zwischen zwei Schnitten manchmal kürzer als 1 - 1½ s, also der Zeit, die ein Untertitel mindestens benötigt, um gelesen zu werden. „Weiche“ Schnitte (Wechsel zwischen verschiedenen Kamerawinkeln in einem Raum oder Gesichtern eines Dialogs) können in so einem Fall in einem Untertitel enthalten sein, jedoch muss dieser dann mindestens ½ s über den Schnitt hinaus stehen bleiben, um gelesen zu werden und spätestens mit dem nächsten Schnitt ausgeblendet werden. Lesbarkeit hat also Vorrang vor Schnittsynchronismus (vgl. ebd.).

Zweizeilige Untertitel haben zusätzliche Augenbewegungen zur Folge. Um diese minimal zu halten, werden einzeilige Untertitel bevorzugt. Bei Kinofilmen kann es aber aus dem gleichen Grund besser sein, zwei kürzere Zeilen statt einer langen zu verwenden. Bei zentrierten Untertiteln ist die Länge der Augenbewegung von der ersten zur zweiten Zeile unabhängig davon, welche Zeile die kürzere ist, jedoch ragt eine längere obere Zeile weiter ins Bild hinein, sodass die kürzere obere Zeile zu bevorzugen ist. Bei linksbündigen Untertiteln ist der Weg von einer kürzeren oberen Zeile zur längeren unteren tatsächlich der Kürzere. Bei der Trennung ist es aber prinzipiell wichtiger, logische semantische und grammatikalische Strukturen zu erhalten. Klarheit in der sprachlichen Gestaltung und in den Satzstrukturen ermöglicht ein schnelles Erfassen und so mehr Zeit, den Film zu genießen (vgl. ebd.).

2.3.3. Interlinguale Untertitelung als intersemiotische Übersetzung

Bei einer Interlingualen Untertitelung handelt es sich grundsätzlich eher um eine Bearbeitung, d. h. eine völlige Äquivalenz wird von vornherein nicht angestrebt. Ein realistisches Ziel ist nach Gottlieb, dem Zielpublikum die gleiche Wirkung des Films zu ermöglichen, den dieser auf das Originalpublikum hat. Das Ideal, dass der Untertitler anstrebt ist also letztendlich,

dem Zielpublikum die Erfahrung zu ermöglichen, die es gehabt hätte, würde es die Sprache des Originals kennen. Aufgrund der *Polysemiotik* eines Films muss der Übersetzer die vier verschiedenen Kanäle, über die gleichzeitig Informationen aufgenommen werden, berücksichtigen (Gottlieb 1994: 265):

- 1) The verbal audio channel: dialog, background voices; sometimes lyrics
- 2) The non-verbal audio channel: music and sound effects
- 3) The verbal visual channel: captions and written signs in the image
- 4) The non-verbal visual channel: picture composition and flow

So bleiben also große Teile des Originals bleiben erhalten, aber die zusätzlichen Untertitel verschieben das ursprüngliche Verhältnis der einzelnen Kanäle zu Lasten des verbalen Audiokanals zugunsten des verbalen, visuellen Kanals (Displays, Bauchbinden), der vorher eine untergeordnete Rolle gespielt hat und nur einen geringen semantischen Gehalt besitzt (ebd.: 265f). Es wird also kein neues Produkt, ein etwaiges kulturelles Äquivalent der Zielkultur, geschaffen und die authentische Wirkung des Originals geht teilweise schon dadurch verloren, dass die zusätzlichen Untertitel einen Teil der Aufmerksamkeit auf sich ziehen. So ist also Äquivalenz in Hinblick auf Wirkungsgleichheit nicht vollständig möglich. (vgl. Buhr 2003)

Die Übersetzung ist also abhängig von den anderen Kommunikationskanälen, die bei der Interpretation des Ausgangstexts aber auch hilfreich sind. Weitere Einschränkungen ergeben sich durch die Bildkomposition, die Schnitte und das Sprechtempo. Es handelt sich grundsätzlich nicht um eine „einbürgernde“ Übersetzung (SCHLEIERMACHER 1813), sondern die Übersetzung beruht auf der Illusion von Authentizität, auf die sich der Zuschauer einlassen muss, um in der Lage zu sein, das Original auf sich wirken zu lassen und zu verstehen. Das Original scheint deshalb auch in der Übersetzung durch, und die Sprache bleibt stets der Situation des Films verpflichtet (vgl. Buhr 2003). Sie wird auf drei Ebenen bearbeitet. Die sprachlichen Ausdrücke werden von einer in eine andere Sprache, längere Einheiten in kürzere und gesprochene Dialoge in geschriebenen Text übertragen (*diasemiotischer* Texttyp; vgl. Gottlieb 1994). Eine „pragmatische“ Äquivalenz, bei der der Übersetzer den Ausgangstext auf das Zielpublikum einstellt, wird durch punktuelle Adaption erreicht, wenn es um kulturell unterschiedliche Assoziationen geht (Farben, Prototypen etc.). Da gelegentlich auch originalsprachliche kulturspezifische Ausdrücke (Anredeformen, Währungen) in die Untertitel übernommen werden, um störende Reibung zwischen Film und Untertitel zu vermeiden, ergeben sich auch Übersetzungslösungen, die eine „formale“

Äquivalenz zur Folge haben (vgl. Koller 1997, Nida 1965²⁶). Aus Platzgründen ist eine Explizitmachung implizit enthaltener Informationen nur sehr begrenzt möglich.

Nonverbale Elemente wie emotionale Zustände, interpersonelle Einstellungen, Charakteristika sowie Macht und Status und verbal geäußerte Meinungen, Tatsachen und Probleme helfen dem Übersetzer bei den Entscheidungen bezüglich der notwendigen Textverdichtung (vgl. Buhr 2003). Neben Sprechtempo und Schnitt ergibt sich also die Notwendigkeit von Kürzungen auch aus der *intersemiotischen Redundanz*, bei der Informationen aus den anderen Kanälen, insbesondere Bild und prosodische Eigenschaften des Dialogs, ergänzend wirken, der *intrasemiotischen Redundanz* innerhalb des Dialogs, bei der Ausdruck und Charakterisierung der Sprecher unterstützend wirken (Gottlieb 1994: 273), und der begrenzten Aufnahmefähigkeit bzw. Lesegeschwindigkeit der Zuschauer. Unterschiede in den Sprachsystemen der Ausgangssprache und der Zielsprache wie Satzstrukturen und durchschnittliche Wortlänge spielen ebenfalls eine Rolle (vgl. Buhr 2003). Nach der Relevanztheorie von Sperber und Wilson ist eine Annahme bezogen auf einem bestimmten Kontext nur dann relevant, wenn sie eine kontextuelle Wirkung innerhalb dieses Kontextes ausübt. Unter Kontext wird hier jedoch „a subset of the hearer’s assumptions about the world“ und in Bezug auf die konkrete Annahme „the set of premises used in interpreting it“ verstanden (Sperber/Wilson 1986: 15²⁷). Kovačič interpretiert daher Relevanz als Frage Kosten und Nutzen, bei der eine maximale kontextuelle Wirkung durch minimale Anstrengung des Zuhörers bzw. Zuschauers erreicht werden soll (Kovačič 1994: 246). So muss der Untertitler also einerseits den Ausgangstext interpretieren und andererseits Annahmen über das Weltwissen der Zuschauer und über das durch den Film ermöglichte Vorwissen erstellen (vgl. Nagel et al. 2009).

2.3.4. Spezielle Verfahren im Bereich der Untertitelung

Für einen Untertitel stehen maximal zwei Zeilen zur Verfügung mit einer Standzeit von bis zu 6 bzw. 7 s und einer maximalen Anzahl von 64 bis 80 Zeichen. Im Allgemeinen werden die genauen Grenzen von den Firmen, also dem Auftraggeber der Übersetzung, festgelegt. Eine europäische Norm gibt es diesbezüglich noch nicht. Jedoch steht als Leitlinie der „Code of Good Subtitling Practice“ zur Verfügung, der von der ESIST (European Association for

²⁶ zitiert nach Buhr (2003), Gottlieb (1994)

²⁷ zitiert nach Kovačič (1994: 246)

Studies in Screen Translation) herausgegeben wurde. Nicht nur, dass die durchschnittliche Sprechgeschwindigkeit über der empfohlenen Lesegeschwindigkeit liegt, außerdem gibt es darüber hinaus immer mehr sehr schnelle Dialoge, bei denen die vom Beginn des Films eingestellte Lesegeschwindigkeit eingehalten werden muss. Das heißt, dass es in den meisten Fällen unweigerlich zu starken Kürzungen kommen muss (bis zu 40%; vgl. Nagel et al. 2009; Buhr 2003), bei der die größte Gefahr darin besteht, dass eine Interpretation des Textes zu falschen Schlüssen und im Untertitel somit zu einer Bedeutungsverschiebung führt. Starkes Kürzen kann mitunter schnell zu Beschwerden bei Zuschauern führen, die die Originalsprache verstehen können, und so zu einem Störfaktor werden. Grundsätzlich gilt aber auch, dass eine schnelle Erfassung des gelesenen Textes zu einem besseren Verständnis des Films und somit zu dessen Genuss beiträgt.

a) Textverdichtung

Die Textverdichtung erreicht man durch Paraphrasierung, Zusammenfassung oder Umschreibung bzw. Eliminierung von Teilen des Ausgangstextes. Zwei und mehrere Ausdrücke werden mitunter zu einem zusammengezogen, ohne dabei den grundlegenden Sinn des Textes zu verändern. Ziel ist es, einen Text zu erhalten, der knapp und präzise ist und so das Erfassen des Sinns erleichtert (vgl. Buhr 2003). Die am häufigsten genutzten Möglichkeiten sind (Nagel et al. 2009: 68):

- Verkürzung der Syntax
- Aktivkonstruktionen anstelle von Passivkonstruktionen
- direkte Fragen anstelle von indirekten Fragen
- positive statt negative Aussagen bzw. Aufheben von doppelter Verneinung
- sinngemäße Zusammenfassung
- Imperativsätze anstelle von pragmatischen Indikativsätzen
- Präteritum statt Perfekt
- Verwendung von Pronomen anstelle von Eigennamen oder Substantiven

Bei hohem Sprechtempo kann eine sinngemäße Zusammenfassung manchmal nur einen ungefähren Eindruck vom Inhalt des Gesagten wiedergeben (vgl. Buhr 2003).

b) Auslassung

Die Auslassung ist zwar die radikalste Form, aber hier bieten für gesprochene Sprache typische, nicht sinntragende Ausdrücke zahlreiche Möglichkeiten wie z. B. Füllwörter oder Begrüßungsformeln und andere. Sie sind entweder für das allgemeine Verständnis nicht nötig oder tragen nicht wesentlich zur Charakterisierung der handelnden Personen bei und können so ohne Probleme weggelassen werden. Aufgrund von Informationen aus anderen Kanälen des Films können explizit ausgedrückte Informationen in implizit enthaltene umgewandelt werden. Namen können zum Beispiel im späteren Zeitpunkt des Films weggelassen werden, wenn sie dem Zuschauer inzwischen bekannt sind. Macht die explizite Nennung des Namens jedoch deutlich, dass jemand erkannt wurde oder ist die Sprecherzuordnung aufgrund der hohen Dialogdichte erschwert, sollte er nicht weggelassen werden. Tautologische Steigerungsformen oder Aufzählungen können oft vereinfacht werden, ohne dass ein Widerspruch zwischen Bild und Text entsteht oder Charakterfärbungen geändert werden. Eigennamen oder Lehnwörter aus einer dritten Sprache können übernommen werden, wenn sie sich als kürzer herausstellen. Displays, Einblendungen und Bauchbinden sind nur zu untertiteln, wenn sie wichtig für das Verständnis sind oder wenn es vom Auftraggeber gefordert wird. Gleiches gilt auch für Lieder. Jedoch sollte dem Zuschauer nicht auffallen, dass etwas weggelassen wird. Wiederholungen sollten auch nur dann weggelassen werden, wenn das Verständnis gesichert ist. Kurze und sehr vertraute Sätze wie „Ich weiß es nicht.“ werden im Ganzen oftmals schneller erkannt. (vgl. ebd.) Interpunktion und der Einsatz anderer grafischer Mittel ist meistens konventionell geregelt. So wird z. B. Schrift im Film durch Versalien dargestellt und Lieder werden meistens kursiv gesetzt. *Off*-Stimmen erscheinen ebenfalls kursiv und Stimmen aus Radio und Fernsehen werden gewöhnlich in Anführungszeichen gesetzt.

2.3.5. Das Problem der Mündlichkeit bei der Untertitelung

Bei der Untertitelung wird der Sprachmodus gewechselt, wobei Displays und Bauchbinden Ausnahmen bilden. Der Ausgangstext ist ein für das filmische Geschehen erstelltes Dialogbuch bzw. dessen Realisierung im Film, also fingierte gesprochene Sprache oder in Dokumentarfilmen vorkommende Monologe bzw. Gespräche z. B. in Form von Interviews. Gerade in diesen Filmen treffen wir auf viele typische Merkmale der gesprochenen Sprache, wie die geringere lexikale Dichte, die interpersonellen Elemente des Denkens und Meinens,

fehlerhafte syntaktische und grammatikalische Konstruktionen, unvollständige Sätze, Wiederholungen und Pausen, die aufgrund des geringen Platzes in den Untertiteln nur selten übertragen werden. Gesprochene Sprache ist aber auch weniger formal und vermittelt deshalb Inhalte direkter, d. h. in leicht verständlichen Einheiten, was bei der Untertitelung sehr hilfreich ist (vgl. ebd.).

Grundsätzlich kommt es gegenüber dem filmischen Dialog zu einer Reduzierung von Merkmalen der Mündlichkeit in den auf der Basis der Übersetzung des Dialogbuchs erstellten Untertiteln, da hier die zuschauerorientierte Lesbarkeit das wichtigste Kriterium ist. Außerdem dürfen Untertitel in Bezug auf das Filmerlebnis keinen Störfaktor bilden und sind deshalb grundsätzlich noch stärker den schriftsprachlichen Konventionen verpflichtet als andere Bereiche fingierter Mündlichkeit. Hinzu kommt, dass der Notwendigkeit von Kürzungen diejenigen Merkmale von Mündlichkeit zum Opfer fallen, die keinen Inhalt oder nur gesprächsbezogene Inhalte transportieren (Gottlieb 1994). So können z. B. sprachuniverselle Merkmale wie Interaktionsmarker, Wiederholungen und Füllwörter ausgelassen werden. Jedoch darf es nicht durch eine übermäßige Standardisierung der prosodischen, morphologischen und syntaktischen näher sprachlichen Merkmale zu einem zu starken Kontrast zum gesprochenen Dialog kommen (Remael 2008: 65). Die im Wesentlichen nur in der Schriftsprache des Deutschen verwendete einfache Vergangenheit wird auch beim Lesen eines Untertitels hölzern wirken und außerdem sind Merkmale von Mündlichkeit rhetorische Stilmittel, die z. B. in hohem Maße zur authentischen Wirkung eines den Dialog wiedergebenden Untertitels beitragen (vgl. Buhr 2003). Bezüglich der semantischen Impliziertheit von gesprochener Sprache stellt sich die Situation im Vergleich zur fingierten Mündlichkeit in der Literatur anders dar, da Untertitel hier nur ein zusätzliches Informationsangebot bieten und nicht die Informationen, die z. B. durch Bild- und Tonsprache übermittelt werden (Deixis, Emotionen, Handlungsinhalte) ersetzen sollen. Redundante Inhalte können hier ebenso zum Störfaktor werden wie Inhalte, die im Widerspruch zu den durch den Film vermittelten Inhalten stehen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998; Nagel et al. 2009). Eine explizite Darstellung von Inhalten erfolgt nur, wo ansonsten ein Verständnisverlust zu erwarten ist. Bei der Untertitelung von spontaner Mündlichkeit wie z. B. bei Interviews in Dokumentarfilmen hat diese semantische Impliziertheit zusammen mit den nonverbalen und prosodischen Merkmalen einen hohen Interpretationsaufwand zur Folge (Panier et al 2012: 122). Im Allgemeinen sollten Untertitel also durch eine geeignete Auswahl der näher sprachlichen Mittel, die dem geringen Platzangebot und den zum Verständnis

beitragenden relevanten Inhalten Rechnung tragen, den stilistischen Eindruck gesprochener Sprache erhalten. Außerdem kann die linguistische Charakterisierung von Personen für die filmische Aussage essentiell sein. Ihre Auslassung kann somit Sinnverschiebungen zur Folge haben.

Bei der Darstellung von nähesprachlichen Mitteln wird auf die Konventionen und Traditionen anderer Bereiche zurückgegriffen wie z. B. der epischen Literatur, Comics etc. Allerdings ist der Bereich der Untertitelung wie auch der Bereich der audiovisuellen Übersetzung im Allgemeinen stark konventionalisiert. Das trägt wiederum zur Erleichterung von Entscheidungen des Übersetzers bei, der häufig unter großem Zeitdruck steht. Prosodische Elemente, die emotionale Funktionen erfüllen bzw. Bedeutungsschattierungen ausdrücken, werden mit Hilfe von Onomatopoesien und den Möglichkeiten von Interpunktion und Typografie nur annähernd wiedergegeben. Die Prosodie ist jedoch auch im filmischen Dialog vorhanden und kann nach Erfassen des Inhalts mit Hilfe der Untertitel zur richtigen Interpretation führen (Remael 2008: 60). Seltener ist eine explizite Darstellung des Redestils oder die Verwendung anderer visueller Zeichen wie z. B. Smileys (Panier et al. 2012: 123). Versalien oder Anführungszeichen dienen aber auch hier zur Darstellung von Lautstärke oder Betonung. Dabei muss aber auf Abgrenzung gegenüber der Darstellung von Schrift im Bild geachtet werden. Ein verstärkter Einsatz von Ausrufungszeichen kennzeichnet Ausrufe und Emphase, die aber auch häufig mit starken Emotionen einhergehen. Pausen, Verzögerungen und Abbrüche als Ausdruck von Spontanität, Unmittelbarkeit, wachsender emotionaler Erregung oder auch des schnellen Sprecherwechsels werden mit Hilfe der drei Auslassungspunkte gekennzeichnet. Diese kommen aber auch bei der Kennzeichnung eines unvollständigen Untertitels bzw. dessen Fortsetzung im nächsten Untertitel zum Einsatz. Interaktionsmarker zur Verdeutlichung der interpersonalen Dynamik oder auch zur Charakterisierung der Personen können stellenweise übertragen werden (vgl. Chaume Varela 2004). Ein sparsamer Einsatz von Partikeln oder Interjektionen unterstützt den natürlichen Sprachfluss.

Grundsätzlich sollte fehlerhafte Syntax oder grammatikalische Konstruktionen (z. B. Anakoluthen) nicht imitiert werden, da unverständliche Inhalte zur Herabsetzung der Lesegeschwindigkeit führen (vgl. Buhr 2003). Typische Merkmale mündlicher Syntax wie parallele Satzstrukturen, die zu Wiederholungen von Personalpronomina, Adverbien, Verbalphrasen etc. führen, können jedoch eine natürliche Sprachmelodie oder -rhythmus vermitteln. Links- und Rechtsherausstellungen oder Auslassungen von Personalpronomina

und Ersatz durch den bestimmten Artikel sowie der Einsatz von Pro- oder Enklitika ist ebenfalls möglich. (Panier et al. 2012: 124). Die Reproduktion von Fehlern oder sogar das Hinzufügen weiterer Fehler kann aber soziale Unterschiede verdeutlichen oder ebenfalls zur Illusion eines natürlichen Sprachflusses beitragen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998; Nagel et al. 2009). Die Verwendung von Ellipsen kommt dem Untertitler durch den geringeren Platzbedarf entgegen, solange der inhaltliche Bezug für den Zuschauer erhalten bleibt. Ironie muss nicht immer explizit dargestellt werden, da diese auch durch den filmische Kontext deutlich wird. Andererseits kann z. B. das Gliederungssignal „Ich meine“ übernommen werden, um eine Pause als solche zu kennzeichnen oder zu verhindern, dass eine Pause entsteht, die das Publikum bemerken würde (vgl. Buhr 2003)

Ein typisches expressives Element der Alltagssprache ist die Metapher, die einen Erfahrungsbereich mit den Termen eines anderen erfahrbar macht und nicht auf seine wörtliche Bedeutung reduzierbar ist. Die mitunter erhebliche Schockwirkung ist zutiefst kulturspezifisch und deshalb ist die Metapher nicht übersetzbar, wenn die entsprechende semantische Assoziation in der Zielkultur nicht reproduzierbar ist (Stienstra: 1993)²⁸. Neben der kulturspezifischen Komponente bei Metaphern wird die Rezeption zusätzlich durch den Wechsel des Sprachmodus (Hören, Lesen) erschwert. Trotzdem trägt die Erhaltung von Metaphern zum Erhalt der Wirkung des Originals bei. Zur Reproduktion der Wirkung einer Metapher in der Zielsprache gibt es mehrere Möglichkeiten. Neben der eher seltenen wörtlichen Übersetzung ist es meistens eher möglich, ein zielsprachliches Bild zu finden, dessen semantischer Inhalt vergleichbar ist. Aufgrund der kulturellen Konnotationen einer Metapher ist es jedoch mitunter besser, eine zielsprachliche Metapher oder Paraphrase zu finden, die diese kulturbedingte Komponente nicht enthält. Allerdings existieren auch kulturübergreifende Metaphern, wo nur die sprachliche Realisierung kulturspezifisch ist (Stienstra 1993)²⁹. Eine dritte Möglichkeit ist die Entmetaphorisierung, bei der nur der Sinn erhalten bleibt. Bei humoristischen Metaphern kann die Wirkung auch erhalten bleiben, wenn man einen anderen zielsprachlichen humoristischen Ausdruck verwendet wie z. B. einen Vergleich. Vorstellbar ist auch eine direkte Übernahme oder Übersetzung, bei der die Fremdheit durch Anführungszeichen gekennzeichnet wird. Besondere Kreativität ist erforderlich, will man die Originalität einer Metapher erhalten. Trägt die Metapher zur Charakterisierung des Sprachstils einer Person bei, ist es ratsam, eine entmetaphorisierte Metapher an anderer Stelle durch die Metaphorisierung eines Ausdrucks im Ausgangstext zu

²⁸ zitiert nach Snell-Hornby et al. (2006: 284)

²⁹ zitiert nach ebd.

ersetzen. Schwieriger ist die Situation, wenn mehrere Metaphern zusammenwirken, also zu einem Gesamtkonzept innerhalb des Textes gehören (Snell-Hornby et al. 2006: 280-285).

Auch, wenn der grundsätzliche Anspruch besteht, humoristische bzw. komische Elemente zu erhalten, ist dies bei weitem keine einfache Sache und fordert enorm viel Kreativität vom Übersetzer, der die humoristische Komponente analysieren und eine Lösung finden muss, die selten auf eine andere Situation übertragbar ist (vgl. Nagel et al. 2009). Oft wirkt die sprachliche Komponente mit anderen, z. B. sichtbaren Komponenten zusammen, weshalb auch hier der Wechsel im Sprachmodus die Wirkung beeinträchtigen kann. Oft kommt man aber auch an die Grenzen des eigenen humoristischen Empfindens. In gesprochener Sprache finden wir sehr häufig vor allem Wortspiele, für die es oft keine einfache Übersetzung gibt. In westeuropäischen Sprachgemeinschaften basieren Wortspiele häufig auf Paronymie (Lautähnlichkeit), Homonymie (Lautidentität), Polysemie (Wörter mit mehreren Bedeutungen) auf der Wortebene, wörtliche und übertragene Bedeutungen und Formen grammatikalischer Mehrdeutigkeit. (vgl. Snell-Hornby et al. 2006; Nagel et al. 2009). Wir unterscheiden zwischen horizontalen (d. h. verschiedene sprachliche Formen sind gleichzeitig vorhanden), vertikalen Wortspielen (eine nicht vorhandene Form erscheint mittels Assoziation mit einer vorhandenen Form) und institutionellen Wortspielen, die spezielle Regeln haben wie z. B. Anagramme oder Palindrome. Ein Wortspiel, das Sprachen enthält stellt natürlich eine besondere Herausforderung für den Übersetzer dar. Die arbiträre Zuordnung von Zeichen und Bedeutung in der Sprache macht es aber auch grundsätzlich schwierig, für Wortspiele mit gleichen Formen, die unterschiedliche Bedeutungen haben, Entsprechungen in anderen Sprachen zu finden. Wortspiele werden aber auch in Kombination mit Redewendungen gebraucht (verdrehte Redewendungen) (vgl. Nagel et al. 2009). Ein humoristischer Vergleich z. B. mit Persönlichkeiten, die nur in der Ausgangssprache bekannt sind, kann meistens nicht durch einen Vergleich mit Persönlichkeiten der Zielkultur ersetzt werden, da das im Kontext der Ausgangskultur störend wirken würde. Steht jedoch der Erhalt des humoristischen Elements im Vordergrund, kann die dem filmischen Erlebnis zugrunde liegende Illusion von Authentizität die Akzeptanz zielsprachlicher Realia unterstützen. Akzente in der Ausgangssprache, die in der Ausgangskultur komisch wirken, können durch Normabweichungen der Zielsprache ersetzt werden, wenn diese denselben Effekt erzielen.

Auch die für Nähesprache typischen lexikalischen Mittel wie umgangssprachliche Lexik und Slang, sowie Flüche und Schimpfwörter werden oft Opfer von Kürzungen, was zu

Standardisierung und dem Vorwurf der Zensur führen kann (vgl. ebd.). Ein Wechsel des Sprachmodus hat immer eine Tendenz zur Standardisierung zur Folge und auch Kraftausdrücke wirken in schriftlicher Ausführung anstößiger als in der Nähesituation der gesprochenen Sprache, wo man immer die Möglichkeit hat, sofort zu reagieren. Dementsprechend werden sie besonders in Deutschland meistens abgeschwächt. Oft gibt es auch Unterschiede in der Stigmatisierung oder kulturspezifische Vorlieben im Wortschatz aus dem fäkal- oder sexualsprachlichen Bereich.

a) Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt)

Dialektale oder soziolektale Färbungen der Sprache werden häufig als Stilmittel für die Charakterisierung der regionalen Herkunft oder des sozialen Status‘ der handelnden und sprechenden Personen. Die regionale Herkunft lässt sich nicht auf ein fremdes Land übertragen und außerdem lösen Dialekte in verschiedenen Sprachgemeinschaften unterschiedliche, aber feste, kulturbedingte Assoziationen aus. Deshalb wird dialektal markierte Sprache in vielen Fällen neutralisiert oder zumindestens nicht loyal reproduziert (Panier et al. 2012: 122). Im Film kann ein Dialekt aber auch entscheidend für die Handlung oder den Charakter einzelner Personen sein. Mitunter kann es nötig sein, einen Kunstdialekt zu schaffen durch Imitieren der entsprechenden grammatikalischen und phonologischen Merkmale oder einen Akzent zu erzeugen durch das Verwenden von Zusätzen oder Normwidrigkeiten. Stärker noch als in der Literatur steht hier die Lesbarkeit des Textes im Vordergrund. So greift man zur Charakterisierung von Personen oft auf eine soziolektale Markierung zurück, da es häufig in der Ausgangs- und Zielkultur die gleichen, oft durch Sprache erkennbaren sozialen Erscheinungen gibt, sodass bestimmte Konnotationen eines Dialekts der Ausgangssprache wiedergegeben werden kann. Durch Sprachkontakt entstandene Sprachen müssen z. B. ihren Status erhalten, den sie haben. Hier kann eine Übertragung in die Standardsprache zur Anerkennung als Standard beitragen. Bei gleichzeitig auftretenden umgangssprachlichen, regionalen oder kulturellen Markierungen muss oft entschieden werden, welcher Aspekt übersetzungsrelevant ist und übertragen werden sollte. Ist Dialekt sinntragend, kann auch eine paraphrasierende Bemerkung zur Herkunft das Mittel der Wahl sein, obwohl es beim Untertiteln dafür ja nur begrenzt Raum gibt. Enklitische Formen wie z. B. „Ich hab’s“ oder „Das war’s“ charakterisieren das allgemein Umgangssprachliche der Situation und sind zusätzlich kürzer. Handelt es sich beim Original um einen Akzent, kann dieser in normwidrige Sprache übersetzt werden, wenn das für das Verständnis des Films entscheidend ist. Innerhalb Europas kann das Publikum oft auch ohne besondere

Sprachkenntnis aus dem Kontext erkennen, ob der Sprecher zur entsprechenden Sprachgruppe gehört oder nicht bzw. ob Verständigungsschwierigkeiten auftreten (Buhr 2003: 70-76).

3. Der katalanische Film *Pa Negre* als Literaturverfilmung

3.1. Theoretische Betrachtungen zum Thema Literaturverfilmung

Seit der Zeit des Stummfilms hat der Kinofilm eine bedeutende geschichtliche Entwicklung vollzogen. Noch heute manchmal kritisiert als entscheidender Faktor für den vermeintlichen kulturellen Verfall, hat er inzwischen den Rang eines künstlerischen Produkts erobert, mit dem sich Spezialisten verschiedener Fachgebiete, aber auch die öffentliche Kritik auf hohem Niveau beschäftigen und das über Stile, Traditionen und verschiedene Epochen verfügt. Nachdem Anfang der 70er Jahre der Literaturbegriff verändert wurde, zeigt die Filmanalyse heute zahlreiche Parallelen zur Kritik und Analyse literarischer Kunstwerke. Dabei sind literatursoziologische, sozialgeschichtliche, andere methodische Herangehensweisen und zusätzliche in der Massenkommunikation entscheidende Faktoren wie Produktionsaspekte, mediale Verarbeitung und Rezeptionsprozesse ergänzt worden. (Gast 1999: 7-11)

Bei einer Literaturverfilmung kann es sich um einen reinen Kinofilm, einen Fernsehfilm oder um die seit vielen Jahren übliche Koproduktionen für Film und Fernsehen handeln, was sich auf die ästhetische Struktur des Films auswirkt, denn es handelt sich hier um verschiedene Produktionsbedingungen, Finanzierungsmodelle und auch um eine grundlegend unterschiedliche Form der Rezeption. Auch in der Wissenschaft genießt das Fernsehen noch den Ruf eines gesichtslosen Massenmediums, sodass Literaturverfilmungen, so anspruchsvoll sie auch sein mögen, hier nicht die gleiche Beachtung erhalten wie im Kino, obwohl z. B. Fernsehspiele in einer Zeit, in der die Buchkultur an Bedeutung verliert, für manche den einzigen Zugang zu schöngeistiger Literatur bilden. Heute ist man nicht mehr ausschließlich der Meinung, dass das Fernsehen ein reiner Aufnahmeakt mit minimaler Eigenaktivität sei, sondern schätzt auch seinen kommunikativen Wert. Dabei müssen sowohl die Inhalte und Formen der Programme betrachtet werden als auch die andersartigen Prozesse, die im Vergleich zum Lesen beim Zuschauen ablaufen, denn der Zuschauer ergänzt die Montage zweier Einstellungen, verleiht dem Zusammenspiel der Sequenzen Sinn und entschlüsselt deren Bedeutung. (vgl. ebd.)

Eine kontrastive Analyse, die, wie es in der Schule häufig der Fall ist, nur auf inhaltlicher Ebene stattfindet, führt häufig zur Enttäuschung über die filmische Realisation und damit zu Vorurteilen gegenüber der adaptierten Variante. Das Aufgreifen vorhandener künstlerisch gestalteter Stoffe ist jedoch eine Grundform kultureller Überlieferung, bei denen sich Traditionen und Epochen herausbilden. Viele der heute bekannten Werke kennen wir nur als Kopie, Bearbeitung oder Neufassung und durch die technische Entwicklung der heutigen Gesellschaftsformen ermöglichen neue Überlieferungs- und Vermittlungstechniken, dass der subjektive Einfluss des Bearbeiters auf ein Minimum reduziert werden kann. Schon Lessing kritisierte die Übernahme von Stoffen und Motiven aus der bildenden Kunst in die Literatur und umgekehrt bzw. beschäftigte sich mit der Dramatisierung epischer Werke. Neben der Abgrenzung der spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten der verschiedenen Künste interessierte ihn die Tatsache, dass es bei einer Übertragung in eine andere Kunstform die ihr eigenen Gestaltungsmöglichkeiten eine völlig neuartige Fassung ermöglichen, sodass die künstlerische Qualität des Originals bzw. der Neufassung über den Wert entscheidet. Auch betonte er schon damals das geistige Eigentum des Autors, der von der Literatur leben muss und dessen Einkünfte durch Dramatisierung seiner Stoffe bzw. Nachahmung geschmälert werden (Gast/Hickethier/Vollmers 1999: 12-20). Die Situation des Autors wurde dann zunächst durch die Kanonisierung von Autoren wie Goethe und Schiller als „Klassiker“, die schließlich auch zur Verklärung des Dichters führte, und dann seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch eine Erweiterung des Marktes und die Einführung des Urheberrechts verbessert. Am Ende des 19. Jahrhunderts erfolgte dann eine Aufwertung des Dramas durch eine historisierende Spielweise als in sich vollkommene und nicht veränderbare künstlerische Leistung, was zur Folge hatte, dass nur solche Stücke wertgeschätzt wurden, die auch speziell für das Theater geschrieben wurden. Hier entstanden die Kategorien für eine Adaptiondiskussion, wie sie auch später im Falle des Films stattfinden sollte, da dieser auch einen immensen Bedarf an Stoffen hatte. Dessen Entwicklung vollzog sich jedoch wesentlich schneller als die der vorherigen Künste, insbesondere des Theaters und der Buchliteratur. Neben den technischen Reproduktionsverfahren sind soziale Faktoren wie die ökonomische Verwertung und die politische Indienstnahme charakteristische Faktoren dieses Prozesses. So galten dann auch Literaturverfilmungen als Ausdruck schlechter Filmkultur und als Symptom einer von Staat und Fernsehen beherrschten Kinofilmproduktion. Ob es nun um die Unversehrtheit der Vorlage geht oder um eine Eigenständigkeit des Films auf der Grundlage von speziell für diesen geschaffenen Stoffen, so ist es doch einerseits fraglich, wie viele tatsächlich das Original kennen und sich im Detail daran erinnern und andererseits wichtig zu

betonen, dass auch eine Verfilmung eines literarischen Werkes etwas anderes ist als das literarische Werk selbst bzw. als eine von vielen Interpretationen des Werks betrachtet werden kann. (vgl. ebd.)

Aus Literaturverfilmungen lassen sich artikulierte Standpunkte über das originale Werk, Erkenntnisse über die Gegenwart des Autors der Verfilmung und über das Verhältnis der tradierten zu den neuen Medien ableiten. Die Frage der Werktreue bei Verfilmungen älterer Werke aus der historischen Differenz steht den veränderten Fragestellungen bei Verfilmungen von Gegenwartsliteratur gegenüber, bei denen dem Autor des Originals die filmischen Formen des Erzählens präsent sind und die Verfilmung ein Bestandteil des gleichen kulturellen Kontextes wie das Original ist. So treten die medialen Transformationsprobleme stärker hervor. Bei der Literaturadaption entsteht somit ein individuelles künstlerisches Werk, das als solches bewertet wird und in Adaptionen- und Interpretationstraditionen eingebunden ist (ebd.). Obwohl die Entwicklung des Films noch hinter der des Romans zurückzuliegen scheint, ist der Einfluss des Films auf den modernen Roman schon dadurch spürbar, dass auch der Schriftsteller heute Erzähltechniken benutzt, die an Filmtechniken wie z. B. der Montagetechnik erinnern, die sich z. B. in der Zerstörung der Chronologie zeigen. Der „ultra-kinematografische“ Romanstil schlägt sich seinerseits in entsprechenden avantgardistischen Filmen nieder (Bazin 1999: 35).

In der Anfangsphase hat die Adaption die Funktion, auf bekannte und als wertvoll anerkannte Stoffe von bereits etablierten Medien zurückzugreifen und somit das neue Medium kulturell zu legitimieren und das Publikum an die neuen Darstellungsweisen zu gewöhnen. Bei der Anpassung an das neue Medium gewinnt der Produzent außerdem wertvolle Erkenntnisse über Gesetzmäßigkeiten und Wirkung in diesem. Natürlich spielt auch ein Mangel an Autoren für das neue Medium und die Frage der Kosten eine Rolle. Allgemein gelten Adaptionen als Ausgangs- und Übergangsform bei der Entstehung neuer medienspezifischer Gattungen, das zu einer Kunst wird, wenn es Werke hervorbringt, die originär für dieses Medium geschaffen wurden und nicht durch andere Medien substituierbar sind. Diese Vorstellung ist aber spätestens beim Fernsehen nicht mehr haltbar, da hier die Vermischung verschiedener Gattungen ein konstituierendes Merkmal darstellt. (Gast/Hickethier/Vollmers 1999: 15)

Aber auch so nimmt die gegenseitige Beeinflussung der Medien zu und dabei ist die Adaption nur einer von vielen Faktoren. Die Filmadaption weist also Bezüge zur Buchliteratur, zum

Drama und zum Theater sowie zu Hörspiel und Rundfunk auf. Durch Parallelen zwischen Kinofilm und Fernsehfilm auf der Ebene der Realisierung erscheinen seit den 70er Jahren die Koproduktionen, obwohl es gleichzeitig auch zu einer Aufgabenteilung zwischen Kino und Fernsehen kommt. Unterschiedliche ästhetische Wirkung und Rezeptionsbedingungen führen zu der Tendenz, dass die handlungsärmeren Stoffe mit einem größeren Anteil des gesprochenen Wortes sich mehr für das Fernsehpublikum eignen als für ein größeres Kinopublikum. Gleichzeitig ist die Mehrfachverwertung seines Stoffes für den Schriftsteller heute Alltag und so bearbeiten viele Autoren ihre literarischen Werke für die Verwendung im filmischen Medium selbst. Da aber eine Fernsehproduktion ein kollektiver Produktionsprozess ist, wird hier stärker in die Autorenautonomie eingegriffen als beim literarischen Werk, sodass das Buch als autonomes Werk des Schriftstellers immer noch eine große Bedeutung hat und dieser die bei einer Adaption erfolgten Veränderungen als medienbedingt hinnehmen kann. Gleichzeitig verschafft eine Adaption einem literarischen Werk im Fernsehen einen größeren Verbreitungsgrad und für den Autor beträchtliche finanzielle Einkünfte. (ebd.: 17)

Die Entscheidung für eine Literaturverfilmung ist das Resultat von Selektionsprozessen und so muss ein zu verfilmendes Werk bestimmte Kriterien erfüllen. Ein bestimmter Erzählgestus wie z. B. übersichtliche Handlungsmuster ist ebenso wichtig wie der Erfolg eines Werkes im Literaturbetrieb. Der in anderen Medien ausgewiesene Kanon wird tendenziell verfestigt, der Wert des Autors gesteigert und seine Popularisierung gefördert. Ein weiterer Grund hierfür ist auch das Bemühen um ein repräsentatives Bild der jeweiligen Literatur auf dem Bildschirm. Dabei hat eine qualitativ hochwertige Verfilmung auch gleichzeitig den Effekt, dass es eine reizvolle Einführung in das Werk eines solchen Autors darstellt und so neue Leser gewinnen kann, was auch von den Verkaufstatistiken der Verlage bestätigt wird (Bazin 1999: 36). Eine Verfilmung spricht andere Sinne an als das Original, da die Handlung, die Orte und die handelnden Personen gezeigt werden. Der Sinn des Werkes wird über einen anderen Vermittlungsmodus übermittelt und kann dabei verfälscht bzw. reduziert werden oder aber es wird eine Deutung bzw. Neuformulierung eines literarisch vorgegebenes Sinnkonzeptes erprobt. Die Eigenständigkeit einer Neuinszenierung eines Theaterstückes ist heute selbstverständlich und wird als selbständiges Werk beurteilt, das eine neue Sicht und eine neue szenische Interpretation des Dramas liefert (Gast/Hickethier/Vollmers 1999: 20).

André Bazin sagte 1975 in einem Aufsatz, dass „eine gute Adaption das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können“ muss (Bazin 1999: 38). Die Treue zum Original kann sich auf die Semiotik des Textes, den Geist der Erzählung, den erzählerischen Aufbau, die Struktur des Werkes, die Dialoge oder aber einzelne Aspekte und Nuancen des Werkes beziehen (Glenn 2012). Geoffrey Wagner unterscheidet drei verschiedene Dimensionen der Treue zum Original. Während bei einer *Transposition* im Laufe des Adaptionsprozesses nur minimale Veränderungen vorgenommen werden, geschieht beim *Kommentar* eine mehr oder weniger beabsichtigte Veränderung von einem oder mehreren Aspekten. Die *Analogie* hat jedoch zum Ziel, ein neues Werk zu erschaffen und nicht das Originalwerk zu reproduzieren. Insofern ist die Veränderung hier nicht nur graduell, sondern substantiell (Wagner 1975: 219–231). Die Klassifikation von Dudley Andrew umfasst ebenfalls drei Kategorien. Demnach ist eine Adaption *borrowing*, wenn das Original trotz der vorgenommenen Veränderungen in ihr eindeutig erkennbar bleibt, *intersecting*, wenn sich in ihr der literarische Text auf eine kreative Art und Weise widerspiegelt und *transforming*, wenn die Treue zur Erzählstruktur gewahrt ist, auch wenn der Ton, der Rhythmus, die Erzählinstanz etc. mehr oder weniger starken Veränderungen unterworfen wurden (Andrew 1984: 96-106)³⁰.

In der deutschsprachigen Forschungsliteratur unterscheidet Helmut Kreuzer fünf Formen der Literaturverfilmung, die er in geschichtlicher Reihenfolge betrachtet. Demnach ist die früheste Form der Adaption die *Aneignung literarischen Rohstoffs*. Diese werden jedoch eher als Filme beurteilt und nicht als Adaptionen. Als zweite Form der Adaption nennt er die *Illustration* oder bebilderte Literatur, bei der Handlung, Figurenkonstellation, Dialoge und mitunter auch der auktoriale Erzähler übernommen werden, der dann im *Off* gesprochen wird. Mitunter verkörpern solche Adaptionen ein falsches Verständnis von Werktreue, bei der die Unantastbarkeit der Handlungsinhalte und des Wortes im Mittelpunkt steht und die medialen Unterschiede bzw. die Wirkung im anderen Mediums außer Acht gelassen wird, wobei es sich hier auch um experimentelle Erprobungen handeln kann. Dem gehen Formen wie das illustrierte Buch, die Bildreportage und der Fotoroman voraus. Wird der Kamerabericht vom Erzählerbericht begleitet, gelingt mitunter auch eine ausgewogenere Kombination von Bild- und Worterzählung. Die dritte Adaptionsart Kreuzers ist die *interpretierende Transformation*, die eine Erfassung sowohl der Inhaltsebene als auch der Form-Inhaltsbeziehung, des Zeichen- und Textsystems, des Sinn und der spezifischen Wirkungsweise des Originalwerkes und die

³⁰ Andrew, (1984): *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.; hier zitiert nach Pérez Bowie (2003)

Schaffung eines analogen Kunstwerks in dem anderen Medium aus einem anderen Zeichenmaterial heraus meint. Um den Teilen des Originals im neuen Werk analoge Funktionen zuweisen zu können, sind häufig Änderungen notwendig. Analoge Funktionen zur Erzählhaltung u. -perspektive erfüllt z. B. am ehesten die Kamerahandlung, aber auch der Soundtrack, die Szenengestaltung oder die Montage. „Nicht nur das erzählte Geschehen, sondern auch das Erzählgeschehen“ muss „semiotisch, ästhetisch und soziologisch adäquat“ umgesetzt transformiert werden, was nur durch die genaue künstlerische und soziale Kenntnis der Spezifik der Originals und der beiden Medien möglich ist. Der Terminus der Werktreue wird hier aufgehoben, da ein neues Werk entsteht, das sich beliebig weit vom Original entfernen kann (Jeremias: 1984: 9)³¹. Die Transformation bezieht sich jedoch als Interpretation auf das Original, ohne dieses zu ersetzen. Doch ist sie dadurch auch relativ und kann beliebig viele neue Interpretationen provozieren, wodurch sich ein historischer Zusammenhang zwischen verschiedenen Interpretationen ergibt. Aufgrund unterschiedlicher Prioritäten können Entscheidungen im Prozess der Transformation zugunsten „der Haltung der Handlung, der Stimmung und Atmosphäre oder dem Erzählduktus, dem kulturhistorischen Informationsgehalt, der psychoanalytischen Ergiebigkeit, der ideologischen Stoßrichtung und emotionalen Wirkung“ ausfallen (Kreuzer 1999: 28). Jede Verfilmung kann neue Aspekte zutage fördern und sollte ihre eigene geschichtliche Einordnung mitreflektieren und dabei das Sinnzentrum und das Wirkungsziel sichtbar machen. Die Kritik an einer solchen Verfilmung findet also in zweierlei Hinsicht statt: als Kritik am Film als künstlerisches Produkt und als Kritik an seiner Beziehung zum Original und zu anderen Verfilmungen. Die Literaturverfilmung ist also unterschiedlichen Traditionen verpflichtet und kann durch äußerst vielfältige ästhetische Angebote eine hohe Komplexität erreichen. Aber auch die Bedeutung sprachlicher Erscheinungen wie Metaphorik, theoretische Betrachtungen, die Darstellung psychologisch tiefgründiger Prozesse erfordern eine hohe Kreativität bei der Transformation, was ein sehr intimes Verhältnis beider Werke zur Folge haben kann. Eine historische Vorlage fordert einen Umgang mit der historischen Distanz, die entweder die Aktualität des Werkes betont oder die künstlerische Besonderheit einer historisierenden Verfilmung. Letzteres kann Abweichungen zur Folge haben, die sich aus der Kritik des historischen Originals ergeben, sodass Kreuzer diese Form der Verfilmung dann als *transformierende Bearbeitung* bezeichnet wie z. B. bei der Bearbeitung eines Originals mit niedrigerem Niveau, die eine Qualitätssteigerung zum Ziel hat. Als letzte Form der Adaption nennt Kreuzer die

³¹ Jeremias, Brigitte (1984): „Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen?“. in Bauschinger et al. (Hrsg.) (1984): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue Deutsche Film*. Bern/München: Francke, zitiert nach Gast (1999: 7)

Dokumentation wie z. B. die Aufzeichnung von Theaterstücken, die so ein größeres Publikum erreichen und wiederholbar sind bzw. für Kino oder Fernsehen geschaffene Neuinszenierungen, also die „Reproduktion eines Theaterwerkes in einem anderen Zeichensystem“ (ebd.: 30). Dabei sollte die ursprüngliche Wirkung weitestgehend erhalten bleiben, denn die trügerische Nähe des Theaters zum Film, verleitet allzu leicht dazu, „das Theater abzufotografieren, denn das Theater ist bereits Schauspiel“ (Bazin 1999: 33).

3.2. Grundlegende Betrachtungen für den Vergleich zwischen Film und Roman

Das Phänomen des Erzählens stellt sich als *tertium comparationis* für epische Werke der Literatur und den Spielfilm dar (vgl. Mundt 2011). Eine narrative Struktur existiert unabhängig von der angewandten Technik und hat eigene innere Bedeutungen. Bild- und Literatursprache haben gemeinsame Merkmale wie z. B. die Einteilung in zeitlich aufeinander folgende Segmente. Der Film erzählt mit Hilfe der in Szene gesetzten Räume, Objekte, Personen und deren Verhalten bzw. mit fiktiven Fakten. Film und Literatur beschreiben beide die Handlungen der Menschen und eine Fiktion des menschlichen Lebens, der in beiden Fällen Aristoteles' Konzept der Mimesis zugrunde liegt. Beides sind Aktionskünste. Das filmische Prinzip der Montage, das für eine geeignete Segmentierung des filmischen Materials in Szenen und Bildsequenzen sorgt, fügt diese Segmente wieder zusammen und kreiert so eine neue, ideale und fiktive Kontinuität. Der Film präsentiert sich wie das Theater in der Gegenwart, erzählt jedoch eine vergangene Geschichte, die in der Montage nachträglich reorganisiert wird. Der Film ist aber auch ein Diskurs und die filmische Erzählung konstruiert sich als Spiel von Informationen, aber nicht nur durch das von den Figuren Gesagte, sondern auch durch den permanenten Wechsel des Blickpunktes der Kamera, die wie ein aussagender Apparat fungiert und die Sicht und das Wissen des Zuschauers lenkt, indem er den Blickpunkt einer Figur einnimmt oder ein Geschehen oder einen Ort zeigt, den nur der Zuschauer sieht (vgl. Peña-Ardid 1996: 128-154).

Der Film erbt von der Erzählweise des 19. Jahrhunderts diverse Techniken und formale Strukturen zur Organisation der Handlung wie Raum-Zeit-Verschiebungen, Beschreibungsmodelle und Sichtweisen, außerdem auch Themen und Typen von Figuren. Die Eröffnung einer Geschichte, bei der sich in vielen klassischen Filmen die Kamera zu verschiedenen Orten wie eine Stadt, Straßen oder Gebäuden mit Fenstern bewegt, bis sie die

Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt lenkt, erinnert an die Traditionen für den Beginn eines Romans aus dieser Zeit, wo eine ausführliche Einführung, bei der eine Beschreibung der Atmosphäre, des Ambientes oder der Epoche, in der die Figuren der Handlung situiert sind, gegeben wird. Aber auch die Struktur paralleler Aktionen und das Streben nach vollständiger Präsentation der Gesellschaft und der Persönlichkeit im naturalistischen und realistischen Roman finden eine Entsprechung in der Gegenüberstellung von individuellem Verhalten und dem Verhalten der Masse. Die strenge Chronologie der Ereignisse wird abgelöst (*flash back*, *flash forward* bzw. *switch back*) und es wird durch das Auslassen von Zeit und Geschehen eine falsche Spannung erzeugt. Durch spezielle technische Verfahren gelingt es dem Film, wiederholtes Geschehen nur einmal zu erzählen. Die Erzählperspektive des Films ist durch seine doppelte Natur des Berichtens und des Demonstrierens geprägt. Der Wechsel der Erzählperspektive erfolgt durch die Montage der unterschiedlichen Blickpunkte der Kamera und den auditiven Elementen mit ihrer konstanten Bezugnahme auf das Bildgeschehen. Im Gegensatz zum Roman ist das aussagende Subjekt des filmischen Diskurses nicht so einfach zu bestimmen. Die Allgegenwart der Kamera als heimliche Erzählinstanz ermöglicht eine Parallele zur Allgegenwart eines auktorialen Erzählers im traditionellen Roman, bei dem die Innen- und die Außensicht einer Person kombiniert wird (vgl. ebd.). Mit Hilfe der Metasprache wird die Figurenrede geführt, die Figuren charakterisiert und die Funktion des Wissens durch das Berichten von Ereignissen übernommen. So sind wir in der Lage, das von den Figuren Gesagte mit dem Erfahrenen zu vergleichen. Diese Wahrheit präsentiert uns die Kamera, indem sie Ereignisse, Beschreibungen und das Handeln der Personen in Szene setzt. Sie kann jedoch den Ton des Autors, die literarische Sprache seines Erzählers, mit der er die Figurenrede evaluiert, nicht erfassen. Sie kann aber bestimmte Aspekte fokussieren wie den Blick des Schauspielers, seine Bewegungen und Gestik, seine Kleidung und Position in der Szene und uns so das Wissen präsentieren, das die Rede der Figuren relativiert oder kommentiert. Sie befindet sich jedoch im Vergleich zum Erzähler des Romans, der ein fest eingewobener Bestandteil des Romans ist, stets außerhalb des Geschehens, kann also die Erzählung des Romans nicht vollständig wiedergeben. Einige Funktionen der Erzählung werden durch die Musik, die Geräusche und die Montage des Films übernommen. Die Charakterisierung vor allem der Innenwelt und die ihrem Handeln zugrunde liegenden psychologischen Prozesse sind von großer Komplexität, für die sich im Film keine unmittelbare verfügbare Instanz findet. Jedoch ist ein Film immer allwissend und der Zuschauer sich einer gewissen Objektivität bewusst, da er mehr sieht als die einzelnen Personen im Film. (McFarlane 1996: 15-19)

Der Ich-Erzähler erhält seine größte Entsprechung im „*subjective cinema*“³² (ebd.: 16), das aber den Status einer Kuriosität einnimmt. Der Film zeichnet sich bezüglich der Veränderung des Blickpunktes durch eine größere Mobilität und Flexibilität aus, ist einem permanenten psychologischen Standpunkt einer Person jedoch weniger zugänglich. So wird der Ich-Erzähler normalerweise im Film zu einem Er-Erzähler und seine Erzählung ist die bildliche Darstellung seiner Handlung. Auch eine mündliche Erzählung im Film oder eine Erzählerstimme im Off kann verschiedene Funktionen der Ich-Erzählung übernehmen, jedoch geschieht das nur mit Unterbrechungen und in Ausschnitten, denn eine ständig begleitende Stimme ist kaum durchführbar und die Einbeziehung der Handlung mehr präsent. (vgl. ebd.)

So ist die Erzählform eines eingeschränkten Bewusstseins mit teilweise personalen und auktorialen Zügen wohl die dem Film am nächsten kommende. Sowohl der Ich-Erzähler als auch der auktoriale Erzähler wissen mehr, als die Kamera im Voraus wissen kann, denn sie vermittelt nur das unmittelbar Wahrnehmbare, sie weiß nicht mehr, als sie tatsächlich zeigen kann. Ein zentrales Bewusstsein ermöglicht sowohl für den Leser des Romans als auch für den Zuschauer des Films eine Identifikation als Standpunkt des Betrachtens, zu dem wir zurückkehren, da es uns bewusst wird, dass die Dinge von dort aus leichter unserem Verständnis zugänglich werden. (vgl. ebd.)

Die deiktischen Elemente der Sprache werden durch technische Elemente wie die Bewegungen der Kamera oder bestimmte Komponenten der Szeneneinstellungen realisiert (Peña-Ardid 1996: 150). Nachdem Griffith die Grundlagen für einen dem Roman folgenden Weg des Films gelegt hatte, folgte die weitere Entwicklung des Films den Entwicklungslinien des Romans in erhöhter Geschwindigkeit. Einige Ansätze erfuhren eine Verstärkung durch die Möglichkeiten des Films wie der Wechsel des Blickpunktes innerhalb einer Szene, die als Technik auch schon den Schriftstellern bekannt war, im Film jedoch in ungeahnter Häufigkeit auftrat. Auch besteht eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen der Struktur der Gedankenwelt und der Organisation der Bilder im Film. Trotzdem hat der Film durch seine spezifische Kombination von Raum und Zeit, seinen Besonderheiten der außerhalb des Geschehen stehenden Kamera, die eine Erzählerfunktion bekleidet, und seine bildliche Entwicklung der Erzählung eigene narrative Konstruktionen entwickelt und nutzt dabei spezielle technischen

³² Hier handelt es sich um den durchgängigen Einsatz einer *subjektiven Kamera*, die den Blickwinkel einer Figur nachahmt. Der Zuschauer sieht damit die Welt aus der subjektiven Sichtweise der jeweiligen Figur, wodurch ihm das Sich-Einfühlen in die Figur erleichtert wird. Zum ersten Mal wurde solch ein Extrem subjektiver Kameraführung in *The Lady in the Lake* (1947) realisiert. (vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de>)

Möglichkeiten wie Effekte, Tricks, schnelle oder Bewegungen in Zeitlupe, die Zerlegung des Bildes, Einblendungen usw. und ihm eigene Möglichkeiten der Kombination von verschiedenen Elementen des Ausdrucks bzw. der Sprache wie z. B. Dialoge, Off-Stimme, geschriebene Texte oder Untertitel. So scheint ein Austausch zwischen den beiden semiotischen Systemen auf bestimmten Ebenen möglich, die durch bestimmte narrative Kategorien definiert werden können, die ihrerseits zu einer vergleichenden Untersuchung herangezogen werden können. Es wurden zunächst die Ebene von Raum und Zeit, die Ebene der Erzählperspektive und die Ebene der Personenstruktur genannt, die dann später durch die Ebene der Aussage und der Artikulation des *point of view* ergänzt wurden (vgl. ebd.). Für den multimedialen Film bedeutet dies, dass für eine entsprechenden Analyse neben den Dialogen auch die Kameraeinstellung, -perspektive und -bewegung, die Symbolik der Bilder, die Bildsequenzen, die Darstellung von Raum und Zeit, die schauspielerische Leistung, Beleuchtung, Musik und Geräusche, die Kleidung und andere graphische Elemente zu betrachten sind. (Glenn 2012)

3.3. Geschichtlicher Hintergrund des Romans *Pa Negre*

Der Film *Pa Negre* spielt zu Beginn der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts, in den Jahren, die unmittelbar nach dem spanischen Bürgerkrieg folgten (*postguerra*). Der Ort seiner Handlung ist die Ebene von Vic, einer Stadt im Herzen des heutigen Kataloniens.

3.3.1. Die Installation des franquistischen Regimes in der Zeit nach dem spanischen Bürgerkrieg

Die Zeit nach dem Spanischen Bürgerkrieg war eine Zeit grausamer Verfolgungen der republikanischen Kräfte in Spanien. Außerdem begann Franco seinen „Kulturkampf“ (Sinner 2004: 17) gegen die Minderheitensprachen Spaniens³³. So sah sich die Bevölkerung Kataloniens starken Repressionen ausgesetzt. Gleichzeitig war diese Zeit von großer Armut geprägt, denn die wirtschaftlichen Probleme des Landes, die eine der Ursachen für die letztendlich zum Krieg führenden Konflikte waren, wurden nun nach dem Krieg noch stärker spürbar (vgl. Bernecker 1997). In dieser Zeit bewies das Regime Francos eine deutliche Nähe zum Faschismus. Die Ideologie der *Falange* hatte faschistoide Merkmale. Franco unterhielt in

³³ In einem Interview spricht Emili Teixidor darüber, dass Katalonien den Keim einer Identität verloren hatte und in ganz Spanien viele Schriftsteller verfolgt worden sind; vgl. Bombí-Vilaseca (2003)

diesen Jahren freundschaftliche Beziehungen zu den faschistischen Diktaturen in Deutschland, Portugal und Italien, die auch gleichzeitig seine Verbündeten im Bürgerkrieg waren, wobei besonders Hitlers Unterstützung ihm dann schließlich zu seinem Sieg verhalf. Jedoch gibt es für die spätere Zeit des franquistischen Regimes von wissenschaftlicher Seite her erhebliche Zweifel daran, dass eine faschistische Ideologie die Grundlage von Francos Handeln darstellte (vgl. Linz 2009). Laut Fusi fehlte Franco auch ein Konzept für eine Regierungsform. Anknüpfend an Spaniens ruhmreiche Geschichte als imperiales Machtzentrum errichtete er ein totalitäres System, in dem die moralischen Grundsätze der katholischen Kirche eine große Rolle spielten (vgl. Fusi 1992). So bezeichnete er den Bürgerkrieg auch als „Kreuzzug“ gegen die Feinde des christlichen Europas. Während des II. Weltkrieges verhielt sich Spanien jedoch weitestgehend neutral. Auf Hitlers Bitte um Hilfe ging Franco nur bedingt ein. Das Anliegen Francos war es, eine autoritäre Ordnung in Spanien selbst zu errichten, eine Beteiligung am zweiten Weltkrieg hätte das Land jedoch nicht verkraftet (Richards 1998: 7; Fusi 1992: 41). Da Spanien als faschistisches Land betrachtet wurde, war es nach 1945 weitestgehend isoliert und wurde vom Marshallplan ausgeschlossen. So stagnierte der wirtschaftliche Aufbau zunächst bis 1959. Dazu trug auch die eigene Wirtschaftspolitik Francos bei, eine vom Wirtschaftskonzept der Falange beeinflusste Politik der Autarkie, d. h. einer „radikalen Importsubstitution und der systematischen Verringerung der Weltmarktverflechtung in allen Bereichen“ (Bernecker 1997: 90). Als Folge davon sank der allgemeine Lebensstandard, die Arbeitslosenzahlen stiegen sprunghaft an, die Qualität der Industrieprodukte sank, Forschung und Entwicklung stagnierte und die Produktivität war nicht ausreichend. Das führte zu Mangelwirtschaft, Schwarzmärkten und Privilegierungen und schließlich zum weiteren Absinken der Wirtschaftsmoral (vgl. ebd.). Erst ab 1959, als Spanien sich nach außen öffnete, verbesserte sich die Situation Spaniens und man erlebte ein Wirtschaftswunder, das dem Regime eine gewisse Stabilität verlieh. So ist man heutzutage in der Wissenschaft dazu übergegangen, für die Frühphase des Regimes den Begriff Nationalkatholizismus und für die späteren Phasen den von Linz geprägten Begriff Autoritarismus zu verwenden. Linz führt seine Bezeichnung auf den in Francos Spanien vorhandenen begrenzten Pluralismus in der Einheitspartei (unterschiedliche politische Strömungen vom Karlismus bis hin zum Faschismus) und das Fehlen einer einheitlichen Ideologie zurück (vgl. Linz 2009).

Laut Franz sind die fünf wichtigsten Merkmale des Franquismus (Franz 1981: 223–225):

1. Antikommunismus bzw. Francos Kampf gegen jegliche selbständige politische Betätigung der Arbeiterklasse und alle demokratischen Kräfte
2. Antiliberalismus bzw. Kampf gegen das liberale Bürgertum
3. Nationalismus mit Blick auf Spaniens hegemoniale Vergangenheit
4. Sakralisierung des gesamten öffentlichen Lebens
5. Hierarchisierung des gesamten gesellschaftlichen Lebens

An der Spitze der Pyramide stand Gott als oberste Autorität. Franco behauptete, seine Legitimation von Gott direkt zu erhalten und hielt sich selbst für unfehlbar. Francos Spanien war von Gott auserwählt. Ab August 1939 war seine uneingeschränkte Macht in Spanien gesetzlich abgesichert. Von nun an konnte er Verfügungen und Beschlüsse erlassen, die auch dann als Gesetze galten, wenn sie ohne vorherige Beratungen mit Mitgliedern der Regierung erfolgten. Durch eine geschickte mediale Inszenierung gelang es Franco, einen Personenkult um sich zu errichten, der selbst nach seinem Tod nicht gestoppt wurde. Er zeichnete ein väterliches Bild von sich, mit dem sich Spanier aus allen Bevölkerungsschichten identifizieren konnten (Abella 1985: 152)³⁴. Die 1937 von ihm in einer Einheitspartei zusammengeschlossenen Kräfte des rechten Blocks, bestehend aus Falange, Monarchisten, der faschistischen JAP und der rechten CEDA, bezeichnete er als nationale Bewegung (*Movimiento Nacional*). Die Attraktivität der Idee des Syndikalismus (Organisation der Wirtschaft in Syndikaten, um sie zu vereinen und den Klassenkampf zu beenden) für eine breite Bevölkerungsschicht machte die Falange für Franco zu einem wichtigen politischen Instrument. Viele Begriffe ihrer Ideologie wie Nation, Hierarchie, Disziplin und Ehre bzw. ihre katholische Sozial- und Morallehre entsprachen auch Francos Vorstellungen von einem autoritären Staat. Aber auch die Forderung nach der hegemonialen Stellung Spaniens, der Abschaffung der Demokratie, der Verstaatlichung des Bankwesens und der öffentlichen Dienste waren Teil dieser Ideologie (vgl. Bernecker 1997). Die Nähe zum später besiegten Faschismus und die notwendigen Voraussetzungen für einen wirtschaftlichen Aufschwung Spaniens machten die Falange zu einem Hemmfaktor, der dazu führte, dass sie 1977 aufgelöst wurde. Der Syndikalismus wurde durch die „Klassenharmonie“ der katholischen Soziallehre ersetzt (vgl. ebd.).

³⁴ Abella (1985): *La vida cotidiana durante la Guerra Civil*. Barcelona: Editorial Planeta; hier zitiert nach Maurer (2011)

Während des Bürgerkriegs sah sich Franco gezwungen, Untertanen für seine Ziele zu mobilisieren und erließ das „Grundgesetz der Arbeit“. Sein Leitfaden war die „Einheit, Freiheit und Größe Spaniens“, es betonte den Schutz des Privateigentums und der Familie als Grundeinheit der Gesellschaft. Nach dem Bürgerkrieg war das Land jedoch in Sieger und Besiegte geteilt. Der Personenkult und die nationalpatriotische Propaganda sollte helfen, die Wunden zu heilen und das Land zu einen („*Una Patria, Un Estado, Un Caudillo*“, Abella 1985: 24“)³⁵. Alles, was an den vorherigen Staat erinnerte, musste vernichtet und aus dem kollektiven Gedächtnis gelöscht werden („*Fiesta del Libro*“, Bücherverbrennung in Madrid). Spanien war nun eine „Schicksalsgemeinschaft“ nach den Prinzipien der Nationalen Bewegung, deren wichtigste Stützen die Familie, die Erziehung und die Bildung waren. Neben dem Kampf gegen die Minderheitensprachen wurden auch im kastilischen Spanisch spanische Ersetzungen für Fremdwörter vorgenommen (Abella 1985: 39³⁶). Auch nach der Öffnung Spaniens ab den 60er Jahren versuchte der Staat die Überlegenheit und Reinheit Spaniens gegenüber dem kapitalistischen Westen zu demonstrieren („*Espana es diferente*“). Ab 1966 gab es durch das neue „Informationsgesetz“ offiziell Pressefreiheit und so schuf der Staat neue Mechanismen der Verfolgung und Unterdrückung, um so trotzdem die Kontrolle zu behalten (ebd.). Das traditionelle Frauenbild der katholischen Kirche wurde in seiner Strenge aufgeweicht, einerseits durch das Vorbild in den westlichen Ländern und andererseits, weil Frauen zunehmend als Arbeitskräfte benötigt wurden.

Die politische Säuberung Spaniens bedeutete für die Anhänger der *Frente Popular*³⁷ und des republikanischen Spaniens nach dem Ende des Krieges massive Repressionen. Die Parteien und Organisationen, die sich gegen die Nationale Bewegung stellten, waren schon zu Kriegsbeginn verboten und ihr Vermögen und Besitz beschlagnahmt worden. Kurz vor Kriegsende wurde dieses Verbot gesetzlich verankert und die Mitglieder wurden fortan wie Kriminelle verfolgt (Franz 1981: 328f.). Ab 1940 waren das Freimaurertum und der Kommunismus auch gesetzlich verboten und 1941 folgte das Staatssicherheitsgesetz, das das entsprechende Strafmaß festlegte. Mit einer Verschärfung des Strafgesetzbuches im Jahre 1947 erübrigte sich dieses Gesetz. Unter das Gesetz fielen auch nicht genehmigte Propaganda, die Herausgabe nicht zensierter Druckerzeugnisse und die Teilnahme an nicht genehmigten Versammlungen und Demonstrationen. Nächtliche Verhaftungen bei Anhängern der Zweiten Republik, also bei Christdemokraten, Liberalen, Kommunisten, Sozialisten, Gewerkschaftern

³⁵ zitiert nach ebd.

³⁶ zitiert nach ebd.

³⁷ Volksfront-Wahlbündnis aus linken und liberalen Politikern in der Zweiten Republik (Wikipedia)

und Autonomisten waren an der Tagesordnung. Einige konnten sich noch mit Geld über eine gewisse Zeit retten, aber am Ende wurden auch sie meistens umgebracht. Die Falange drang in die Läden ein, beschlagnahmte Waren und erhob Steuern mit der Begründung, Gelder für den Kampf gegen den Stalinismus zu benötigen. Die Opfer kamen aus allen gesellschaftlichen Klassen und Schichten und wurden der politischen Aktivität, des Raubes oder des Mordes verdächtigt. In den Zeitungen las man bis ca. 1950 täglich von verhängten und vollzogenen Todesurteilen. Auch Klöster, Schulen und andere Gebäude nutzte man als Gefängnis. In den überfüllten Gefängnissen wurden in den Verhören, kombiniert mit Schikane und Auspeitschungen, Geständnisse erzwungen. Durch mangelnde Ernährung und katastrophale hygienische Bedingungen verbreiteten sich Krankheiten wie Typhus, Tuberkulose, Ruhr und andere. Kam man nicht ins Gefängnis, hatte man als „Verlierer“ noch die Möglichkeit der Zwangsarbeit oder des Dienstes im Nationalen Heer Francos, um für Disziplin in den besiegten Gebieten zu sorgen. Beamte, die Anhänger der „roten“ Regierung waren, wurden entlassen. Denunziationen waren an der Tagesordnung. Mütter, Witwen und Waisen blieben wie die Kriegsinvaliden ohne staatliche Unterstützung zurück. Diese große Armut förderte Kriminalität, Bettlertum und Prostitution³⁸. Die *Guardia Civil* war ein weiteres Organ der Repression. Sie unterstand der Armee, diente der Zivilverwaltung, sammelte mit Hilfe ihres eigenen Nachrichtendienstes Informationen und führte Karteien über die Bewohner. Außerdem gab es noch die *Policia Armada*, ebenfalls eine militärische Organisation zur Bekämpfung demonstrierender Arbeiter und Studenten, die für ihre Gewaltbereitschaft gefürchtet wurde (ebd.). Nach Bernecker gab es zwischen 1936 und 1944 ca. 300.000 bis 400.000 Tote, die Opfer von politischem und Justizmord wurden. Weitere 400.000 Menschen gingen aus politischen Gründen ins Exil, wo viele von ihnen an Franco ausgeliefert oder in deutsche Konzentrationslager gebracht wurden. Die Opferzahlen differieren jedoch bei den verschiedenen Autoren und nicht alle Exekutionen wurden öffentlich gemacht. Viele landeten in anonymen Massengräben und es fehlen noch heute Angaben über viele Menschen, die vermisst wurden. Die Aufarbeitung ist diesbezüglich noch lange nicht abgeschlossen. (vgl. Bernecker: 1997)

Jedoch war man vor allem bemüht, ein Mantel des Schweigens über die Opfer zu legen, indem Totenscheine und öffentliche Trauer in den ersten Jahren der Diktatur verboten wurden. Bis heute sind die Opfer nicht wirklich rehabilitiert worden. Als der König, den

³⁸ Im Dezember 1944 nahm sich Franco dieser Probleme mit einer „großzügigen“ Initiative an, indem er z. B. Decken und warme Kleidung verteilte, nicht ohne seine Tat entsprechend propagandistisch zu vermarkten; zitiert nach ebd.

Franco 1969 als seinen offiziellen Nachfolger einsetzte, nach Francos Tod die Demokratie einleitete (*transición*), wurde im *Pacto de Silencio* verabredet, „um der Versöhnung willen“ (*reconciliación*) das Vergangene zu vergessen. Man strebte ein „friedliches Zusammenleben“ (*convivencia pacífica*) und eine Politik des Konsens an (Macher 2002: 15). Ein königliches Amnestiegesetz entließ nicht nur die politischen Häftlinge Francos, ließ aber auch vor allem die Täter davonkommen. Die notwendige Aufarbeitung der Geschehnisse während des Bürgerkriegs und in der Zeit des Franco-Regimes beginnt erst sehr spät. Noch im Jahr 2000 wurde nachweislich keine Auseinandersetzung in den Schulen geführt (vgl. ebd.). Es war oft schwierig, überhaupt Informationen über Vorgehensweise bei den Repressionen und die Opfer des Franquismus zu finden, sodass eine Vergangenheitsbewältigung dadurch sehr erschwert wurde.

Die Repressionen und andere Maßnahmen wie Verschweigen und Tabuisierung hatten das Ziel, die Menschen zu kontrollieren und politisch zu entmündigen und dadurch zu beherrschen. Die unter der liberalen und demokratischen Regierung eingeführten Reformen bezüglich der Gleichberechtigung der Frau, des Schulwesens und auf religiösem Gebiet wurden unter Franco außer Kraft gesetzt. Die katholische Religion, die nun wieder Staatsreligion war, übernahm auch das Bildungssystem, da sich der Staat unfähig erwies, das Schulwesen zu kontrollieren. Ab 1946 finanzierte der Staat die Ausgaben der Kirche mit und von da an gab es keine zivilen Trauungen und Scheidungen mehr. Schon geschlossenen zivile Ehen wurden annulliert und Scheidungen zurückgenommen. In den Schulen wurden wieder nach Jungen- und Mädchenklassen getrennt. Außerdem nahm die Kirche über die Zensurbehörde in großem Maße auf gesellschaftliche Bereiche Einfluss („Nationalkatholizismus“; Maurer 2011: 83). Sie propagierte die traditionellen konservativen Geschlechterrollen. Die Ehe, als einzige anerkannte Lebensbestimmung für die Frau, galt als unauflöslich und alleinstehende Frauen wurden sozial geächtet. Gewalt in der Ehe war an der Tagesordnung. Die Frau war in den Werten der Hingebung, Aufopferung und Unterordnung gefangen und Reinheit und Keuschheit waren die Voraussetzung, um in den heiligen Stand der Ehe zu gelangen. Mit Beginn der 60er Jahre wurden Frauen zunehmend als Arbeitskräfte benötigt. So hatten finanziell unabhängige Frauen nun die Freiheit der Wahl des Ehepartners. Die Sexualfeindschaft der Kirche und die repressive Sexualpolitik des Staates hatte ihre Ursache in ihrer dogmatischen Lehre. Ein wesentlicher Bestandteil war die Reinheit-Unreinheit-Antithetik. Schon die menstruierende Frau selbst galt als „unrein“. Der „unreine“ Sexualbereich diente als Rechtfertigung, sexuelle Neigungen abzuwerten. „Die sexuellen

Triebe, Vorstellungen, Wünsche und besonders ihre Realisierung werden durchgehend als 'krank', 'krankmachend', 'ansteckend', 'ungesund', 'vergiftend' diagnostiziert, sexuelle 'Versuchungen' als bedrohliche Krankheitsherde (Eiterberge, Kloaken) kenntlich gemacht.“ (Kreis 1990: 35). Verurteilt wurde sowohl die Frau, wenn sie Lust an der Sexualität empfand wie homosexuelle Neigungen oder vorehelicher Geschlechtsverkehr. Man zog medizinische und psychologische Erkenntnisse heran, um diese Wertvorstellungen zu untermauern und die Folgen „unerlaubter“ Sexualität darzustellen³⁹. Durch ein staatliches Strafsystem und ein kirchliches Überwachungssystem setzte man diese repressive Sexualpolitik durch. (Maurer 2011: 97)

3.3.2. Der Übergang zur Demokratie und die Politik des Vergessens

Während der *transición* sind laut Macher die katalanischen Historiker schon sehr früh um die Aufarbeitung der Verbrechen des Bürgerkrieges bemüht, auch wenn bestimmte Themen wie die Repressionen im Hinterland erst viel später gründlicher erforscht werden (Macher 2002: 109). Auch die Historiker waren zum ‚kollektiven Vergessen‘ verdammt. Man beschäftigte sich mit anderen Themen (Exil, Opposition), um einen Teil der Geschichte zurückzugewinnen. Mit dem Repressionsapparat der Diktatur in den ersten Jahren nach dem Bürgerkrieg oder mit Spaniens Beziehungen mit den Achsenmächten und der damals vorherrschenden Ideologie setzte man sich kaum auseinander. Sonst wäre ein sanfter Übergang zur Demokratie auch kaum so problemlos gelungen (vgl. ebd.). Dadurch, dass sich viele Historiker in ihrer Arbeit solche Beschränkungen selbst auferlegten, legitimierten sie das ‚Verdrängen um der Versöhnung willen‘. Die in den Jahren der Diktatur entstandene enge Verzahnung von Politik und Wissenschaft war sicherlich eine Ursache für dieses Verhalten. Das Geschichtsbild des einflussreichen Publizisten Ricardo de la Cierva, das er eifrig verbreitete, stellte Franco als Modernisierer Spaniens und aufopfernden Staatsmann dar. Aber es gab auch eine Tendenz in Richtung Regimekritik. Beide Seiten existierten friedlich nebeneinander her und es kam nur zum Streit, als es um Francos Beteiligung an der Zerstörung Guernicas ging (ebd.: 114). Laut Bernecker war man in den letzten Jahren des Francoregimes in der akademischen Lehre schon viel deutlicher auf das Thema Repression eingegangen als auf den späteren Historikerkongressen (Bernecker 1986: 360)⁴⁰. Die so

³⁹ So wurde z. B. Masturbation als Ursache vieler Krankheiten wie Impotenz, Tuberkulose, Herzstörungen, Aufweichung des Knochenmarks und Aufweichung des Gehirns angesehen. Kreis (1990: 45)

⁴⁰ zitiert nach Macher (2002: 114)

zugelassene Ungerechtigkeit gegenüber den Opfern des Franquismus‘ wurde erst später deutlich verurteilt.⁴¹

Die Spaltung des Landes nach dem Krieg in Sieger und Besiegte wurde von Franco in der Zeit danach weiter gefestigt, denn er benutzte sie als Teil seiner Herrschaftsstrategie. Macher schreibt (2002: 117):

Auch im Spanien des ‚Wirtschaftswunders‘ waren die Hinterlassenschaften des Bürgerkrieges noch spürbar. Dem Bedürfnis nach einem Friedensschluss, nach Versöhnung, war das Regime entgegen seiner Propaganda nicht nachgekommen.

Franco hatte also durch die fortwährende Erinnerung an seinen Sieg ein Vergessen unmöglich gemacht und so war es das Vergessen, das für die Opposition die Grundlage für die Forderung nach Versöhnung wurde, um einen Neuanfang möglich zu machen, so wie es auch damals im Teil Deutschlands der späteren Bundesrepublik einen Neuanfang ermöglichte⁴². Im Baskenland gelang dieses Vorhaben nicht, da die ETA die Repressionen während der Diktatur nicht vergessen will und die Monarchie als eine Weiterführung des Franco-Regimes ansieht. Auch in Katalonien hatte man Zweifel am politischen Weg der *transición*, trug am Ende die Politik aber mit, denn hier setzte man schon seit den siebziger Jahren auf politische Verhandlungen⁴³.

Im Juni des Jahres 2000, 25 Jahre nach Francos Tod wurde eine staatlich finanzierte Studie veröffentlicht, die den spanischen Geschichtsunterricht aufgrund seiner starken Regionalisierung und Fragmentisierung und dem mangelnden Interesse an gesamtspanischen Problemen kritisierte. Die Resonanz war groß, wobei sie Empörung seitens der Regionalregierungen auslöste, die das als Angriff auf ihre Autonomie verstanden⁴⁴. Die Studie zeigte die Folgen der Geschichtspolitik auf, die eine gründliche Aufarbeitung der Zeit

⁴¹ „Der Schriftsteller Manuel Vázquez Montalbán kritisierte anlässlich des 25. Todestages Francos das Schweigen über die Opfer des Franquismus. [...] Der Politikwissenschaftler Vincens Navarro verurteilte die stiefmütterliche historiographische Behandlung der Themen Repression und das ‚staatlich geförderte Vergessen‘ als große Ungerechtigkeit gegenüber den Opfern. Die Zurückhaltung der Historiographie sei mitverantwortlich für die im Vergleich zu Italien und Deutschland geringen Geschichtskennntnisse der spanischen Jugend. Dass sich die Forschung zunehmend regionalen Themen zugewandt und die nationale Geschichtsschreibung vernachlässigt habe, habe eine Monopolisierung des historischen Gedächtnisses durch nationalistische Kräfte in Katalonien und im Baskenland ermöglicht.“ ebd.: 116

⁴² Macher schreibt, dass man die beiden Gesellschaften zwar nicht vergleichen könne, dass das Schweigen aber in beiden Fällen die Funktion hatte, alle gemeinsam in einer Demokratie zu vereinigen; zitiert nach ebd.: 119

⁴³ Mit Josep Tarradellas verfügte Katalonien außerdem über ein herausragendes Symbol geschichtlich legitimierter Autonomie, das die Integration in das Gesamtspanien erheblich erleichterte; zitiert nach ebd.: 85

⁴⁴ Expertenkommission unter der Leitung von Juan Antonio Ortega y Díaz Ambrosio, Zur Kritik an der im Juni 2000 vorgestellten Studie siehe Chamorro, Sin Franco, S. 123-144; zitiert nach ebd.: 122

des Franquismus verhindert hatte und so nur die Behandlung von regionalen Aspekten ermöglichte. Nach Macher führte diese Politik zur Verbreitung „profranquistischer Mythen“. Der Diskurs über Franco stagnierte. Doch angestoßen vom 25. Todestages des Diktators finden zunehmend mehr gesellschaftliche und politische Debatten über die franquistische Vergangenheit statt und es erscheinen viele wissenschaftliche Untersuchungen zum Thema. Ausstellungen über das Leben im Exil und über die spanischen KZ-Häftlinge in Madrid und in Barcelona trugen dazu bei, dass die Öffentlichkeit an den Debatten beteiligt. Belletristische Werke wie z. B. Javier Cercas' Roman *Die Soldaten von Salamis* werden zu Bestsellern. Der Verein zur Wiedergewinnung des historischen Gedächtnisses setzt die Öffnung von Massengräbern aus dem Bürgerkrieg und den darauf folgenden Jahren durch (ebd.: 123). Die Politik reagierte jedoch nur langsam. Die Regierungspartei PP, Nachfolgerpartei der Alianza Popular, verhinderte noch im Juni 2001 die Aufhebung der während der Franco-Diktatur gefällten Todesurteile für politische Häftlinge. Erst am 20. November 2002, dem 27. Todestag Francos wurde der Druck der Oppositionsparteien so groß, dass die Parlamentarier eine Resolution zur Verurteilung des Militärputsches von 1936 verabschiedeten. Das wurde zum Symbol für das Ende der Zeit, in der das Vergessen die Bedingung für einen friedlichen Übergang in die Demokratie gemacht wurde. Man rehabilitierte die Opfer des Bürgerkrieges und des Franquismus und sagte Unterstützung bei der Öffnung der Massengräber zu und die Auseinandersetzung um die franquistische Vergangenheit konnte beginnen (vgl. ebd.).

3.3.3. Das Konzept der Autarkie als ideologisches und individuelles Paradigma in Teixidors Werk *Pa Negre*

Salvador Oropesa bringt Emili Teixidors im Jahre 2003 herausgegebenen Roman *Pa Negre*, der zusammen mit anderen Werken Teixidors die Grundlage für Augustí Villarongas Literaturverfilmung im Jahre 2010 bildet, in die Nähe der spanischen existenzialistischen Autoren⁴⁵ der ersten Welle von Werken über die Zeit des spanischen Bürgerkrieges bzw. unmittelbar danach. Dabei stellt er zwei Hauptsäulen des Existenzialismus in den Mittelpunkt

⁴⁵ Die Fortsetzung von Spaniens Politik der Autarkie nach dem Sieg der Alliierten anstelle des Übergangs zur Demokratie erzeugte zusätzlich zur durch den Bürgerkrieg verursachten pessimistischen Stimmung einen Zustand der Mutlosigkeit, der als Ersatz für den direkten Einfluss des durch die franquistische Zensur erschwerten zugänglichen französischen Existenzialismus anzusehen ist. Daraus gingen autochthone Vitalisten wie José Ortega y Gasset als Vertreter des *Raciovitalismo* und Miguel de Unamuno hervor; vgl. Oropesa (2014)

seiner Betrachtungen: die Idee, dass es kein von Gott bestimmtes Schicksal gibt⁴⁶ und den Vitalismus⁴⁷, d. h. dass nur das Leben selbst (die Existenz) zur Erkenntnis führt und das Individuum die Kontrolle über seine Freiheit hat. Die drei stabilsten Paradigmen der westlichen Kultur, die christliche Religion, der Kapitalismus und der Nationalismus werden in Frage gestellt. Der Nationalkatholizismus, die Welt, in der der Protagonist Andreu aufwächst, scheitert, denn er erreicht seine Ziele nur durch repressive, erstickende Politik und die permanente Aufrechterhaltung der Erinnerung an den nationalen Sieg, was die Beendigung des Krieges, die Herstellung des Friedens und den Beginn der nationalen Aussöhnung verhindert. (vgl. Oropesa 2014)

Die postkonziliare katholische Zugehörigkeit des Autors bringt ihn ideologisch in die Nähe von Miguel Delibes, der in seinen Werken den Bürgerkrieg selbst behandelt. *Pa Negre* gibt die Stimmung einer katholischen Bauernfamilie wider, die zu den Verlierern des Krieges gehört. Ihre Religion ist jedoch die der Sieger, und so bezieht ihr Widerstand gegen die Franquisten nicht ihre religiösen Werte mit ein. Anders als Delibes führt Teixidor seine Personen an bestimmte Grenzen und wagt, wie auch andere seiner Generation, eine größere Freiheit des Ausdrucks. Beiden gemeinsam ist der Versuch, das beklemmende Angstgefühl, die Impotenz und vor allem die Epik des Überlebens und des alltäglichen Lebens nach dem Sieg vom Standpunkt der Niederlage aus, darzustellen. Die Individuen fordern ihr Recht auf Leben gegenüber dem franquistischen und falangistischen Kollektivismus ein. Der Einfluss von Delibes im Werk von Teixidor wird z. B. auch in Naturdarstellungen deutlich (Bäume, Pflanzen, Blumen, Vögel, Insekten, Reptilien, Nutztiere und Haustiere bzw. landwirtschaftliche Tätigkeiten wie Dreschen und Schlachten). Die Menschen auf dem Land leben in Harmonie mit der Natur. Das Verhalten der Tiere gegenüber ihren Artgenossen und den Menschen gegenüber ist besser als das der Menschen untereinander, besonders bezogen auf das Verhalten der „Sieger“ gegenüber den „Verlierern“. (vgl. ebd.)

In *Pa Negre* wird neben dem Faschismus der Katholizismus debattiert, deren hauptsächliche Funktion es ist, die Diktatur zu legitimieren. Es wird einerseits eine öffentliche katholische Kirche präsentiert, die die Diktatur bedingungslos stützt und andererseits gibt es daneben

⁴⁶ Die Abwesenheit eines Lebenssinns führt zu der Erkenntnis, dass die Menschen den unsichtbaren kapitalistischen Marktmechanismen und dem Nationalismus unterworfen sind, also in einer erschreckenden und absurden Welt ohne Hoffnung leben; vgl. ebd.

⁴⁷ Auch unter dem Zwang der franquistischen Diktatur und den schwierigen Lebensbedingungen kann das Individuum selbst sich für seinen Widerstand dagegen entscheiden und das Geforderte nicht akzeptieren: der Protagonist Andreu versteht den grenzenlosen Sadismus der lokalen franquistischen Autoritäten nicht, die ihm und seiner Mutter fortwährend Demütigungen zumuten; vgl. ebd.

einen Orden, der der neuen Ordnung nicht als Marionette zur Verfügung stehen will (Kloster Sant Camil de Lellis, *pare* Tafalla) und die neben der caritativen Tätigkeit für Tuberkulosekranke Flüchtlinge und Verfolgte aufnimmt. Teixidor ist ein katholischer Schriftsteller in der Tradition von Delibes, der nach Oropesa eine ethische Diskussion führt, die nicht der Kontrolle durch die kirchliche Hierarchie und den Restriktionen der theologischen Orthodoxie unterliegt (ebd.).

Andreas Zweifel erinnern an das als existenzialistisch charakterisierte Angstgefühl und den qualvollen Glauben Unamunos, der wie der katholische Korporalismus von Delibes auf Kierkegaard zurückzuführen ist. Obwohl Andreu die Horrorgeschichten der Großmutter und die religiösen Fantasien anziehen, widerlegen seine Lebenserfahrungen den Glauben, als er z. B. nach dem Besuch seines Vaters im Gefängnis die Unmenschlichkeit des faschistischen Vollzugsystems erkennt:

Se'm presentaven, no sé per què, les figures dels capellans de la doctrina i el vicari de l'escola parroquial, i dels mateixos camils del convent, predicant el perdó, el perdó, el penediment i el perdó, la misericòrdia, la providència..., ¿què més?, les tres virtuts teològals, la caritat, que era la més sagrada, i no veia perdó ni pietat enlloc. (Teixidor 2012: 226).

Die Gutsbesitzer, die Fabrikbesitzer, die Priester mit Ausnahme der Kamillianer, der Bürgermeister, die Lehrer, die Guàrdia Civil praktizieren weder Barmherzigkeit noch Nächstenliebe. Andreas Lehrer, Herr Madern, und einer der Gardisten, die sich ihm zwar fügen, stehen dem Regime jedoch nicht unkritisch gegenüber. (vgl. Oropesa 2014)

Das Regime gewann seine Legitimation in einem Krieg gegen das eigene Volk. Das Regime stützte sich vor allem auf die permanente Androhung von Zwangsmaßnahmen und die ständige Erinnerung an seine durch Gewalt erfolgte Entstehung. Der Pakt zwischen den Unterstützern der nationalistischen Kriegsanstrengungen und Franco bzw. dem neuen Regime war ein „Blutpakt“ (Richards 1998: 12) . Die Welt des Romans ist in die Welt der Machthaber, die Andreas Vater ermorden ließen und Andreas Familie, die den Verlust zu beklagen hat, geteilt. Die von Franco propagierte Autarkie war ein umschließendes Konzept in sozialer, kultureller und wirtschaftlicher Hinsicht, mit dem erklärten Ziel, das „kranke“ Spanien der Republik in „Quarantäne“ zu verschieben, damit es, so isoliert, die Möglichkeit bekommt, von all den schlechten Angewohnheiten und dem ungebührlichen Verlangen „geheilt“ zu werden. (vgl. ebd.)

Andreu, dessen Vater im Gefängnis gestorben war, und Núria, deren Eltern nach Frankreich geflohen waren, sind desorientiert und nicht besonders geeignet für das neue Konzept Spaniens, das Roviretes vollständig verinnerlicht hat. Roviretes, eine Mitschülerin, bezeichnet Andreu und seine Cousine in Vertretung der Nachbarn des Dorfes als „arreplegats“, „rojos“ und „fills de ningú“ (Teixidor 2003: 48). Später werden sie dann als „refugiats“ bezeichnet. Ihr Anderssein macht sie zu Ausgestoßenen und so behauptet Roviretes, sie seien nur im Bauernhaus aufgenommen worden, weil man mit ihnen wie mit streunenden Hunden Mitleid hat. Sie beschimpft sie als Zigeuner oder Bettler, die in die franquistischen Jugenderziehung gehören oder in die Barmherzigkeit der Nonnen. Oropesa spricht von einem Moment der Anagnorisis⁴⁸, wenn sich Andreu und Núria ihrer Lebensumstände als Heimatloser bewusst werden und sich auf Niemandsland begeben, um eine neue Identität anzunehmen, die ihn vor der Repression der Diktatur schützt (vgl. Oropesa 2014). Andreu wechselt auf die Seite der Sieger, während Núria zu ihren Eltern ins Exil geht.

Die Autarkie, die durch den Titel *Pa Negre* (Schwarzes Brot, meine Übersetzung) repräsentiert wird, wurde als christlicher und spanischer Wert neu interpretiert. Der christliche Glauben und Spanien sind untrennbare bzw. austauschbare Begriffe (Richards 1998: 23). Die Repression wie der Mord an Andreus Vater und der Hausfriedensbruch durch eine Gruppe der Guàrdia Civil sei eine gerechte und angemessene Strafe für die Sünden der „bösen“ Spanier (vgl. ebd.). Die franquistischen Machthaber manipulierten das Angebot der essentiellen Güter, v. a. der Lebensmittel, damit die Menschen mit dem Überleben beschäftigt sind und keine Zeit und Möglichkeit haben, sich um politischen Protest zu kümmern und so konnte ein großer Teil der Last der Krise auf die arbeitenden Bevölkerung abgewälzt werden (vgl. Oropesa 2014).

Das Essen und der Hunger sind Leitmotive des Romans. Auch, wenn die Familie durch die Vieh- und Landwirtschaft nicht Hunger leiden muss, sind sie von Hunger und Unterernährung der anderen umgeben. Andreus Mutter nimmt von jedem Besuch im Bauernhof immer einen Korb voll Eier, Wurst und Weißbrot mit nach Hause. Diese Taktik des Regimes reproduziert eine tägliche Demütigung der Verlierer, der Roten, die gezwungen sind, Schwarzbrot zu essen (vgl. Oropesa 2014). Ein Aspekt der Autarkie als ideologisches Konzept ist die Neuinterpretation des Bürgerkrieges als Kreuzzug, um damit den Erklärungen, die einen Klassenkonflikt zugrundelegen, zu verdrängen (Richards 1998: 27). So wird er zu einem

⁴⁸ Zwei Personen erkennen sich durch bestimmte Erkennungszeichen wieder.

kolonialen Konflikt und die angewandten Mechanismen sind die gleichen wie bei der Kolonialisierung. Der Roman enthält diesbezüglich eine detaillierte Beschreibung der Lebensbedingungen der Textilarbeiter, sowohl Männer als auch Frauen, die nach dem Krieg aufhören, Opfer einer kapitalistischen Niedriglohn- und Ausbeutergesellschaft zu sein, die stattdessen als gerechte Strafe und notwendige Erziehung von Menschen neu interpretiert wird, die im Krieg Fabriken enteigneten und die Geistliche verfolgten. Andreu beschreibt die Arbeitszeiten und den Krach in den Fabriken, die Arbeitsbedingungen, die 30-minütige Frühstückspause, die langen Fußmärsche oder Stunden im Bus zur Arbeit, die Porträts des Caudillo und von José Antonio und das Kreuzifix, die als Symbole in den Fabriken präsidieren. Die Gutsherren betrachten das Regime als natürliche Ordnung. Die *Guàrdia Civil* wird im Roman wie eine Fremdbesetzung empfunden, also als Menschen, die entwurzelt sind, keine natürliche Verbindung zu den Orten ihres Einsatzes haben und als Werkzeug der sowohl lokalen als auch der nationalen Vertreter der Falange und der Kirche fungieren. (vgl. Oropesa 2014)

Nach Richards war eine totale Autarkie nie das absolute Ziel. Wichtig war das Verinnerlichen des Prinzips, die Macht, die spirituelle, ökonomische und soziale Mobilisierung, die Vortäuschung des Vertrauens in die bodenständigen Lösungen der Probleme der Uneinigkeit durch Fügung in eine Einheit eines autoritären Regimes (Richards 1998: 96). Die Autarkie war das Prinzip, das alle Parteien einte: die Franquisten, die katholische Kirche, die Kolonialarmee, die Karlisten, die Falange und die Christdemokraten der CEDA. In Katalonien wären dem noch die Fabrik- und Großgrundbesitzer Kataloniens hinzuzufügen, so wie auch Teixidor wie die Mehrheit seiner zeitgenössischen Kollegen die Verbindung der katalanischen Bourgeoisie mit den Franquisten wiederholt anklagt (vgl. Oropesa 2014).

Der Sieg der Franquisten wurde durch die Manipulation derselben zur natürlichen Lösung für die Konflikte zwischen den Menschen erklärt und die Sieger wie Franco, José Antonio Primo de Rivera, die Falange, die *Movimiento* schienen von Gott gesandt, um den Menschen den Sieg und die Vernunft zu bringen. Die Erinnerung an den Krieg, der sich weiter fortsetzte war selektiv, denn über die Grausamkeiten und Entbehrungen wurde nicht gesprochen. In der offiziellen Erinnerung gab es nur Helden und Gefallene für Gott und Vaterland. Die grausamen Jahre nach dem Krieg wurden heroisch zu Jahren des Sieges und des Friedens uminterpretiert.

3.3.4. Das gemeinsame Anliegen von Villarongas Film *Pa Negre* und von Teixidors gleichnamigem Roman

Der 11-jährige Andreu findet zwei Tote im Wald. Man verdächtigt seinen Vater, der sich während des Krieges und danach politisch stark engagiert hatte, die beiden getötet zu haben, sodass er schließlich im Gefängnis landet. Seine Mutter arbeitet für einen geringen Lohn sehr lange in einer Fabrik, damit Andreu und sie überleben können und kann sich fortan nicht mehr um ihren Sohn kümmern. Deshalb schickt sie ihn zu seiner Großmutter. Die Großmutter des Jungen wohnt auf einem der Bauernhöfe der reichen Familie Manubens zusammen mit der gesamten restliche Familie, die dort Landwirtschaft betreibt bzw. sich mit Anbau verschiedener Produkte selbst versorgt. Die Familie fungiert hier als *Masover*, d. h. sie überlässt den Besitzern des Bauernhofes einen bestimmten Prozentsatz des Ertrags des Ackerbaus und der Viehzucht und kann dafür in dem Bauernhaus wohnen. Das gemeinsame Hauptanliegen von Villaronga und Teixidor und das Hauptmotiv der Handlung des Films lässt sich am besten an zwei Szenen darstellen, die beide in einem Klassenzimmer spielen. Bei der ersten Szene handelt es sich um die Dorfschule, die Andreu zusammen mit seinem Cousin und seiner Cousine nach seinem Umzug auf den Gutshof besucht. Der Lehrer diktiert den Kindern einen Text auf Spanisch, was zu dieser Zeit schon die Sprache der Lehrbücher ist. Danach wechselt er jedoch zum Katalanischen (Villaronga/Passola 2013).

...la victoria nunca es neutral ni innmerecida. Hay que alejarse de los vencidos como se aleja uno de la peste... “Vae victis”, que vol dir “ai dels vençuts!” (Villaronga 2009: Sec. 17)

Els vençuts no tenen dret ni a una petita nota a peu de pàgina en el gran llibre de la història, perquè la història, l'escriuen sempre els guanyadors. Consti, però, que joestic sempre a favor dels vencedors perquè tenen més mèrit. Perquè han sabut guanyar. I només pot guanyar, aquell què sap guanyar. Així, com també tenen més mèrit els rics que els pobres. (ebd.)

Dieses Zitat aus dem Film ist zugleich ein nur in der Reihenfolge verändertes Zitat aus dem Roman Teixidors und zeigt das gemeinsame Ziel. Beide Werke sind ein Angriff auf die verzerrte Darstellung der Geschichte während des franquistischen Regimes. „Novelist and filmmaker alike tell the (hi)story of seemingly insignificant figures and thereby counteract the distortions of official History.” (Glenn 2012) Mit Hilfe der Geschichte der „Verlierer“ gelingt es ihnen, ein Porträt des ganz gewöhnlichen Faschismus zu zeichnen.

3.4. Die Literaturvorlage

3.4.1. Leben und Werk Emili Teixidors i Viladecàs

a) Teixidor als Mitbegründer der katalanischen Kinder- und Jugendliteratur des 20. Jahrhunderts

Emili Teixidor i Viladecàs wurde am 22. Dezember 1933 in Roda de Ter, einer industriellen Kleinstadt im Landkreis Osona der Ebene von Vic im Bezirk Barcelona geboren. Es ist das Land seiner Kindheit, das er später in seinem berühmten Werk *Pa Negre* beschreibt (vgl. Vallverdú 2006). An den spanischen Bürgerkrieg hat Emili Teixidor selbst nur wenige Erinnerungen (vgl. Escolano i López, Josep M. 2014). Seine wesentlichen Erinnerungen in seiner Kindheit beziehen sich auf die Zeit unmittelbar nach dem Krieg. So erinnert er sich z. B. an die eisige Kälte auf dem Hof der Schule des Ortes, auf dem jeden Tag die Fahne gehisst und eine stupide Parole gesungen werden musste oder an die permanente Indoktrination durch die *Acció Catòlica*⁴⁹, die er wie eine Gehirnwäsche empfand (vgl. Muñoz 2004). Sein Vater war im Zuge der „Säuberung“ durch das franquistische Regime vorübergehend im Gefängnis. Er erinnert sich auch an die Passierscheine, die man brauchte, um den Wohnort verlassen zu können und die von der *Guàrdia Civil* nur bei von der Kirche bescheinigtem tadellosem Benehmen ausgestellt wurden. (vgl. ebd.)

Sein Interesse an der Literatur begann als Mitglied einer sich wöchentlich treffenden Gruppe von Literaturinteressierten (*Penya Verdaguer*), an der auch sein Freund Miquel Martí i Pol beteiligt war und die ihn mit den unruhigsten Geistern dieser Zeit zusammenbrachte. Sie lasen die Werke des berühmten katalanischen Poeten Jacint Verdaguer⁵⁰, der wie er aus dem Landkreis Osona stammte. Auch einige andere Mitglieder dieser Gruppe waren später Schriftsteller geworden. So lernte er neben der offiziellen literarischen Welt des franquistischen Regimes eine weitere kennen, die ihm großes Vergnügen bereitete. Nachdem

⁴⁹ Die katholische Aktion (KA) geht auf den italienischen *Laienkatholizismus* des 19. Jahrhunderts zurück. Papst Pius XI. (Papst von 1903-1914) fasste alle katholischen Laienbewegungen unter einem Dach zusammen und machte sie so zur Massenbewegung. Sein Ziel war es, eine Gegenbewegung zu den damaligen säkularen Bewegungen. Erst mit dem II. Vatikanischen Konzil (1962-1965) erkannte die katholische Kirche an, dass der katholische Laie einen Anteil am allgemeinen Priestertum Christi und mithin ihm eigene Aufgaben hat, die nicht der Weisungsbefugnis der Geistlichkeit unterstehen. (Wikipedia)

⁵⁰ aus dem 19. Jahrhundert

Emili Teixidor Zeuge wurde, als in seinem Heimatort vor den Augen der Schüler seiner damaligen Schule eine ganze Bibliothek katalanischer Literatur verbrannt wurde, begannen diese Bücher, ihn zu faszinieren. Bei den katalanischen Priestern in der Pfarrei hatten einige dieser Bücher auf wundersame Weise überlebt. Eine Nische in diesen bedrückenden Jahren war für ihn auch das Theaterspielen in der Pfarrei. Es gelang ihm jedoch auch weiterhin an als „schädlich“ geltende heranzukommen. In Barcelona, im Colegio Mayor Hispanoamericano Junipero Serra, lernte er einen sehr offenen Pfarrer kennen und schätzen. Um aber z. B. Werke von Unamuno lesen zu dürfen, brauchte man eine Erlaubnis vom Bischof. (vgl. ebd.)

Mit dem späteren Schriftsteller Miquel Martí i Pol verband ihm seit seiner Schulzeit eine enge Freundschaft. Beide sind sehr verschiedene Persönlichkeiten und so ist auch ihr Schaffen sehr unterschiedlich (vgl. Vallverdú 2006). Martí i Pol war jedoch vier Jahre älter und verließ die Schule, um im Büro einer Fabrik zu arbeiten. Teixidor las dann die Gedichte, die Martí i Pol schon damals auf Kastilisch und auf Katalanisch schrieb. Als Mitglied einer Gruppe von Literaturinteressierten in Vic, die auch an Poesiewettbewerben teilnahm, lernte er weitere Schriftsteller kennen. Miquel Martí i Pol, der trotz seiner Jugend im Alter von 24 Jahren schon einen Literaturpreis gewonnen hatte, versorgte ihn in dieser Zeit z. B. mit den Werken von Salvador Espriu, der nach Verdaguer der zweite Dichter wurde, den er las. Intensive Kontakte mit anderen Schriftstellern ermöglichten ihm den Zugang zu weiterer, auch ausländischer Literatur. (vgl. Muñoz 2004)

Nachdem sein Vater gestorben war, wollte er als Lehrer arbeiten, um auf eigenen Füßen zu stehen. So schloss er gleichzeitig mit dem *batxillerat*⁵¹ seine Ausbildung als Lehrer ab und arbeitete danach in seinem Landkreis Osona als Lehrer. Seine dort gemachten Erfahrungen legten die Grundlage für eine seiner intensivsten Sorgen. Er wollte Kinder und Jugendliche zum Lesen anregen, aber vor allem war es ihm wichtig, dass sie das Richtige lasen⁵².

Mit Hilfe eines Stipendiums nahm er ein Studium in Barcelona auf (vgl. ebd.). Dort vervollständigte er seine akademische Ausbildung auf den Gebieten Recht, Humanwissenschaften und Philosophie. Nach seinem Studium gründete er 1958 zusammen mit anderen Kollegen die Schule Patmos in Barcelona, damals eine Schule für Jungen, die

⁵¹ Voraussetzung für die Hochschulzulassungsprüfungen (Wikipedia)

⁵² Er wollte einen Beitrag dazu leisten, dass die Literatur sie auf eine intensive Weise gefangen nimmt, sodass sie die ganze Bedeutung des Textes erfassen und lernen zu verstehen, dass die ganze Geschichte auf dem Reichtum und der Unterschiedlichkeit der Menschen basiert; vgl. Vallverdú 2006

durch ihre reformpädagogischen Ansätze bekannt geworden ist. Teixidors Bemühungen gingen vor allem in die Richtung, die vorher üblichen Strafen abzuschaffen und den Wert der Literatur bzw. den intellektuellen Anspruch zu heben⁵³. Er arbeitete dort viele Jahre als Direktor der Schule (vgl. Vallverdú 2006).

Außerdem arbeitete er als Journalist bei verschiedenen Zeitschriften. *Oriflama* wurde ursprünglich vom Bistum von Vic für junge Militärangehörige herausgegeben, um dann später zu einer progressiven und offenen Zeitschrift zu werden. Sie gab ihm die Möglichkeit, sich weiterhin mit Miquel Martí i Pol und einigen engagierten Priestern auszutauschen, bis sie 1968 wegen des Fehlens eines journalistischen Direktors von Schließung bedroht war. Aus diesem Grund schrieb er sich in der Universität für Journalismus ein, obwohl *Oriflama* dann trotzdem einen journalistischen Direktor einstellen musste. Da sich die Zeitschrift an junge Leute richtete, sorgte Teixidor dafür, dass sie lustig und ansprechend illustriert war. So schrieb er das Drehbuch für den Kultcomic von Enric Sió *Lavínia 2016 o la guerra dels poetes* (vgl. Oropesa 2014). Außerdem machte er mit diesem zusammen den parodistischen Fotoroman *La Núria es perd* (vgl. Muñoz 2004).

Auch in der damaligen Kinder- und Jugendliteratur hatte die franquistische nationale Bewegung *Movimiento* zusammen mit der katholischen Kirche das Monopol (vgl. Vallverdú 2006). Während der 60er Jahre gab es eine leichte Öffnung der Zensur auf diesem Gebiet. Zusammen mit anderen Schriftstellern und Pädagogen wie Josep Vallverdú und Joaquim Carbó hatte er durch seine pädagogische Erfahrung festgestellt, dass die den jungen Leuten zur Verfügung stehende Kinder- und Jugendliteratur mehrheitlich aus Adaptionen von Literatur für Erwachsene bestand, während es im Ausland das Genre Kinder- und Jugendliteratur gab. Diese Altersgruppe hatte es als Leser kaum gegeben, denn die meisten Kinder hatten schon sehr früh angefangen, zu arbeiten (vgl. Bombí-Vilaseca 2003). Weil er wollte, dass die jungen Menschen ihren Wortschatz vor allem in der katalanischen Sprache erweiterten, die Rechtschreibung übten und Fantasie entwickelten, um sich kreativ auszudrücken (vgl. Nadal 1990) und weil es ihn reizte, Neuland zu betreten, widmete er sich der Kinder- und Jugendliteratur. Er schrieb wie auch andere zunächst auf kastilisch. In den ersten Jahren hatte er zwei Bücher in der Schule gemacht⁵⁴. *El soldat plantat*

⁵³ Literatur wurde früher nur als Ablenkung von den wirklich wichtigen Fächern wie z. B. Mathematik oder Latein angesehen; vgl. Aguilar (2012).

⁵⁴ *Quinze són quinze* war z. B. ein Projekt, bei dem er mit seinen Schülern die Dichter aus ihrer Umgebung besuchte und jeweils eine Geschichte von ihnen las. Damit gelang es ihm, eine Lücke zu füllen; Muñoz (2004).

erschien in Katalanisch, denn er wollte nun nicht mehr nur in Kastilisch schreiben. Das Buch behandelte Fragen wie Solidarität und Kollegialität (vgl. Muñoz 2004). Außerdem veröffentlichte er in dieser Zeit Kurzgeschichten in der Zeitschrift *Cavall fort i Tretzevents*, Artikel in *Orifloma* und Romane für Jugendliche (*Les rates malaltes, l'ocell de foc, Sempre em dic Pere*). Josep M. Escolano i Lopez hörte Mitte der 80er das erste Mal von Teixidor, als ihm ein Kollege *L'ocell de foc* als Literatur für Jugendliche in der Schule empfahl. Es handelte sich um einen Abenteuerroman, der im Mittelalter spielt und auf Begeisterung bei den Schülern traf (vgl. Escolano i López, Josep M. 2014). So gehörte Teixidor zu der Generation von Schriftstellern, die einen Teil der damaligen literarischen Arbeit für Jugendliche bestimmten. (vgl. Muñoz 2004)

Im Jahre 1975 verlässt Teixidor, obwohl er den Lehrerberuf sehr liebte, die Schule und widmete sich ganz der Arbeit im Verlag, da er davon überzeugt war, dass man mit Büchern ein viel größeres Publikum erreichen konnte (vgl. Aguilar 2012). Als General Franco starb und in Spanien die Zeit der *Transición* begann, ging er zunächst zwei Jahre nach Paris, um eine Kinozeitschrift zu leiten. Auch hier hatte er das pädagogische Potential von Kino und Fernsehen im Blick. In Paris hattet er viel Kontakt zu Theater- und Filmschaffenden (vgl. Muñoz 2004).

Als er nach Barcelona zurückkehrte, ist Spanien auf dem Weg, ein demokratisches Land zu werden. Die Welt der Kommunikation bot ungeahnte Möglichkeiten. Er war wegen der nachlassenden Lesetätigkeit besorgt und wurde Regisseur und Moderator verschiedener Programme über Bücher im Radio und im Fernsehen, (*Els matins de Catalunya Radio, Mil paraules*), um sowohl erwachsene als auch junge Leser zu gewinnen (vgl. Vallverdú 2006). Er stellte sich die Aufgabe, den Schülern zu zeigen, wie man richtig liest, denn er war der Überzeugung, dass ein Land, in dem nicht gelesen wird, sich nicht weiterentwickelt. Bei all seinen Aufgaben, die er übernahm, verfolgte er stets pädagogische Ziele, sogar bei seiner Tätigkeit am katalanischen Nationaltheater (vgl. Muñoz 2004).

b) Teixidors Werk für Erwachsene

Neben der Arbeit beim Radio und dem Verfassen von Drehbüchern ist es ihm nun möglich, erste Romanprojekte für Erwachsene in Angriff zu nehmen⁵⁵. Im Jahre 1979 erscheint der Erzählband *Sic transit Glòria Swanson* und im Jahre 1988 mit *Retrat d'un assassí d'ocells* sein erster Roman für Erwachsene. Die Handlung seiner Romane spielt häufig am gleichen Ort, in der Ebene von Vic⁵⁶. Der Hintergrund für viele seiner Werke ist der Spanische Bürgerkrieg bzw. die unmittelbare Zeit danach⁵⁷.

In den Jahren zwischen den beiden Werken war er zunächst zu seiner Arbeit als Kinder- und Jugendbuchautor und als Drehbuchautor zurückgekehrt bzw. hatte sich weiter als Journalist einen Namen gemacht. In *Retrat d'un assassí d'ocells* ist der Ort des Geschehens ein nicht benanntes Dorf nahe der Kreisstadt Vic, das stellvertretend für andere Orte des ländlichen Kataloniens bzw. Spaniens dieser Zeit steht. Die in der Erinnerung Toris auftauchende Intrige ist eine bewegende Geschichte, in der der Leser erschütternde Tatsachen, Racheakte und Ereignisse verbotener Liebe wie zu einer Legende verwoben erlebt. Tori bietet uns einen tiefen Einblick in die Welt der beginnenden Jugend, die eine Zeit der Rätsel und Fragen ist, die fast immer ungelöst bzw. offen bleiben oder sich hinter Geheimnissen verbergen, sodass Gefühle wie Wut oder Frustration unvermeidlich sind. Wie in vielen Werken Teixidors spielen hier auch die Probleme der ein Schattendasein führenden sexuellen Identität eine Rolle (vgl. Bennasar 2013). Es dreht sich um die Erinnerung an eine Welt und Kindheitskulisse, die kein Paradies war und außerdem um die persönliche Chronik einer rauen und gefährlichen Realität, die der Autor mit Hilfe der Wirrungen seines Gedächtnisses zum Mythos verklärt (vgl. Cònsul 2006).

Seine großen Erfolge in den Jahren 1995 bis 2005 sind *Cor de roure*, *El llibre de les mosques*, die Serie der *Formiga Piga* und *Pa Negre* in ihrer gesamten Bandbreite zwischen den

⁵⁵ In einem Interview sagte Teixidor über das Schreiben von Romanen für Erwachsene: „la literatura en majúscules és un camp absolutament lliure, on l'important és la forma, com dius les coses.“; Aguilar (2012). Es ist Teixidor v. a. wichtig, ein guter Schriftsteller zu sein. Seine Kinderbücher werden z. B. auch von Erwachsenen gelesen; Domínguez (2000)

⁵⁶ Er begründet seine Wahl damit, dass es leichter ist, über etwas zu schreiben, was man kennt und von dem man weiß, dass es sich für die Behandlung bestimmter Themen eignet; Vallverdú (2006)

⁵⁷ Auf der einen Seite prallten hier Ideologien aufeinander, dessen Kampf noch heute andauert (linke und rechte Kräfte streiten heute noch, jedoch mit anderen Mitteln) und so die Auswirkungen dieses Kampfes heute noch zu spüren (wie z. B. der Fall des Richters Garzón); Aguilar (2012). Außerdem ist Teixidor der Meinung, dass nach schrecklichen Ereignissen ein therapeutisches Vergessen einsetzt, das notwendig ist, um weiterzuleben. Es kann viele Jahre dauern, bis alles verarbeitet ist und auch in Spanien ist das ein sehr langsamer Prozess. Der Franquismus war in seinen Augen viel subtiler als andere Diktaturen. Diese gefährliche Subtilität ist seiner Meinung nach dafür verantwortlich, dass der Franquismus viel länger überleben konnte als andere Diktaturen; Muñoz (2004)

Büchern für die Allerkleinsten bis hin zu dem durchschlagenden Erfolg seines Romans für Erwachsene (vgl. Vallverdú 2006). In *El llibre de les mosques* geht es ihm um das Verhältnis der katholischen Kirche zu der von ihr selbst gepredigten Moral. Aber es sind auch die Bilder, wie der Tod des Kardinals in einem Freudenhaus oder das Tagebuch des Priesters, mit deren Hilfe er diese Geschichte erzählt. Die Vorlage für die Geschichte ist in diesem Fall ein Buch aus Vic („Llibres de sang“; Domínguez 2000), in dem die heimlichen Sünden der Priester und Mönche aufgeführt sind (z. B. der Fall des Bordells der Priester in Mallorca). Teixidor klagt die Kirche an, die von ihr gepredigte Moral selbst nicht zu befolgen und außerdem die Sünder in den eigenen Reihen zu beschützen⁵⁸ (vgl. Muñoz 2004). Eine Lehrerin, die aus Angst vor dem Risiko des Lebens, einen seelischen Tod erleidet, steht der ihre Pflichten vernachlässigenden und dabei Grenzen überschreitenden katholischen Kirche gegenüber. Vor dem Hintergrund eines ungelösten Mordfalls, bei dem ein Kind aus dem Dorf zum Opfer wurde, bietet die Epoche selbst genug mysteriöse Elemente durch zahlreiche tabuisierte Themen und Ereignissen. Es handelt sich um eine unterdrückte Gesellschaft, in der das o. g. Buch mit seinen barbarischen Schilderungen eine Quelle der Erregung darstellt. Das Buch wanderte von Hand zu Hand und war so am Ende schmutzig und zerlesen, sodass es Fliegen anzog, die schon immer auch ein Symbol für das Böse waren⁵⁹ (vgl. Domínguez 2000).

In *Pa Negre* kehrt Teixidor zu seinen literarischen Ursprüngen zurück. Er bringt die mentalen Kulissen und die Abgründe, die sich unter den schmerzenden Umständen der Zeit des spanischen Bürgerkrieges auftun, zum Vorschein und untersucht die in den Menschen operierenden Triebkräfte, die unter den Erdbeben des Bürgerkriegs gelitten und ihn verloren hatten. So gelingt es ihm, uns die psychologischen Hintergründe der Handlungen der Menschen in ungeahnter Tiefe nahezubringen:

Emili Teixidor dibuixa tot un conjunt divers de personatges, xafats per circumstàncies que no controlen, i que se les han de compondre com poden per sobreviure, vigilats per rosaris i pistoles i guiats per una moral marcial i apocalíptica. (Calafat 2006: 29)

⁵⁸ Der Roman ist jedoch kein antireligiöses Werk, da es von einer großen religiösen Nostalgie geprägt ist. Präsentiert wird die katholische Kirche zur Zeit der Francodiktatur in den 60er, 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts. Teixidor übt so auch Kritik am stillen Einverständnis nicht nur der Bourgeoisie, sondern der ganzen Gesellschaft mit dem franquistischen Regime, das seiner Meinung nach nur durch den soziologischen Franquismus 40 Jahre überleben konnte; vgl. Domínguez (2000)

⁵⁹ Durch die fiktive Figur Artur gibt Teixidor seiner Überzeugung Ausdruck, dass jeder Mensch etwas Geheimnisvolles in sich birgt, etwa ein Laster bzw. eine dunkle Seite; vgl. ebd.

Anhand der verschiedenen Charaktere (Ploramiques, Andreu, Andreus Mutter und Familie, seine Mitschülerin Roviretes, die Lehrer in der Schule) beobachten wir die verschiedenen Reaktionen im Angesicht des Verhängnisses und der Tragödie (vgl. ebd.).

Teixidor fällt es zunehmend schwerer, sich in die Probleme der Jugend hineinzusetzen, und so schreibt er fortan nur noch für Kinder oder Erwachsene (vgl. Bibolas 2006). Im Jahre 2006 erscheint *Laura Sants*. Es ist eine aktualisierte Version von Miquel Llors' *Laura a la ciutat dels sants*. Lügen, Geheimnisse, Hinweise auf Ähnlichkeiten und Unterschiede wie die Umgebung der Protagonisten verknüpfen beide Werke. Der Drehbuchautor Andreu, familiär verbunden mit den Protagonisten von *Laura a la ciutat dels sants* und *Pa Negre*, arbeitet beim Fernsehen in Barcelona und soll eine aktualisierte Version des ersten Buches anfertigen, um dieses später dann in eine TV-Serie umzuwandeln. Teixidor beherrscht die technischen Details und den Prozess der Entwicklung eines Drehbuches sowie einer Serie und lässt den Leser daran teilhaben. Dieses, sowohl Experten als auch Laien auf diesem Gebiet ansprechende Werk enthält zahlreiche intertextuelle Referenzen zu Werken von Schriftstellern wie Nabokov, Rilke, Zola, Tolstoi u. a. und ist gleichzeitig Zeugnis für Teixidors meisterhafte literarischen Fähigkeiten und seiner großen Weisheit: „*Laura Sants* és una recerca de l'autor cap a la perfecció“ (Escolano i López, Josep M. 2014: 276; Hervorhebung im Original). Neben dem unerschöpflichen Thema des Krieges, der eine große Dramatik in die Seelen der Menschen seiner Generation gezeichnet hatte, erzählt der Roman auch von Korruption und von Politikern, die sich der weitreichenden Folgen ihrer Entscheidungen für die Menschen nicht bewusst sind (vgl. Bibolas 2006; Vallverdú 2006).

Im Jahre 2010, als Teixidor schon fast alle in Spanien existierenden Literaturpreise erhalten hatte, erscheint sein letzter Roman *Els convidats*, in dem er zurückkehrt in die Welt von *Pa Negre* und dabei ein sehr genaues Porträt des faschistischen Alltags nach dem Spanischen Bürgerkrieg zeichnet, indem er viele verschiedene Stimmen zu Wort kommen lässt. So gelingt es ihm zu zeigen, wie sich die totalitären Denkweisen, sei es ausgehend von der religiösen oder der sozialen Seite des Totalitarismus, in den Köpfen der Menschen festsetzten. In den letzten Jahren seines Lebens besuchte er außerdem immer wieder Schulen und Gymnasien, um dort die Schüler dazu anzuregen, Spaß und Freude an der Lektüre und am kreativen Schreiben zu haben. Außerdem bemühte er sich um ein intensiveres Interesse an der katalanischen Kultur, besonders auf einem Markt, der einerseits immer globalisierter und andererseits immer stärker kastilisch geprägt ist und hob die Bedeutung der

Humanwissenschaften als ein unverzichtbares Gebiet der Reflektion über die aktuellen Themen hervor (vgl. Susanna 2004).

c) Zur Bedeutung Teixidors

Josep M. Escolano i Lopez sieht in Emili Teixidor einen Autor, der im Bereich der katalanischen Literatur und darüber hinaus Geschichte geschrieben hat und noch schreibt (Escolano i López, Josep M. 2014). Teixidors Buchvorstellungen und -empfehlungen quer durch alle Genres in *Els matins de Catalunya Radio* galten als Referenz, denn der Autor kannte alle wichtigen, auch ausländischen literarischen Werke und Übersetzungen: „Les seues recomanacions eren comentaris detallats, irònics, graciosos, eren savis consells dits amb seny, dits amb tot el trellat dels anys viscut i de l’ofici diligent.“ (ebd.: 270). Das Buch Teixidors *El plaer de la lectura* sei ihm ein ständiger Begleiter auf den unsicheren Wegen in seiner Arbeit als Pädagoge: „Conté frases que ens dibuixen el camí, que ens il·luminen l’espai com a torxes en la foscor“ (ebd.: 270). Teixidor, galt schon zu Lebzeiten als Klassiker der modernen katalanischen Literatur. Heute gibt es in Roda de Ter, seinem Geburtsort eine Schule, die seinen Namen trägt (vgl. Aguilar 2012). Oriol Izquierdo, der den Roman Teixidors *Retrat d’un assassí d’ocells* als Herausgeber begleitete, schreibt später, dass er viel von den Erfahrungen Teixidors aus dessen Arbeit als Verleger gelernt hat. Er bewunderte den Autor schon seit der Lektüre der Kinder- und Jugendgeschichten Teixidors, die zu den ersten gehörten, die er als Kind gelesen hatte (vgl. Izquierdo 2004). Die Erzählungen Teixidors haben ihm zufolge eine verführerische Wirkung, die er folgendermaßen beschreibt: „l’efecte de succió del mirall que ens retorna la imatge menys amable de nosaltres mateixos, el monstre que amaguem dins. La veu d’Emili Teixidor té el mateix efecte que aquest mirall.“ (Izquierdo 2004)

Oropesa bezeichnet Emili Teixidor als einen der wichtigsten modernen Autoren der katalanischen und kastilischen Sprache, da dieser seine katalanischen Werke stets selbst ins Kastilische übersetzte. *Pa Negre* ist dabei laut Oropesa sein Meisterwerk, mit dessen überwältigendem Erfolg er heute vorwiegend assoziiert wird (vgl. Aguilar 2012; Oropesa 2014). Kinder- und Jugendbücher wie *Didac*, *Berta i la màquina de lligar boira*, *Les rates malaltes* und *L’ocell de foc* sind inzwischen Klassiker, obwohl Teixidor in ihnen keine kindlichen Themen behandelt⁶⁰. Um den Jugendlichen zu Themen, die allgemein von

⁶⁰ Er schrieb gern über Themen, bei denen er einen Mangel in der Gesellschaft feststellte, wie z. B. das Thema Tod in der Kinderliteratur; vgl. Nadal (1990)

Interesse sind, einen möglichst einfachen Zugang zu bieten, nutzte er besonders populäre Genres wie den historischen oder den Abenteuerroman, die eine bestimmte Struktur haben und Möglichkeiten zur Behandlung mystischer Themen und Ereignisse ermöglicht. So sind seine Geschichten für Jugendliche fiktiver als seine Geschichten für Erwachsene und sie sollen den Jugendlichen auch einen Rückzugsort bieten (vgl. Nadal 1990). Im Jahre 2012 erhielt er als erster die Ehrendoktorwürde an der jungen im Jahre 1997 gegründeten Universität von Vic. (Bennasar 2013: 55)

In der folgenden Tabelle sind die wichtigsten Literaturpreise aufgelistet, die Emili Teixidor im Laufe seines Lebens erhalten hat.

Jahr der Verleihung	Literaturpreis	ausgezeichnetes Werk
1967	Premi Joaquim Ruyra de narrativa juvenil	<i>Les rates malaltes</i>
1980	Premi Crítica Serra d'Or de contes	<i>Sic transit Glòria Swanson</i>
1992	Premi Creu de Sant Jordi	Gesamtwerk
1995	Premi Crítica Serra d'Or de literatura juvenil	<i>Cor de roure</i>
1997	Premi Nacional de literatura infantil i juvenil de les Lletres Espanyoles	<i>L'amiga més amiga de la formiga Piga</i>
1999	Premi Sant Jordi de novel·la	<i>El llibre de les mosques</i>
2003	Premi Joan Crexells de narrativa	<i>Pa Negre</i>
2004	Premi Lletra d'Or	<i>Pa Negre</i>
2004	Premi Nacional de Literatura	<i>Pa Negre</i>

Tabelle 6: Die wichtigsten Literaturpreise Emili Teixidors (Viquipèdia)

3.4.2. Der Roman *Pa Negre*

Perquè per viure necessitem paraules.

Emili Teixidor

Emili Teixidors Roman *Pa Negre* ist im Jahre 2003 im Verlag Columna (Barcelona) erschienen. Für dieses Werk wurde Teixidor 2004 mit den Preisen *Premi Nacional de Literatura*, *Premi Joan Crexells*, *Premi Lletra d'Or* und *Premi Maria Àngels Anglada* geehrt,

die u. a. seine poetische Sprache, seinen literarischen Stil, die detaillierte Beschreibung der Kulisse und einzigartigen Atmosphäre, die Porträtierung der Persönlichkeiten und die gelungene Momentaufnahme zwischen dem Untergang des vorwiegend ländlichen Lebensstils und der Etablierung der neuen industriellen Welt unter den besonderen Bedingungen eines totalitären Regimes auszeichneten (vgl. Susanna 2004). Die wichtigste Auszeichnung für den Schriftsteller wird ihm jedoch durch seine Leser zuteil: Bis zum Jahre 2012 erschien das 394 Seiten umfassende Werk *Pa Negre* in 18 Auflagen und wurde ca. 120.000-mal verkauft. Josep M. Escolano i López bezeichnete den Roman als einen der besten der in den zurückliegenden zwanzig Jahren in Katalonien erschienenen Werke (vgl. Escolano i López, Josep M. 2014).

a) Handlung und Themen des Romans

Pa Negre spielt in den frühen 40er Jahren des 20. Jahrhundert in der Umgebung von Vic, einer Kleinstadt in Katalonien. Der Roman erzählt die Geschichte des 11jährigen Andreu, dessen Vater wegen seines politischen Engagements vor und während des spanischen Bürgerkrieges im Gefängnis sitzt und der die Welt der Erwachsenen betritt, ohne ihre Geheimnisse zu verstehen. Er begibt sich auf die Suche nach der geheimen Bedeutung der unbekanntenen Wörter, die das unergründliche Mysterium der Reife verbergen. Andreus Erlebnisse in diesen bedrückenden Jahren nach dem spanischen Bürgerkrieg führen dazu, dass er am Ende die sich ihm bietende Gelegenheit ergreift, der sein Leben bis dahin bestimmenden Armut zu entfliehen, indem er auf die Seite der Sieger wechselt, so wie es während des Krieges und besonders nach dem Sieg der Nationalen viele Katalanen taten. Es entsteht der Eindruck, als ob sich diese Transformation über Nacht vollzieht, so wie die Blätter im Herbst von einem Tag auf den anderen Tag fast unbemerkt eine andere Farbe annehmen.⁶¹

Teixidor beschreibt das Leben der Menschen, die zu den Verlierern des spanischen Bürgerkrieges gehören. Vor dem Hintergrund der ideologischen, ökonomischen und sozialen Unterschiede, die zum Bürgerkrieg führten und die in den Nachkriegsjahren nach wie vor

⁶¹ In einem Interview berichtet Teixidor, dass Barcelona bis 1939 die „Rosa de Foc“ war, d. h. revolutionär, republikanisch und antireligiös und dass dann über Nacht die Kirchen wieder voll waren. Außerdem gab es nach dem Krieg auch einige franquistische Bürgermeister, die Katalanen waren (z. B. Porciples in Barcelona), denn man traute sich nach Meinung Teixidors nicht, einen Nichtkatalanen zu nehmen („els quatre apoderats“, Teixidor 2003: 67, 74, 91 etc.). Die Deklassierung wurde materiell oder spirituell bezahlt und die Identität und die Kultur sind im Tausch für ein besseres Leben verlorengegangen. Er berichtet, dass man so nicht mehr Hunger litt und stattdessen Bildung und eine Krankenversicherung bekam. Er versteht, dass es schwer war, sich dagegen zu entscheiden, wenn man glaubt, keine Wahl zu haben; vgl. Bombí-Vilaseca (2003).

herrschen, zeichnet er ein sehr detailliertes Bild anhand des Schicksals einer Bauernfamilie als eine Geschichte von offensichtlich unwichtigen Personen (siehe Kapitel 3.3.4.) und behandelt dabei all die Themen, die die frühen Jahre der sich etablierenden franquistischen Diktatur prägen: die politische Repression vor allem der republikanischen Familien, die zu den Verlierern des Bürgerkrieges gehören, die große Armut der Bevölkerung⁶², die Unterdrückung der katalanischen Sprache und Kultur, die Rolle der katholischen Kirche bei der Errichtung der Diktatur und die sexuelle Unterdrückung⁶³. Dies alles sind die Auswirkungen der Politik der Autarkie und der politischen und kulturellen Verfolgung von Andersdenkenden, sowie der engen Moralvorstellungen der katholischen Kirche (siehe Kapitel 3.3.1.).

Der Roman bewegt sich mehr oder weniger in den Parametern eines Romans einer Initiation, aber als der Tod seines Vaters Andreus Leben aus der Bahn wirft, bekommt er eine weitere, grundlegendere Bedeutung: Es beginnt für Andreu ein Leidensweg mit Hass- und Schuldmomenten, die manchmal widersprüchliche Gedanken der Unruhe in ihm erzeugen, dabei aber immer von einer großen Komplexität sind (Calafat 2006). Dabei werden die Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens und das Ende einer Kindheit und somit die Verwandlung eines Menschen behandelt, die gleichzeitig mit den großen gesellschaftlichen Veränderungen vorstättengeht. Diese Veränderung umfasst neben der Installation des franquistischen Regimes auch den Untergang der Welt des vorwiegend auf dem Land stattfindenden Lebens und Arbeitens und den Beginn der neuen Welt des, dem Regime gegenüber resignierten Produktionsarbeiters, eine Welt des inneren Exils und des Schweigens. So wird *Pa Negre* zum Anti-Kriegs-Roman. Die Folgen dieser bedrückenden Zeit zeigen sich in den Widersprüchen der menschlichen Natur, der Angst, den Lügen, dem Hunger, der Macht der Sieger und der selbstverständlichen Unterwerfung der Verlierer. Der Roman erzählt auch von den Gefängnissen, von den Idealen, von Freundschaft, Tod und Ungerechtigkeit und ist so eine Lektion über die Auswirkung des Krieges und eine sehr gute Beschreibung der Lebensbedingungen der Zeit kurz nach dem Bürgerkrieg, gesehen mit den Augen eines Jungen, des Protagonisten Andreu (Escolano i López, Josep M. 2014: 272).

⁶² Teixidor sagt aber, dass die Bauern nicht unter der Rationierung litten, da sie sich selbst mit allem Nötigen versorgen konnten. So blühte in den Zügen nach Barcelona das Schmuggelgeschäft. Die Schmuggelware wurde durch die Fenster gereicht, da man am *Plaça de Catalunya* einen Passierschein brauchte: „llancen el feto per la finestra perquè ja tenen algú que els espera enmig de les vies, amb perill de la vida, així la policia que controla els saconduits a l'arribada no els pot atrapar“; Teixidor (2012: 132); vgl. Bombí-Vilaseca (2003)

⁶³ Tangential kommt in *Pa Negre* auch sexueller Missbrauch an Kindern zur Sprache (das Verhältnis des Lehrers zu seinen Schülerinnen), der nach Meinung Teixidors auch in vielen Situationen vorkam, über die man normalerweise nichts erfährt; vgl. Bombí-Vilaseca (2003).

Es handelt sich hier um eine lineare Erzählung eines Ich-Erzählers in einer bestimmten Umgebung und in einer Zeitspanne von nur wenigen Jahren, der die Ereignisse dieser Zeit aus der Erinnerung heraus erzählt. Man unterscheidet hier zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Selbst (vgl. Petersen 1993: 53-90). Das letztere ist dabei reifer und hat größere Einsichten. Es tendiert zur Reflektion und Retrospektion. Es bewertet und interpretiert Geschehnisse anders als das erlebende Selbst. Der zeitliche Abstand zum Geschehen ist meistens eindeutig durch deiktische Ausdrücke gekennzeichnet. Da die Sichtweise des erlebenden Selbst hier aber dominiert, finden sich solche Ausdrücke eher selten⁶⁴. Das Erzählte wird also aus der Sicht des jungen Andreu präsentiert, der die Zusammenhänge noch nicht wirklich versteht und einen noch unschuldigen Blick auf die Welt hat wie z. B. wenn die Kinder glauben, die Geister zu sehen, von denen die Großmutter erzählt, die aber in Wirklichkeit Flüchtlinge vor der Verfolgung sind, die Nahrung und Unterschlupf suchen. Der Leser erahnt, was das Kind noch nicht erkennt und vollzieht so diese eher implizit enthaltene Reflektion des Autors gleichzeitig mit diesem selbst (vgl. Glenn 2008).

Die Themen sind in die Handlung des Romans eingewoben und beschwören eine fiktive Welt herauf, in der die Geschichte des 11-jährigen Andreu beginnt, der sein Dorf und seine Mutter, die viele Stunden in der Fabrik für einen geringen Lohn arbeiten muss und sich deshalb nicht um ihn kümmern kann, verlässt, um bei der Familie seiner Großeltern zu leben. Nach Kathleen Glenn gibt der Autor bis zum 5. Kapitel ein physisches und emotionales Porträt der Welt dieses Buches, die durch Unterschiede (politisch, ökonomisch, soziale Klassen, Altersstruktur) gekennzeichnet ist (vgl. ebd.). Hier werden auch die wichtigsten Orte und Leitmotive des Romans und vorgestellt.

Der junge Protagonist betrachtet die Welt der *masoveria*⁶⁵ der Familie seines Vaters in der Ebene von Vic, wo er sich nun befindet, von einem Pflaumenbaum aus. Es ist sein Rückzugsort in dieser rauen Zeit, wenn die Winde so stark blasen, dass alles durcheinandergerät und man die Welt der Erwachsenen von oben besser erkennt, als wenn man sich zu ebener Erde direkt daneben befindet. Der Obstgarten befindet sich neben dem

⁶⁴ Eine Ausnahme findet sich im 17. Kapitel, wo der Autor über die Rolle der Erinnerung reflektiert und sich fragt, warum bestimmte Dinge hängen bleiben und andere nicht: *aquell* betont hier die zeitliche Distanz; vgl. Glenn (2008).

⁶⁵ „El contracte de masoveria és aquell pel qual el propietari d'una finca rústica encarrega a una persona física (masover) l'explotació agrícola de la finca a canvi d'un percentatge en els resultats i que porta annex un dret d'habitació a favor del masover[1] sobre un immoble situat a la finca, també anomenada masoveria.” (Viquipèdia)

Bauernhof, den die Familie bewohnt, die in den Ställen die Tiere versorgt und das angrenzende Land bewirtschaftet. Die reichen Gutsherren, Herr und Frau Manubens, denen der Hof gehört und die früher in der oberen Etage mit hier gewohnt hatten, bekommen von ihnen einen Anteil der Erträge. Für Andreu, seinen Cousin und seine Cousine, die die Äste des Baumes untereinander aufgeteilt haben, ist die verzweigte Krone wie der Sprung zum Erwachsensein und der Weg zu der Entscheidung, wer sie sein wollen (vgl. Sotorra 2004): „Quan feia bon temps, des de Pasqua florida fins a principis de tardor, quan el bosc canviava de color, vivíem a les branques dels arbres.”; (Teixidor 2012: 9) Es ist der Ort, wo Andreu, sein älterer Cousin Quirze und seine jüngere Cousine Núria die Freiheit der Natur und die schöne Sicht auf die Umgebung des Hauses (Obstgarten, Wiese, Scheune, Hühnerstall, Schweinestall) bis hin zum Kloster Sant Camil de Lelis und zur Straße nach Vic genießen. Das zu Beginn geschilderte idyllische Landleben zeigt die Unschuld der Kinder mit ihren kindlichen Spielen, den phantasievollen und schauerlichen Fabeln der Großmutter, die Magie des Waldes, der sich in einen Ort verwandelt, der weit weg von allem führt und seine Volkskultur und die ländliche Sprache bewahrt, die, obwohl unterdrückt, in Andreu noch sehr lebendig ist (vgl. Calafat 2006). Der Eindruck einer paradiesischen Kindheit verschwindet jedoch, als man erfährt, dass Andreus Vater, der zu den politischen Kräften gehört, die den Krieg verloren haben, im Gefängnis ist.

Der Wald, den die Kinder jeden Tag durchqueren, wenn sie zur Schule bzw. wieder nach Hause gehen, ist der Ort, wo Andreu seine ersten sexuellen Erfahrungen macht. Der Wald hat symbolischen Charakter: Er ist ein Raum voller Rätsel, ein Ort für die Spiele der Kinder und die Gespräche über die Welt der Erwachsenen, des illegalen Handels, des Schmuggels, der heimlichen Treffen und der verbotenen sexuellen Aktivitäten. Das grüne, beruhigende Samt seiner Blätter ist das Symbol für den Rückzugsort, für einen Ort der Freiheit und des Träumens (ebd.). Im Wald findet ein Großteil des Geschehens statt. Er ist Synonym für das Irrationale, die Kriegsgefahr, Dämonen, Feinde und Krankheiten (Glenn 2012).

„Das dritte Kapitel führt in die Rhetorik des franquistischen Regimes ein, die sich auf Begriffe der Bereiche Krankheit und Gesundheit stützt (siehe Kapitel 3.3.).

„monstres als nostres ulls, fantasmes d'un món prohibit, malalts rosegats i corcats per un microbi terrible, testimonis d'una malaltia contagiosa i supurenta com la ràbia que encomanaven els gossos o la pesta de les ovelles, que es podia agafar només respirant l'alè o bevent amb el mateix got que havia fet servir el tísic, una malaltia maleïda que els contreïa pels vicis i la mala vida..., malalts condemnats en

vida, testimonis del càstig del pecat i la immisericòrdia divina, embolicats en llençols blancs com cadàvers prematurs en els seus sudaris blanquíssims...” (Teixidor 2012: 24)

Das vierte Kapitel beleuchtet Leit motive des Romans wie die Bedeutung der Sprache⁶⁶, den Kontrast zwischen den anderen (den Siegern) und den unsrigen (den Verlierern) und zwischen Erwachsenen und Kindern (Glenn 2008: 57). Die Kinder erhaschen heimlich neue, unbekannte Wörter, die die Frauen in ihren Gesprächen benutzen und die ihnen ein Fenster in die Welt der Erwachsenen öffnen. Sie lassen sie im Kopf kreisen, bis sie sich mit schon bekannten Dinge verknüpfen lassen wie z. B. *putot, un mal lleig* oder *el fato*: „repetir-les, pensar-les, rebregar-les, interrogar-les, omplir-les, deixar que naveguessin pel nostre cap fins a trobar un port que les lligués a un continent de terra ferma, d'experiències conegudes, de coses sabudes” (Teixidor 2012: 29f.).

b) Die handelnden Personen des Romans

Andreu, der neugierige und wache Erzähler und Protagonist des Romans nimmt alles in sich auf, was ihm der Alltag bietet: das Leben des Waldes, das familiäre Leben, dass sich um die Männer der Familie herum aufbaut und vor allem die Gespräche der Erwachsenen, mit den Abbrüchen, Pausen, dem doppelten Sinn und den Missverständnissen, die das intuitive Verständnis der Welt der Großen erschweren und ihn gleichzeitig neugierig machen. Es ist eine Welt, in der physische oder psychologische Gewalt und die Sexualität einen besonderen Schwerpunkt darstellen. Neben dem Interesse am anderen Geschlecht zeigt Andreu eine morbide Faszination für den nackten Körper eines Tuberkulosekranken, der im in der Nähe des Hauses befindlichen Kloster untergebracht war. In seiner Reflektion über das Leben der Menschen bemerkt er, dass dieses nicht eben, sondern gewunden ist und er versteht, dass viele Umstände und Interessen ineinanderwirken: „Tot és confus i res és el que sembla ser. Sota el món convencional de la moral pètria del règim, recorre tot un riu d'aigües turbulentes i d'interessos i moviments.” (Calafat 2006: 29). Es ist ein riesiger Spalt zwischen dem offiziellen Leben und dem Alltag der Menschen und so scheinen die Erwachsenen neben ihrem realen Leben noch ein geheimes Leben zu haben: „Ningú no deia la veritat, tothom vivia dues vides, la superficial i la secreta.“ (Teixidor 2012: 289). Andreu macht häufig die Erfahrung, dass seine Versuche, Licht in das Dunkel zu bringen, nur konfuse Empfindungen auslösen. (vgl. Calafat 2006)

⁶⁶ Teixidor sagt in einem Interview: „[el llenguatge] és el material primordial de la literatura i, per tant, l'excusa d'aquest món rural on ambiente les obres és perquè és l'únic lloc on encara es conserva. L'altre dia escoltava una cadena de televisió en què sortia un presentador en català que utilitzava uns calcs del castellà i tenia uns obllits de pronoms ...!"; vgl. Aguilar (2012).

Die wichtigste Bezugsperson des Hauses ist Großmutter Mercè. Nachdem ihr erster Mann gestorben war, heiratete sie einen der Diener, Großvater Mossó, der jünger war als sie. Von ihr hören die Kinder viele Wörter, die sie nicht kennen, seien es Wörter aus der Zeitung oder Wörter, die man nur kennt, wenn man auf dem Land lebt. Das reiche Vokabular der Großmutter ist die Verkörperung der Volksweisheit und des Volkssprache (z.B. *paller* vs. *pallera*, *llepolies*). Menschen in der Stadt kennen solche Wörter nicht⁶⁷ (vgl. Glenn 2008). So macht Andreu seine Fremdheit in der neuen Umgebung schon daran fest, dass man um ihn herum anders spricht, so z. B. die Großmutter, die Wörter aus der Zeitung verwendet, die die Kinder nicht kennen. Teixidor stellt so die Bezüge zum Hintergrund des Romans her, denn sie spricht über Ereignisse, von denen sie in der Zeitung liest:

–Els aliats no arribaran a temps, ¡mecagon doina! Si en Churchill i en Roosevelt sabessin de veritat el que passa aquí, d'altra manera anirien les coses. [...] Verídiques deia. Hi havia paraules com aquesta, verídica, que només deia ella i nosaltres sospitàvem que moltes de les paraules que feia servir, com ara aliats, armistici, tractat, resistència, al·legacions, feixisme, jurisprudència, exili..., les havia arreplegat a les pàgines del diari. (Teixidor 2012: 18f.)

In den Kindern wird die Neugier geweckt, das Unbekannte selbst zu entdecken und dadurch ihre eigene Sprache weiter zu entwickeln (vgl. Bombí-Vilaseca 2003). Die Sprache und die besondere Ausdrucksfähigkeit der Großmutter bilden ein familiäres Vokabular, das, so begrenzt es auch immer ist, einen kleinen Bereich der Autonomie darstellt (vgl. Calafat 2006). Für Andreu sind Wörter wie die Brotkrümel im Märchen, um ohne Eltern den Weg durch den undurchdringlichen Wald der Erinnerung zu finden.

Sense pares, a la Ploramiques i ami només es quedaven les paraules per retrobar el camí de retorn. Tots els secrets eren només paraules, així com totes les il·luminacions. Peders blanques. Còdols. Palets de riera. Paraules. (Teixidor 2012: 143)

Außerdem leben im Haus Andreus Onkel Quirze und seine Frau Ció, der Sohn der Großmutter aus ihrer ersten Ehe und der Erbe in der Familie, des Weiteren Bernat und Enriqueta, die beide unverheiratet sind. Die Männer kümmern sich um das Vieh und den Acker, während sich vor allem Ció um den Haushalt kümmert. Enriqueta, die als Näherin in Vic arbeitet, hilft ihr dabei, wenn sie nach der Arbeit nach Hause kommt. Aus Vic bringt sie

⁶⁷ In einem Interview mit Bombí-Vilaseca sagt Teixidor: „Hi havia una creativitat popular que em sembla que s'ha perdut. Jo, quan em reuneixo amb amics, de vegades juguem a recordar com es deien les coses, abans, i cada paraula porta a una altra. De vegades oblidem que hem passat en poc temps d'una cultura oral a una de visual.”; vgl. Bombí-Vilaseca (2003)

auch die Zeitung *La Vanguardia* für die Großmutter mit. Nach dem abendlichen Rosenkranzgebet erzählt die Großmutter am Feuer immer eine Geschichte, wo sie besonders im Winter schon seit den Morgenstunden sitzt.

Die Familie hat eine enge Beziehung zu Vater Tafalla, einem Priester aus dem nahegelegenen Kloster, das dem Orden der Kamillianer⁶⁸ angehört. Tante Ció wäscht das Bettzeug für die im Kloster aufgenommenen Tuberkulosekranken im Haus. Teixidors Kritik an der Unbarmherzigkeit der öffentlichen katholischen Kirche wird in verschiedenen Episoden deutlich. Die Erstkommunion⁶⁹ von Núria ist von der Familie nicht gewünscht, da weder der Vater noch Mutter dabei sein können, denn beide sind ins Exil geflohen. Die Familie möchte ihr die Demütigung und das Gerede im Dorf ersparen und so wird vorgegeben, dass sie erkrankt sei. Aber da die Kirche auf der Kommunion besteht, gelingt es der Familie am Ende eine Lösung zu finden, sodass Núria nicht den neugierigen Blicken und Fragen der anderen im Dorf ausgesetzt ist. Die Kommunion findet in der Kapelle des Klosters statt und wieder ist es Vater Tafalla, der ihnen in dieser Situation hilft⁷⁰. Außerdem kritisiert Teixidor die katholische Kirche und deren Vertreter indirekt für ihr autoritäres Verhalten, ihre fehlende Barmherzigkeit und dem Beschäftigen mit Unbedeutendem, indem er Andreus Unverständnis gegenüber dem Verhalten, dem Glauben und den Werten der Erwachsenen schildert, die für ihn unlogisch und nicht zu rechtfertigen sind (wenn Gott z. B. an Ungläubigen wie seinem Vater Rache zu üben scheint oder wenn Frau Manubens sich über die Länge der Röcke Gedanken macht): „The child’s ‘unfallen way of perceiving the world‘ [...] and his unblinking gaze expose the corruption, hypocrisy, and irrationality of Postwar Spain.“ (Glenn 2008: 60). Die Zweifel Andreus im 11. Kapitel an dem für ihn allmächtigen Gott erscheinen wie ein Echo auf die Argumentation durch die katholische Kirche und das Francoregime:

havia triomfat a la guerra ajudant els que lluitaven en el seu nom, i els incrèduls que havien cremat temples i burlat les seves lleis havien perdut i ara es eien perseguits, exiliats, empresonats, blas mats, arraconats (Teixidor 2012: 85f.)

⁶⁸ Es handelt sich um den in Italien von Kamillus de Lellis gegründeten „Krankenpflegerorden innerhalb der römisch-katholischen Kirche“ (Wikipedia)

⁶⁹ Für Teixidor ist eines der wichtigen Themen des Romans das absolute Tabu, über bestimmte Dinge zu reden, besonders auf sexuellem Gebiet: „Entre les coses que jo he recollit, és que a un que estava amistançat amb un altre, en un poble, no solament no li deixaven fer la comunió, sinó que quan es va morir no el van deixar enterrar en el cementiri. El capellà el va fer enterrar fora, allà on s’enterraven els albats.”; Muñoz (2004: 19)

⁷⁰ Im Interview mit Muñoz sagt Teixidor, dass über dieses Thema kaum gesprochen wurde: „Portaren el combregar a tots els malalts de la població: i qui es fosava dir que no? Recordo que a l’escola els dilluns ens demanaven a quina missa havíem anat al diumenge [...] al col·legi major, no haver anat a missa era motiu de no admissió l’any següent!“, Muñoz (2004: 14)

Andreas Zuneigung zu seiner Cousine und seine sexuelle Initiation steht im Widerspruch zum sexuellen Missbrauch des Lehrers, dessen Autorität von da an in Frage steht.

I ara prenia consciència que la Ploramiques, sense adonar-me'n, ja havia entrat en la duplicitat dels grans, ja es movia amb facilitat en la falsia dels seus replecs. (ebd.)

[...] de sobte se'm va presentar la imatge de la Núria amb les faldilles arromangades, la corba suau del ventre blanc i el misteri rosat del tall inferior, i em va entrar una ràbia forta com un pes de plom al ventre contra el senyor madern, i se me'n va anar la llàstima i la plorera que em venia per aquella darrera lliço [...] (ebd.: 339)

Anfangs ist Andreu voll Verwunderung für seine Mutter, denn sie ist entgegen aller Widrigkeiten eine mutige und nimmermüde Frau. In *Pa Negre* arbeiten die meisten Frauen, was seit dem 19. Jahrhundert ganz normal war (Bombí-Vilaseca 2003). Die Verhaftung seines Vaters verändert dann sein Verhältnis zu seiner Mutter. Sie ist nun eine Frau, die nichts unversucht lässt, ihren Mann zu retten und der Junge muss von einem auf den anderen Tag erwachsen werden. Die Episoden der Unterwürfigkeit, die er erlebt, als seine Mutter ihn zu den Fabrikbesitzern mitnimmt, um Mitgefühl zu erregen und Unterstützung zu erwirken und die für ihn sehr demütigend sind, entfernen ihn von seiner Mutter: "No em cabia al cap que només amb la veritat no es pogués aconseguir la victòria de la justícia" (Teixidor 2003: 119). Die verzweifelte Liebe der Mutter zu ihrem Mann führt bei Andreu zu einer totalen Ablehnung der Gefühle. Er hat den Eindruck, dass die Liebe, die offensichtlich nur Schmerzen bringt, die Menschen verschlingt, die lieben.

I així, sense voler-ho, el seu excés d'amor em va encomanar un rebuig per qualsevol sentiment i fins i tot una por als acostaments emotius i vibrants cap a una altra persona. Vaig aprendre una lliço per fugir de tot compromís sentimental: a més estimació, més perills de tota mena. No t'acostis i no et cremaràs. L'amor crema. L'amor consumeix. L'amor mata. (Teixidor 2012)

Seine ablehnende Haltung macht ihn unempfindlicher gegenüber seinen widersprüchlichen Gefühlen. Durch sein distanzierteres und reserviertes Verhalten fühlt er sich stärker. In diesem Prozess der Selbsterhaltung lernt er, seine Gedanken für sich zu behalten, damit man seine Worte nicht gegen ihn verwenden kann.

Vaig pensar que jo m'havia de protegir com ells, de la mateixa manera, amb astúcia, sense desvetllar mai els meus propòsits, que eren simplement sobreviure lluny d'aquella força irracional que ens governava. (ebd.: 236)

Schließlich lernt er zu hassen, was ihn bei seiner Abgrenzung den anderen gegenüber unterstützt (vgl. Calafat 2006).

Für Oropesa führen in *Pa Negre* die banalsten Fragen zum Verständnis des Wesens des Menschen in seiner Unbeständigkeit. Die Entscheidungen der im Roman zahlreich vorkommenden Personen führen seiner Meinung nach zu autonomen individuellen Handlungen, die nicht immer logisch und begründet erscheinen. So flieht z. B. eine Schwester der Mutter mit einem verheirateten Mann, der sie kurz darauf verlässt, sodass sie nun, um überleben zu können, als Dienstmädchen arbeiten muss. Eine andere Schwester der Mutter steht vor der Entscheidung, einen älteren Mann zu heiraten, der schon größere Kinder hat, da die Rolle der Wirtschafterin im Haus ihres Bruders nun dessen neue Ehefrau übernehmen wird. Andreus Tante Enriqueta wird schwanger von einem Mönch des Klosters, obwohl sie mit einem anderen Mann verlobt ist, sodass die einzige Lösung für dieses Paar der Beginn eines neuen Lebens im Exil in Frankreich ist (vgl. Oropesa 2014).

Andreus Gedanken zeugen von der immer komplizierter und widersprüchlicher werdenden Welt um ihn herum, aber dann findet er einen Weg, um zu überleben: „Havia descobert el poder de l’odi i ara trobava el gust de la traïció, el gest d’orgull que suposava rebutjar la família, les arrels, tot plegat.“ (Teixidor 2012: 366). Er nimmt das Angebot der reichen Gutsherren Manubens an, die Besitzer der Ländereien sind, auf der die Familie seines Vaters arbeitet, und die selbst kinderlos sind und ihn bei sich aufnehmen wollen, um ihm eine gute Schul- und Ausbildung zu ermöglichen. Er beginnt, die Stimme seiner Familie und alles, wofür sie steht und was sie verteidigt, zu ignorieren: „fet que el condueix, al capdavant, a l’altra banda del mirall, al món dels vencedors“ (Calafat 2006: 29). Er wird eine „*persona de bé*“ (Glenn 2008: 61) im Sinne des franquistischen Regimes. Andreu muss nun nicht mehr das schwarze Brot der Armen essen oder frieren. Er kennt nun keine Demütigung mehr. Ihn plagt noch sein schlechtes Gewissen, als die Mutter ihn später im Gutshaus besucht. Den Besuch seiner Mutter in der neuen Schule empfindet er jedoch als ein Eindringen in seine neue Welt: „Alguna cosa dintre meu cridava contra la intrusió a la meva nova vida d’aquella dona esprimatxada, fràgil, envellida, desamparada, desnortada i sola.“ (Teixidor 2012: 391)

Andreu verwandelt sich von einem einst einfühlsamen, verwundbaren Kind mit einem starken Drang nach Gerechtigkeit zu einem, der den Rang der Verlierer hinter sich lassen will und sich so mit den Siegern verbündet, wie das viele von Teixidors Landsmännern taten. Sein Erwachsenwerden gleicht einem Entwicklungsrückgang, einem moralischen Tod, der zu einer

rein egoistischen Existenz führt, die jeden störenden Einfluss in sich zum Schweigen bringt oder auch zum inneren Exil führt (vgl. Glenn 2008):

Era la meva vida, la meva decisió, el meu futur, el meu camí, el meu cos, els meus sentiments, la meva tria, la meva experiència, el meu rebuig, el meu desig, la meva acceptació, els meus estudis, els meus somnis, el meu món tan nou com jo pogués, el meus llibres..., ¡el meu, el meu, el meu!
(Teixidor 2003: 394)

c) Bedeutung des Romans

Wie Teixidor wiederholt bekräftigt hat, kämpft er mit seinem Roman vor allen Dingen gegen das Vergessen und die Verzerrung der Geschichte durch die Historiografie des franquistischen Regimes. Die Erinnerung spielt also eine zentrale Rolle und die dichterische Fiktion des Autors legt sich untrennbar über die erinnernde Rekonstruktion (vgl. Muñoz 2004) nach, wie Teixidor sagt, bestimmten Bildern in seinem Kopf, die er bewahren wollte (vgl. Torrents 2004). Im Roman mischen sich Fragmente persönlicher mit kollektiven Erinnerungen. Ihm ging es nicht nur um die Geschichte einer Person, sondern um die Geschichte einer ganzen Gemeinschaft und darum, wie man aus falsch verstandener Treue zum Verräter wird, weil man in seinen Überzeugungen gefangen ist oder einer bestimmten Klasse angehört. Kinder können wie das Volk nicht direkt Einfluss nehmen⁷¹. Viele Dinge verstehen sie nicht, aber mitunter merken sie, dass sie getäuscht werden. Das Volk kann auf die Straße gehen, um zu demonstrieren und seine Wut zum Ausdruck zu bringen. So müssen beide feststellen, dass es übermächtige „erwachsene“ Kräfte gibt, die anders und außerdem über ihre Köpfe hinweg funktionieren (vgl. Bombí-Vilaseca 2003). Für Sotorra ist *Pa Negre* ein „excellent clotxa de literatura“ und „una oportunitat per reivindicar-ne el contingut abans que un *bocata* qualsevol no ens l’esborri de la memòria“ (Sotorra 2004: 17). Susanna bezeichnet den Roman als eines der wenigen Werke, die die katalanischen Leser mit ihrer eigenen Sprache und der Sprache des Literatur versöhnt (vgl. Susanna 2004). Calafat beschreibt Teixidors Erzähler als eine der potentesten Persönlichkeiten der aktuellen katalanischen Literatur: „bastit amb tanta força que subjuga el lector des del principi fins al final amb una prosa exuberant i contundent, d'alè poètic i hàbil en crear climes i intrigues“ (vgl. Calafat 2006: 29).

⁷¹ Kinder sind wie das Volk ein schwaches Glied der Gesellschaft und können daher sehr grausam sein, wenn sie sich schützen und verteidigen. Ihre natürliche Haltung ist mehr als bei anderen die der Selbsterhaltung und so sind sie besonders egoistisch und haben ein natürliches Gespür für die Menschen, die sie vor Problemen schützen können; vgl. Bombí-Vilaseca (2003)

Teixidor geht es auch darum, dass die junge Generation erfährt, wie ihre Vorfahren gelebt haben. *Pa Negre* hat diesen Wunsch seines Autors erfüllt. Nach der Meinung von Sotorra werden junge Leute mit Reife hier eine Lektüre vorfinden, die ihnen in Erinnerung bleibt. Andere werden es als Vergnügen empfinden, ein so verständliches Buch mit einer so reichhaltigen Sprache zu lesen, die persönliche und kollektive Geschichte zu einer fiktiven Geschichte vereint (vgl. Sotorra 2004), denn *Pa Negre* hat die Zutaten, die man in den besten Romanen über die Schrecken der Zeit nach dem Faschismus so häufig und in den entsprechenden katalanischen Romanen über diese Zeit so selten findet. So ist *Pa Negre* einer der wesentlichen Romane für eine Generation, die heute zum Glück die unmittelbaren Konsequenzen des Krieges, die die Generation ihrer Großeltern und Eltern geprägt hatte, nur noch aus Dokumentationen erlebt (vgl. ebd.). Josep M. Escolano i Lopez beschreibt, wie ihn die Geschichte einer Generation, der er selbst nicht angehört, durch die Mittel der Sprache Teixidors, seine Natur- und Landschaftsbeschreibungen, durch die Schilderungen der geschichtlichen Ereignisse und die Dialoge besonders berührt. Da er wie alle in seiner Generation Vorfahren hat, die vom spanischen Bürgerkrieg erzählen können, betreffen sie ihn trotzdem⁷² (vgl. Escolano i López, Josep M. 2014). Ricard Torrents sieht in *Pa Negre* eine andere Dimension der Erkenntnis als in der bisherigen Literatur über den Franquismus (siehe Kapitel 1.). Es geht um einen menschlichen Zwischenfall, der bis an die Grenzen angespannt das Eindringen des Franquismus in das Bewusstsein der Menschen bedeutete. Andreu, ein typisches Opfer der Rache in einer industriellen Kleinstadt Vic, wühlt mehr auf als die Erinnerung an die Schikane eines geduldeten totalitären Regimes (Torrents 2004).

Als eine Mischung von Genres in der Mitte zwischen Erinnerung und Fiktion betont Susanna die Intensität und die Exzellenz der literarischen Entwicklung des detaillierten Erzählmaterials, die von Beginn an überzeugt. Es ist ein Roman über die Entdeckung der Macht der Wörter und der Mechanismen der Erinnerung, die es Teixidor erlauben, uns Jahre später eine eigentlich einfache Geschichte zu erzählen, deren Handlung sich in vielen Windungen und Verzweigungen vollzieht. Teixidors Fähigkeit, die Grenzen der Geschichte mit Hilfe einer reichen Handlung zu erweitern, ist ein wichtiger Teil seines Erfolges: „de fet no s’acaba sinó que s’interrompt talment com si ens estigués esperant part, – d’assumpció creixent d’uns principis de subjectivitat precoços a causa d’unes circumstàncies que en van

⁷² Teixidor ist überzeugt, dass sie sich noch immer in der Vergangenheit der Nachkriegszeit befinden, denn in dem Übergang zu Demokratie liegt eine gewisse Kontinuität und es gab keinen Bruch mit der Vergangenheit; vgl. Bombí-Vilaseca (2003)

accelerar el desvetllament, com ara la seva condició d'‘infiltrats als llocs que habitàvem‘ (Susanna 2004: 21).

3.5. Der Film *Pa Negre*

3.5.1. Einordnung des Films in das katalanische Filmschaffen

Obwohl Barcelona 1910 mit insgesamt 139 Kinosälen schon damals einiges Ansehen in der Welt des Films genoss, verhinderten zunächst die politischen Umstände und die starke Konkurrenz aus dem Ausland, dass sich eine katalanische Filmbranche mit eigener Identität entwickelte. Es gab zwar am Anfang auch schon einige Literaturverfilmungen wie z. B. *Terra Baixa* nach einem Theaterstück des bekannten Dramaturgen und Dichters Àngel Guimera und außerdem einige katalanische Filme mit eigenen Themen und beginnender individueller Ausdrucksweise, diese führten jedoch nicht zu einer einheitlichen und stabilen Filmidentität. Erst seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts waren intellektuelle Kreise an der Schaffung einer eigenen Filmkultur interessiert und Forderungen nach Zwischen- und Untertiteln in katalanischer Sprache wurden laut. Später setzte man sich dann auch für die Synchronisation bzw. für eigene Produktionen in katalanischer Sprache ein. Jedoch wurde die tatsächliche Umsetzung dieser Forderungen verhindert und es kam stattdessen in ganz Spanien zu einer zunehmenden Amerikanisierung der Filmindustrie. Während der Diktatur Primo de Riveras machte dessen antikatalanistische Politik Produktionen in katalanischer Sprache nahezu unmöglich. Während der zweiten Republik wird Barcelona erneut zum Zentrum der spanischen Filmbranche und die *Generalitat de Catalunya* bemüht sich um die finanzielle Unterstützung des katalanischen Kinos. Trotzdem gab es nur wenige katalanische Filmproduktionen mit einer eigenen Identität. In Kastilisch gedrehte oder synchronisierte Filme ließen sich außerdem leichter ins Ausland exportieren. Trotz der technischen Neuerung des Tonfilms war die Ausstattung noch nicht in allen Kinos vorhanden und so liefen die wenigen katalanischen Filme noch immer teilweise als Stummfilme. Ab 1937 gab es dann eine Zensurinstanz und andere Maßnahmen zur Überwachung der Filmbranche und man setzte Filme zu Propagandazwecken und zur Verbreitung der eigenen Ideologie ein. Man plädierte für die Reinheit der kastilischen Sprache. Als Franco während des Spanischen Bürgerkriegs Barcelona besetzte, ließ er alle Kinos schließen. Nach ihrer schnellen

Wiedereröffnung verfolgte man mit den gezeigten Filmen die Strategie der Ablenkung und zeigte ab 1941 deutsche und italienische Propagandafilme. (vgl. Durstberger 2011: 36-50)

Im Jahre 1940 kam es dann zum Verbot der Minderheitensprachen in den Medien und 1941 wurde das systematisch zensierende Eingreifen in die obligatorische Synchronisation der ausländischen Filmproduktion gesetzlich verankert. Erste Lockerungen gab es jedoch schon 1945 und 1946 wurde die obligatorische Synchronisation wieder abgeschafft. So kam es ab 1947 wieder zu ersten katalanischen Literaturverfilmungen (z. B. Sáenz de Heredia, *Mariona Rebull* nach dem gleichnamigen Roman von Ignacio Agustí). Als es dann in den 50er Jahren zum wirtschaftlichen Aufschwung kommt, spiegelt das Kino, das auch weiterhin einer strikten Zensur unterliegt, das aktuelle politische Geschehen nicht wider⁷³. Obwohl bis 1960 immerhin ein Viertel aller spanischen Kinoproduktionen aus Barcelona kommt, laufen die Bemühungen um die Katalanisierung ins Leere. So wurde z. B. die Vorführung der katalanischen Filme von Ignaci Iquino untersagt. Vor dem Hintergrund des sich weiter fortsetzenden wirtschaftlichen Aufschwungs kommt es 1962 zu einer ersten Fernsehsendung in katalanischer Sprache. Auch wenn das Drehen in katalanischer Sprache noch nicht erlaubt ist, entstehen erste Literaturverfilmungen in Kastilisch, die dann ins Katalanische synchronisiert werden. Erneute wirtschaftliche und politische Probleme sorgten in den 70er Jahren für einen Rückgang der Filmproduktion und auch die wachsende Konkurrenz des Fernsehens führte zu einem rapiden Absinken der Zahl der Kinozuschauer, sodass die Regierung die Zensur zurücknahm und eine größere Freiheit in der Wahl der Themen zuließ. Besonders bei Literaturverfilmungen ist es nun möglich, auch Katalanisch als Sprache zu verwenden. Erste katalanische Kultureinrichtungen etablieren sich und der Widerstand gegen den Franquismus formiert sich (Drac Màgic) mit eigenen Forderungen zur Förderung der katalanischen Sprache und des katalanischen Kinos. (vgl. ebd.: 51-62).

Während der Zeit der *transición* wird 1978 die Vorzensur für die Drehbücher abgeschafft und die gleichberechtigte Verwendung der Sprachen Kastilisch und Katalanisch bei der Synchronisation ist nun grundsätzlich möglich. Durch die schlechte Wirtschaftslage der Filmindustrie müssen Kinosäle geschlossen werden. Die ersten in Katalanisch gezeigten

⁷³ Als Gegenbewegung zum zentralistischen und folkloristischen „Nuevo Cine España“ aus Madrid entstand Mitte der 60er Jahre die *Escuela de Barcelona* mit dem Ziel, mit modernen und neuen Ausdrucksformen, die sie dem Vorbild der Filmproduktionen anderer europäischer Länder wie Frankreich und England verdankten, zu experimentieren. Die Filmproduktionen waren eigenfinanziert oder wurden durch die Finanzierung mittels einer Kooperation ermöglicht, wie z. B. *Dante no es únicamente severo* (1967) von Jacinto Esteva i Joaquim Jordà (Wikipedia)

Filme sind noch aus dem Kastilischen synchronisierte Versionen, jedoch werden auch schon katalanische Themen verfilmt. Katalanische Synchronisationen wirken oft noch künstlich, stehen jedoch symbolisch für die Wiedergewinnung der katalanischen Sprache. Ein nationales katalanisches Kino ist im Entstehen begriffen, indem erstmals katalanische Geschichte wieder vom katalanischen Standpunkt aus betrachtet wird. Diskussionen über die Identität des katalanischen Kinos werden geführt. Da es nur wenigen Regisseuren wichtig ist, Filme in katalanischer Sprache zu drehen, findet die Produktion der Filme auch weiterhin vorwiegend in Kastilisch statt. Trotzdem werden die Unterstützer der katalanischen Sprache im Kino nicht müde und so wird in Barcelona das Projekt „Noticiari de Barcelona“ ins Leben gerufen, das mehr als 60 in Katalanisch produzierte Kurzfilme hervorbringt. Drac Màgic bewirkt, dass viele vorwiegend ausländische Kinderfilme ins Katalanische synchronisiert werden. (vgl. ebd.: 64-68)

Bezüglich der wirtschaftlichen Krise stellt sich erst Ende der 80er Jahre eine Besserung ein, doch der weitere Anstieg der Zahl der Fernsehzuschauer und der Videoverleihe bedrohen die katalanische Filmindustrie in ihrer Existenz. Bis 1980 hatten 500 Kinos schließen müssen und bis 1986 gab es auch ein Viertel der noch vorhandenen Kinos nicht mehr. Nordamerikanische Filme erfreuten sich weiter starker Beliebtheit auf Kosten einer eigenen oder europäischen Filmkultur. Literaturverfilmungen fanden weiterhin vorwiegend in Kastilisch statt und wurden nachträglich ins Katalanische synchronisiert (*La señora* von Jordi Cadena, *Laura, del cielo llegó la noche* von Goncal Herralde nach Werken von Antoni Mus und Miquel Llor). Mit dem *Llei de la Normalització Lingüística* im Jahre 1983 konnte die Produktion und Synchronisation in Katalanisch gesteigert werden. Im Beispiel von *L'home elefant* wurde die synchronisierte katalanische Version häufiger gesehen als die kastilische Version. Doch im Allgemeinen erwies sich die katalanische Synchronisation ausländischer Filme nicht als nützlich für die Verbreitung der katalanischen Sprache. In den 90er Jahren spielt die katalanische Sprache im Gegensatz zu anderen kulturellen Bereichen wie dem Theater und der Literatur in der Film- und Computerindustrie kaum eine Rolle. Trotz des neuerlichen Wachstums in der Filmindustrie und der zahlreichen Fördermaßnahmen war der Anteil der Zuschauer, die Filme in Katalanisch besuchten, nur 2 % des gesamten Kinopublikums. Der finanzielle Aufwand bei der Synchronisation stellt den Sinn einer zusätzlichen Version in katalanischer Sprache in Frage. Die Quotenregelung für das Privatfernsehen, Radio und Kino, die durch das *Llei de Normalització Lingüística* eingeführt wurde, stößt auf Widerstand und wird 1994 durch Subventionen abgelöst. Im Jahre 1998 werden durch das *Llei de Política*

Lingüística zusätzliche Quotenregelungen für Sendezeiten und Distribution von ausländischen in Katalanische synchronisierte oder Untertitelte Filme möglich, jedoch ohne Sanktionen zu deren Einhaltung festzulegen. Als ein weiteres Gesetz festlegte, dass die gleiche Anzahl an katalanischen und kastilischen Versionen zur selben Zeit im Kino bei Androhung von Strafen gezeigt werden sollten, bestand die Kritik an dieser Politik vor allem darin, dass die Förderung der Synchronisation ausländischer Filme nicht das katalanische Kino förderte und große internationale Firmen drohten mit Boykott. Ab 1999 wurden unter der neuen katalanischen Regierung dann ein Teil der Subventionen auch an katalanische Filme ausgegeben, die nicht nur ausschließlich in Katalanisch vorgeführt wurden, auch wenn man darauf bestand, dass nur das katalanische Original auf Filmfestspielen gezeigt wurde. (vgl. ebd.: 69-79)

Auch heute ist das katalanische Kino weiterhin auf die Förderung durch die Regierung angewiesen, was sich durch die starke Konkurrenz der kastilischen Sprache auch nicht ändern wird und so ist die Zahl der ins Katalanisch synchronisierten Filme immer noch größer als originär in Katalanisch produzierten Filme. Seit 2009 werden auch die Synchronisation ins Katalanische auf DVD und die Untertitelten Versionen verstärkt gefördert. Auch versucht man, die Nachteile der in Katalanisch gezeigten Filme bezüglich der Kinovorstellungen und der Werbung zu beseitigen. Ein erneuter Versuch zur Durchsetzung der Quotenregelung führte zu großem Widerstand bei Firmen und Kinobesitzern, sodass sie ein Jahr später zurückgezogen wurde. Im Jahre 2010 stellt sich die Situation folgendermaßen dar: Ein großer Prozentsatz der Katalanen wünschen sich, die Filme auch auf Katalanisch sehen zu können. Jedoch tun es tatsächlich nur 4 %, denn es werden ja nur 3 % aller Filme auch in Katalanisch präsentiert. (vgl. ebd.: 80-84)

Die Filmproduzentin und Gründerin der Produktionsfirma Massa d'Or und seit April 2013 Präsidentin der Acadèmia del Cinema Català, die, auf der Suche nach einem neuen Filmprojekt für Agustí Villaronga, mit dem sie in *El Mar* schon zusammengearbeitet hatte, auf den Roman *Pa Negre* von Emili Teixidor stieß, versuchte Villaronga davon zu überzeugen, diesen Film zu drehen. Da Villaronga befürchtete, dass die Zuschauer diesen Film nur als einen weiteren der vielen Filme zum Thema Spanischer Bürgerkrieg ansehen würden, zögerte er zunächst, sagte dann jedoch zu mit dem Ziel, einen Film zu drehen, der die Auswirkungen des Krieges auf die Menschen zeigt („La guerra ens ha fet molt de mal a tots.“; Villaronga/Passola 2013). Dabei steht, wie schon im Falle von *El Mar*, der Verlust der

Unschuld eines Kindes, dessen Erwachsenwerden durch den Krieg gekennzeichnet ist, im Vordergrund. Der Krieg erscheint dabei wie eine Art Ursünde, die auf tragische Weise das Leben der Kinder verseucht und es ihnen unmöglich macht, zu moralisch gefestigten Persönlichkeiten zu werden und sich als solche zu verwirklichen. Villaronga geht es um die Ermittlung der Mechanismen des Bösen und der Verwandlung der Persönlichkeiten, die in einem großen Teil der Filmografie über den Bürgerkrieg in Spanien nicht thematisiert werden (vgl. Espinós 2013). In seinem Film, der wie der gleichnamige Roman von Teixidor die Geschichte der „Verlierer“ erzählt, verzichtet Villaronga auf Schuldzuweisungen und lässt die Grenzen zwischen Täter und Opfer verschwimmen. Die Aussage des Lehrers der Schule des Dorfes, die Andreu zusammen mit seinem Cousin und seiner Cousine besucht, über die Rolle der Sieger und Verlierer in der Geschichte (siehe Kapitel 3.3.4.) übernimmt Villaronga in veränderter Wortfolge auch im Film:

–Això tenint en compte que la història l’escruien els guanyadors, i que els vençuts no tenen dret ni a una nota a peu de pàgina en el gran llibre de la història. (Teixidor 2012: 205)

–Consti, però, que jo estic sempre a favor dels vencedors. Algun mèrit deuen tenir per sobre dels altres, quan han sabut guanyar. La victòria no és mai neutral ni immerescuda. *Vae victis!* deien els romans. ¡Ai dels vençuts! Encomanen la pesta. ¡Lluny! (ebd.)

Im Gegensatz zum Vater des Protagonisten Andreu in Teixidors Roman ist die Figur des Vaters im Film kein „weißer Held“ (vgl. Macher 2012). Eine der gravierendsten Folgen des Krieges ist für Villaronga der Verlust der Ideale beim Kampf ums Überleben. Im Gegensatz dazu sieht Villaronga, der einer anderen Generation angehört als Teixidor, die politischen Dimensionen nicht im Mittelpunkt seiner Geschichte. Im Unterschied zu seinen vorherigen Filmen bieten in *Pa Negre* die Charaktere des Films mehr Identifikationspotential. (Glenn 2012)

Nicht nur der gleichnamige Roman Teixidors, sondern auch dessen Verfilmung durch den katalanischen Filmregisseur Agustí Villaronga hatte großen Erfolg. Im Jahre 2010 wurde *Pa Negre* auf dem Filmfestival von Sant Sebastián uraufgeführt und bekam dort den Preis Beste Hauptdarstellerin. In Katalonien erhielt er 13 Prämien Gaudí u. a. für den besten katalanischen Film, den besten Regisseur und das beste Drehbuch⁷⁴, und in Spanien erhielt er

⁷⁴ Weiterhin wurden Nora Navas als beste weibliche Hauptrolle, Roger Casamajor und Marina Comas als beste Nebendarsteller und Nebendarstellerin, Ana Alvargonzález für die beste künstlerischere Leitung, Antonio Riestra für die beste Kamera, die Originalfilmmusik, der Ton, das Makeup, das Kostümdesign und Aleix Castellón für die beste Produktionsleitung, Dani Fonrodona, Fernando Novillo and Ricard Casals für den besten

9 Prämien Goya u. a. für den besten Film, die beste Regie das beste Drehbuch⁷⁵. Im Jahre 2011 bekam er den Preis Premio Nacional de Cinematografía durch den Kulturminister Spaniens verliehen und wurde von der Cinema Academy für den Oscar in der Kategorie Bester ausländischer Film nominiert. *Pa Negre* war der erste große Erfolg des mallorquinischen Regisseurs Agustí Villaronga außerhalb Kataloniens, der damit eine kinematografische Adaption des literarischen Werkes mit dem gleichen Titel von Emili Teixidor schuf.

Die katalanischen Filmproduktionen hatten dank des Erfolges solcher Filme wie *Pa Negre*, *Herois* und *Tres metros sobre el cielo* im Jahre 2011 einen Anstieg von 52,3 % in den Zuschauerzahlen zu verzeichnen, obwohl die Gesamtzahl der Zuschauer in den katalanischen Kinos im Vergleich zum Vorjahr um 9,5 % gesunken war. Der durch Kinoproduktionen erzielte Gesamtgewinn sank in Katalonien im selben Zeitraum um 4,5 %, wobei die katalanischen Produktion 60,3 % mehr Gewinn erzielt hatten. Die Zuschauerzahl der Produktionen in der Originalsprache Katalanisch war zwar stark gestiegen, jedoch waren einige der erfolgreichen katalanischen Produktionen im Original in Spanisch gedreht worden (z. B. *Tres metros sobre el cielo*). *Pa Negre* selbst hatte im Jahr 2010 und den ersten drei Monaten von 2011 aufgrund des enormen Medienerfolgs nach der Verleihung der 9 Prämien Goya 215.601 Zuschauer, davon fast 92.000 im Jahr 2010, und damit die höchste Zuschauerzahl unter den erfolgreichen Produktionen in Katalanisch. Im Jahr 2010 konnte mit dem Film *Pa Negre* ein Gewinn von 589.588 Euro eingefahren werden, womit er einen großen Anteil an der Verdopplung des Gewinns aus den katalanischen Produktionen in Originalsprache Katalanisch hatte⁷⁶.

Aber es gab auch kritische Stimmen, die behaupteten, der Film hätte diesen Erfolg nur aufgrund seiner homosexuellen und katalanistischen Themen⁷⁷. Obwohl beide Werke bedingt durch den Wechsel des Mediums und durch die starken Persönlichkeiten Teixidors und Villarongas sehr eigenständige Werke sind, haben sie vieles gemeinsam. Dazu gehört v. a. auch das Anliegen, die Geschichte des gewöhnlichen Faschismus dieser Jahre anhand der Geschichte einer zu den Verlierern des Bürgerkriegs gehörenden Bauernfamilie zu erzählen

Ton, Satur Merino i Alma Casal für das beste Make-up, José Manuel Pagán für den besten Tonschnitt, Mercè Paloma für das beste Kostümdesign und Raúl Román für den besten Schnitt ausgezeichnet; vgl. Glenn (2012)

⁷⁵ Weitere Auszeichnungen bekamen Nora Navas als beste Hauptdarstellerin, Laia Marull als beste Nebendarstellerin, Francesc Colomer als bester Newcomer, Marina Comas als beste Newcomerin, Antonio Riestra für die beste Kamera und Ana Alvargonzález für die beste künstlerische Leitung; vgl. ebd.

⁷⁶ Avanguardia 28.03.2011: *El numero de espectadores de cine catalán crece un 52,3 por ciento*.

⁷⁷ vgl. Mata, S. (2011). *Catalanismo y 'lobby gay', claves del triunfo de Pan Negro en los Goya*; zitiert nach ebd.

und damit den Kampf gegen das Vergessen aufzunehmen. So werben beide Werke auch füreinander und Emili Teixidor brachte in einem Interview seine Zufriedenheit mit der filmischen Adaption Villarongas zum Ausdruck (Glenn 2012). Außerdem bewirkte der Erfolg des Films eine nochmalige Steigerung in den Verkaufszahlen des Romans von Teixidor. (vgl. Pasqual 2012)

3.5.2. Der mallorquinische Filmregisseur Agustí Villaronga

Der 1953 in Palma de Mallorca geborene Regisseur und Drehbuchautor Agustí Villaronga i Riutort studierte zunächst Kunstgeschichte und arbeitete als Lehrer, Journalist und Schauspieler, bevor er 1973 anfangs, erste Kurzfilme zu drehen. Im Jahre 1976 entstand *Ante mujer* und 1979 *Laberint* und *Al mayurka*. Im gleichen Jahr ging er dann nach Barcelona, um sich ganz dem Filmschaffen zu widmen. Seine bisher besten Filme sind *Tras el cristal* (1987), *El mar* (2000) und *Pa Negre* (2010) (vgl. Macher 2012). Espinós bescheinigt Villaronga einen der interessantesten Lebensläufe des spanischen Kinos der letzten Jahre mit einer Filmografie, die die Wertschätzung der Kritik erlangt hat (vgl. Espinós 2013).

In Spanien galt der nach seinem überragenden Erfolg mit *Pa negra* heute anerkannte, jedoch in Deutschland bislang noch weitestgehend unbekannte Filmregisseur Agustí Villaronga, lange Zeit ein Außenseiter⁷⁸. Ihm wurde ein Hang zum Abgründigen und Ästhetisierung von Gewalt vorgeworfen, obwohl er sich gegen diesen Vorwurf stets zur Wehr gesetzt hatte (Engelmann 2015). Jedoch scheint ihm eine präzise filmische Gestaltung von Gewaltsszenen ohne Zweifel zu liegen. Schon sein Filmdebüt *Tras el cristal* (Im Glaskäfig) sorgte bei der Premiere auf der Berlinale 1986 für einen Skandal. Es ist die Geschichte des deutschen KZ-Arztes Klaus, der medizinische Versuche an Jungen durchgeführt und seine sadistischen homosexuellen Neigungen an ihnen ausgelebt hatte. Als er später im spanischen Exil von seiner Vergangenheit eingeholt wird, landet er schließlich an einer eisernen Lungenmaschine und ist vom Hals abwärts gelähmt. Einer seiner früheren Opfer, der das KZ überlebt hatte, ist nun sein Krankenpfleger und zwingt ihn, sich seiner Vergangenheit zu stellen. Der Krankenpfleger selbst schlüpft nach und nach in die Identität des ehemaligen Arztes und wird so selbst zum Täter. Doch nicht nur der Arzt ist in seinem „Glaskäfig“ gefangen, sondern auch der Zuschauer ist den verstörenden Bildern ausgeliefert (vgl. Engelmann 2015).

⁷⁸ Das Etikett eines Sonderlings nach seinem Debüt erschwerte ihm seine Arbeit zwar zunächst, er konnte sich auf der anderen Seite aber auch künstlerisch voll entfalten; vgl. Macher (2012).

Die meisten seiner Werke handeln von den Auswirkungen und Veränderungen, die kriegerische Konflikte in den Persönlichkeiten der Menschen zur Folge haben. Das im Jahr 2000 auf der Berlinale in der Kategorie Bester Film nominierte Werk *El Mar* (Das Meer), *Tras el cristal* und *Pa Negre* spielen in der unmittelbaren Nachkriegszeit, während der im Jahre 2002 gedrehte Film *Aro Tolbukhin*, der von Mexiko als Repräsentant für den Oscar ausgewählt wurde, nachdem er dort 7 Filmpreise Premio Ariel erhalten hatte, mitten im Krieg spielt. Besonders die Kinder, deren Kindheit sich vor dem Hintergrund kriegerischer Auseinandersetzungen vollzieht, sind ein Thema, was ihn immer wieder beschäftigt. Auch hat er eine Vorliebe für die ländliche Umgebung, denn seine Filme spielen selten in Großstädten. Neben *Pa Negre* spielt auch das 1997 entstandene, auf dem Festival de Sitges für die beste Fotografie und in Rom als bester phantastischer europäischer Film ausgezeichnete Werk *99.9* in einem kleinen Dorf. Die Filme *El Mar*, *Tras el cristal* und der 1989 auf dem Filmfestival in Cannes nominierte und mit 3 Goyas ausgezeichnete Film *El niño de la luna* spielen in der Isolation von Krankenhäuser oder Häusern (vgl. Gordi 2011). In jedem Fall geht es ihm nicht um die Betrachtung einer äußeren Welt, sondern stets um eine abgeschlossene innere Welt, da die dort herrschende Einsamkeit den Grundkonflikt der Figuren unterstreicht, dem auch der Zuschauer so nicht entfliehen kann. Gewalt ist für ihn ein Mittel zu zeigen, was sie in jemandem auslöst, der Zeuge davon wird und sie ist auch seine eigene filmische Sprache, mit der er eine Brücke zum Publikum bauen kann (vgl. Macher 2012). Neben dem Verhältnis zwischen Gewalt und unterdrückter bzw. verleugneter Sexualität geht es ihm darum, den Verlust von politischen Idealen vor dem Hintergrund von Gewalt, das Leiden der Opfer und die Abgründe hinter dörflichen oder familiären Strukturen zu zeigen. (vgl. Engemann 2015). Wie *El mar* (Verfilmung eines Werkes von Blai Bonet) und *Pa Negre* geht auch der 1995 gedrehte Fernsehfilm *El passatger clandestí* auf eine literarische Vorlage, ein Werk von Georges Simenon, zurück (vgl. Gordi 2011). Weitere für das Fernsehen gedrehte Literaturverfilmungen sind *Pedagogia aplicada* (1996), *Cròniques de la veritat oculta*, *Després de la pluja* (2006), *Miquel Bauçà. Poeta invisible* (2006) und *La mort i la primavera* (1990-1992). Dabei sind nach Espinós die Filme *El mar* und *Pa Negre* mit der Thematik des Spanischen Bürgerkrieges und der besonderen stilistischen Prägung als seine persönlichsten Literaturadaptionen zu betrachten (vgl. Espinós 2013). In *El mar* umgeht er die Schwierigkeiten bei der filmischen Umsetzung der charakteristischen Literatursprache mit ihrer reichhaltigen Symbolik, indem er die Handlung von ihren anekdotischen Elementen befreit und die verfeinerten Elemente seines personalen Universums stärker hervortreten lässt. Er erreicht eine größere Natürlichkeit der Dialoge und ersetzt die poetische Dimension

der Romanvorlage durch die Kreation einer visuellen Atmosphäre. Die reiche Symbolik des Meeres ersetzt er durch Meeresträume als ein wesentliches ästhetisches Element. (vgl. ebd.)

Das Thema Religion bzw. magische oder übernatürliche Elemente sind ebenfalls häufig in Villarongas Kinoschaffen zu finden. So finden wir z. B. in *El Mar* zwei Charaktere, die Nonne Antònia Torrens und die geschundene Persönlichkeit des Manuel Tur, und in *Pa Negre* und *Aro Tolbukhin* eine eher traditionelle Weise der Darstellung religiöser Themen, wogegen in *99.9* eine die dunklere Seite der Religiösität zur Sprache kommt und wir in *El niño de la luna* Zeugen von Kuriositäten sektiererischen Glaubens werden. Aber auch ohne religiösen Bezug ist die Atmosphäre in Villarongas Werken häufig nebulös oder geprägt von mysteriösen Elementen und Legenden (vgl. Gordi 2011).

Häufig finden wir auch eine Verbindung von Sexualität und Tod wie z. B. in *Pa Negre*, wo Núria Andreu in die Welt der Sexualität mit Hilfe der Symbolik der „ma morta“ einführt oder in *El Mar*, wo u. a. die Figur Andreu während eines sexuellen Aktes getötet wird. Aber auch die Homosexualität ist latent in Villarongas Werken, wenn immer wieder nackte männliche Figuren gezeigt werden oder andere, wie in *99.9*, *Pa Negre* und *El Mar*, offensichtlich homosexuell sind, während es in *Aro Tolbukhin* schließlich zu eine Art der Sexualität zwischen Geschwistern kommt (vgl. ebd.).

Charakteristisch ist für Villaronga die Darstellung äußerst komplexer Persönlichkeiten mit einer Reihe von Nuancen, die eine eindeutige Klassifikation hinsichtlich Gut und Böse selten möglich machen, jedoch häufig auf eine der Seiten der Geschichte zu finden sind, sei es als Sieger oder Verlierer. Die von ihm beabsichtigte tiefgründige Innensicht und psychologische nachvollziehbare Entwicklung dieser, mitunter sehr extremen Persönlichkeiten qualifiziert ihn „als Spezialist für psychologische Abgründe“ (Macher 2012), denn es geht ihm sicher nicht um Rechtfertigung ihrer klar zu verurteilenden Taten, ein Vorwurf, den er sich immer wieder stellen musste. So ist es die Kindheit und die in ihr durch traumatische Wunden verlorene Unschuld, die er vor allem porträtieren möchte⁷⁹, sowie die in das Erwachsenenleben übertragenen Gefühle und Taten seiner Charaktere wie Rache, Verrat, Hass und Verzweiflung, begleitet von Lügen bzw. getriebener Unruhe und ausufernder Leidenschaft, die deutlich machen, wie unmöglich es ist, seiner Vergangenheit zu entfliehen. Die

⁷⁹ In einem Interview sagte er: „Die Kindheit ist für mich eine mythische Zeit in unserem Leben. Etwas aus dieser Zeit löst sich nie auf, bleibt unterschwellig immer vorhanden, auch wenn wir erwachsen sind.“; vgl. Engelmann (2015)

Erkrankung der Atemwege ist hier auch ein bevorzugtes Element eines solchen Porträts. (vgl. Gordi 2011)

Der Beginn von vielen Filmen Villarongas ist von starken, brutalen und mitunter verstörenden, aber immer sehr ausdrucksvollen und packenden Szenen geprägt. Genauso verhält es sich oft in den Schlussszenen, die jedoch wie z. B. in *Pa Negre* inhaltlich reicher und auch poetischer sind. Wenn der Protagonist Andreu in *Pa Negre* die im Nebel langsam verschwindende Silhouette einer Frau, von der wir wissen, dass es sich um seine Mutter handelt, lächelnd und lapidar als eine Frau aus seinem Dorf bezeichnet, die ihm ein Paket vorbeigebracht hat, so ist diese gleichzeitig Grausamkeit und Schönheit ausdrückende expressive Gestaltung von einer bewundernswerten Anziehungskraft. Doch auch viele andere expressive Gestaltungsmittel wie Wasser oder Feuer, Elemente des Rückzugs in der Natur wie Höhlen oder Bäume oder andere wie Brunnen, Abhänge oder wilde Bäche, die oft Zeuge von Katastrophen sind, haben häufig eine starke Symbolkraft. (vgl. ebd.)

Weitere Filme sind die 1992 gedrehte Dokumentation *Al Andalus*, der 2006 entstandene fiktive Dokumentarfilm *Miquel Bauça: poeta invisible* und der Fernsehfilm *Després de la pluja* aus dem Jahre 2007. Außerdem war er der Regisseur der Miniserie *Una carta para Evita* im Jahre 2012. Von der Generalitat de Catalunya, der Regierung der Autonomen Provinz Katalonien wurde ihm im Jahre 2001 der Preis *Premi Nacional de cultura* und im Jahre 2011 der Preis *Premi Internacional Terenci Moix* verliehen. Wie Villaronga in einem Interview sagte, hatte die ökonomische Krise in Katalonien eine massive Kürzung des Kulturbudgets zur Folge und da, wie er sagt, in Spanien Regierungen und Fernsehsender die Hauptsponsoren sind, durch deren vorgeschaltete Filter viele Filmprojekte mit einer eigenen Sprache von vornherein verhindert werden, sieht er einer ungewissen Zukunft als Filmemacher entgegen (vgl. Macher 2012).

3.5.3. Vergleich des Films *Pa Negre* mit seiner Literaturvorlage

a) Einführende Betrachtungen und Art der Adaption

Wie Glenn feststellt, handelt es sich bei *Pa Negre* um eine Art der Literaturadaption, die einer Analogie im Sinne Wagners bzw. dem *transforming* im Sinne Andrews (siehe Kapitel 3.1.) am nächsten kommt. Es ist also ein neues und relativ unabhängiges künstlerisches Werk

entstanden. Aber ihrer Meinung nach ist trotz der gravierenden Veränderungen im Geschichtsaufbau, den Betonungsverschiebungen und den Unterschieden in der Ausdrucksweise ein Film entstanden, der dem Roman im Geist erstaunlich ähnlich ist (Glenn 2012: 55). Auch Espinós ist der Meinung, dass der Film *Pa Negre* wie schon *El mar* das eindrucksvolle Zusammenspiel zwischen dem persönlichen Universum des Regisseurs und seinem Streben nach Treue zum Original illustriert (vgl. Espinós 2013).

Während Villaronga, dessen Hauptinteresse das innere Drama seiner Protagonisten ist, in seinem Film *El Mar* die wenigen historischen Bezüge der Romanvorlage von Blai Bonet bis auf die Erschießung der Republikaner zu Beginn des Films streicht (Pedraza 2007), präsentiert sich sein Universum in *Pa Negre* in einem realistischeren Gewand, da sich hier die äußeren Umstände nicht so leicht umgehen lassen, ohne die Erzählung der Romanvorlage zu schmälern. So lässt der Film durch einige Episoden und charakteristische Persönlichkeiten wie die Verhaftung und die Exekution des Vaters des Protagonisten Andreu, das Leiden seiner Mutter, die ihn im Gefängnis besucht, die Flucht von Republikanern in das französische Exil und die Demütigung der Verlierer durch die ihnen von den Siegern aufgezwungenen Bedingungen den Krieg und die darauf folgenden Jahre der Repression wieder auferstehen (Espinós 2013). Sein Hauptthema ist jedoch auch hier das Erwachsenwerden eines Jungen, der sich als Opfer einer physischen und moralischen Misere fühlt und so am Ende bereit ist, auf die Seite der Sieger zu wechseln, was nur möglich ist, indem er ins innere Exil geht und seinen Egoismus stärkt (siehe Kapitel 3.4.2.). Andreus Verrat und die Aufgabe seiner Identität steht stellvertretend für das Verhalten vieler Katalanen während des Franquismus (vgl. ebd.). Die moralische Zweideutigkeit, die sich in Teixidors Roman findet, wird durch Villaronga im Film verstärkt, der Handlungselemente eines zweiten Romans von Teixidor mit einbezieht. Andreus monströser Charakter am Ende des Films potenziert sich im Vergleich zum Roman, denn nun sind es nicht nur einfach die Sieger in Gestalt der reichen Gutsbesitzer Manubens, auf dessen Seite sich Andreu am Ende befindet, sondern auch die Auftraggeber seines Vaters, die den Tod seines Vaters provoziert hatten. Indem er sie im Gefängnis nicht verrät, opfert Andreus Vater sich für seinen Sohn. Villaronga ergänzt eine Episode von hoher Dramatik, in der Andreu nach dem Tod seines Vaters die Käfige der Vögel zerstört, die sein Vater auf dem Dachboden ihres Hauses gezüchtet hatte und diese Aktion verwandelt ihn in einen Vogelmörder aus dem Titel des zweiten Romans und wiederholt so die Ehrlosigkeit seines Vaters (vgl. ebd.).

Die Selbstreflexion des Protagonisten nimmt in der Romanvorlage einen großen Teil ein, sodass bei einem Wechsel zum Medium Film, in dem Handlung eine große Rolle spielt, für Villaronga die Notwendigkeit entsteht, zusätzliches Material mit einzubeziehen, was wiederum nur durch im Roman vorgenommene Kürzungen möglich ist. Villaronga greift dabei auf den Roman *Retrat d'un assassí d'ocells* (1988) und den Erzählband *Sic Transit Glòria Swanson* (1979) zurück, da Zeit, Ort und geschichtlicher Hintergrund dieselben sind wie in *Pa negra*. Außerdem haben sie in Teixidors Schaffen ein gemeinsames Anliegen: die Bewahrung der Vergangenheit vor dem Vergessen (siehe Kapitel 3.3.4.). Dabei kommt es zu einer mehr oder weniger starken Veränderung der Charaktere des Romans. Einige der Figuren und Handlungsstränge tauchen im Film nicht mehr auf, während dessen andere ausgebaut oder schematisiert werden. Durch diese Veränderungen und durch spezifische filmische Mittel gelingt es schließlich, Dinge explizit darzustellen, die im Roman nur implizit vorhanden sind. Für einen großen Teil des Geschehens wählt Villaronga die Kulisse des Waldes, ein Ort, der ein Synonym ist für das Irrationale. Hier symbolisiert er Kriegsgefahr, Dämonen und Feinde, bildet aber auch einen Rückzugsort für die Kinder, die hier die Freiheit der Entdeckung der Erwachsenenwelt genießen wie erste sexuelle Begierden und andere Elemente der Erwachsenenwelt wie z. B. die Sprache der Erwachsenen. Die Neugier des jungen Andreu und das Leitmotiv des Ringens um Verständnis zeigt sich in Andreus großen Augen, den Nahaufnahmen seines Gesichts und symbolisch in dem blinden Pferd in der Szene am Beginn des Films (Glenn 2012).

b) Handlung und Charaktere

Schon der Beginn des Films und der Beginn des Romans sind sehr unterschiedlich. Der Roman beginnt mit einer Flut von Worten und der Film mit einer Flut aus Bildern von Gewalt und Brutalität, wobei in den ersten fünf Minuten kaum gesprochen wird. Die Vorlage dieser Szene bildet die Geschichte des Protagonisten Tori aus dem Roman *Retrat d'un assassí d'ocells*, der auf seinen Streifzügen durch den Wald auf zwei Tote trifft, die er zunächst nicht erkennt. Im Film sehen wir zuerst einen Mann, der ein Pferd vor einem Wagen durch den Wald führt, während er ahnt, dass er verfolgt wird. Eine Figur in einem Kapuzenmantel greift ihn an und tötet ihn. Er hievt den Mann auf den Wagen und bemerkt den erschrockenen Jungen nicht, der sich dort versteckt hält. Dann führt er das Pferd mit dem Wagen zu einem felsigen Abhang und lässt es dort mitsamt dem Wagen und den sich darin befindlichen Personen hinunterstürzen. Andreu, in dessen Figur die beiden Protagonisten der Romane zusammentreffen, erkennt den toten Dionís Seguí, Vogelhändler wie sein Vater, und dessen

sterbenden Sohn Culet, dessen letztes Worte „Pitorliua“ den Zusammenhang zu der Geschichte der Kastration des jungen Marcel Saurí herstellen, deren Darstellung in der Mitte des Films eine weitere sehr verstörende Wirkung auf die Zuschauer hat. Auch das Sprichwort „Tal faràs, tal trobaràs“, mit dem die Anfangssequenz des Films endet und das die Unvermeidbarkeit von Dionís‘ Tod ausdrückt, entstammt dem Roman *Retrat d'un assassí d'ocells*. Villaronga spart durch die Ergänzung der Tötungsszene einen großen Teil der Erzählung aus dem Roman *Retrat d'un assassí d'ocells*. Diese für Villaronga typische Art der Verarbeitung seiner Quellen führt zur Dramatisierung und erzeugt bei den Zuschauern Angst und Mitgefühl bis hin zu einem emotionalen Schock. Es werden verschiedene Fragen aufgeworfen wie die Frage nach der Identität der Charaktere und in welchen Beziehungen sie zueinander stehen, die Frage nach der Motivation für die Tötung, nach der Bedeutung des Wortes „Pitorliua“ bzw. des oben genannten Sprichwortes. Diese einführenden Szenen repräsentieren die Gewalt und die Unterdrückung des spanischen Bürgerkriegs und der ersten Nachkriegsjahre. Die daraus resultierende Angst zeigt sich bei dem sterbenden Culet und Andreu, der erschrocken zur nahegelegenen Kneipe rennt, um Pauleta, Culets Mutter, zu informieren und außerdem in Dionís‘ ängstlichem Blick. Sie wird zusätzlich durch das Verhalten der Tiere, wobei hier das Pferd und die aufgeschreckten Vögel gemeint sind, symbolisiert (vgl. ebd.).

Der Roman zelebriert die Sprache und bemüht sich in einer retrospektiven Art und Weise um die Bewahrung derselben. In *Pa Negre* beobachtet sich der Erwachsene rückblickend, wie er versucht, die Erwachsenenwelt zu verstehen und dabei immer wieder auf Dinge trifft, die unverständlich bleiben. In Teixidors Kindheit und Jugend ist die Sprache ein wichtiges Element und so gibt er der Sorge, dass die Kreativität seines Volkes mit seinem Sprachreichtum untergehen könne, Ausdruck (siehe Kapitel 3.4.2.). Die Erzählperspektive eines Ich-Erzählers spiegelt der Film nicht wieder und damit die reflektierende Sicht des Erwachsenen über die Geschehnisse der Kindheit, die zu dem jetzigen Zustand geführt haben. Die filmische Erzählung präsentiert sich uns aus der Unmittelbarkeit der Gegenwart heraus. Der Erzählrhythmus wird durch die Einbeziehung von Handlungselementen aus *Retrat d'un assassí* intensiver, wobei die psychologischen Feinheiten und die intelligente Weise, mit der der junge Protagonist die Subtilität und die Doppelmoral der Welt der Erwachsenen entdeckt, verloren gehen (vgl. Espinós 2013).

Der Roman beginnt mit einer Einführung in die Welt, die den Hintergrund der Handlung bildet, beschreibt die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umstände und die Bedeutung

der Zeit des Erwachsenwerdens. In den ersten fünf Kapiteln führt Teixidor die Hauptcharaktere und wichtigsten Handlungsorte ein, das Motiv des Nichtverstehens, den Gegensatz zwischen der Armut von Andreus Familie (die „Verlierer“) und dem Reichtum der abwesenden Gutsbesitzer (die „Sieger“) und das franquistische Leitmotiv der Rhetorik von Krankheit und Gesundheit (Glenn 2012). Der Leser des Romans bzw. der Zuschauer des Films werden beide gleich zu Beginn in den Bann der Geschichte gezogen, sei es durch die aus der Erinnerung auferstehende Welt des jungen Andreu im Roman oder durch die den Zuschauer verstörenden Bilder des Films.

Teixidors Roman *Retrat d'un assassí d'ocells* ist in die Geschichte des Films eingebettet, sodass die eigentliche Erzählung des Romans *Pa Negre* wie einen Rahmen für die zweite Geschichte bildet, was auch durch spätere Einblendung des Titels dieses Romans deutlich wird. Auch hier handelt es sich um eine Geschichte eines Jungen, der eine entscheidende Episode seiner Kindheit als Erwachsener auferstehen lässt. In *Retrat d'un assassí d'ocells* nehmen nach Meinung Tomasas die zu Beginn skizzierten Themen im Laufe der Episoden immer mehr Gestalt an. Unter Verwendung hochgradig bedeutungsträchtiger Ellipsen werden sie mehrmals aufgenommen und wieder aufgegeben, wobei sie einer berechneten Logik folgend, gleichzeitig abgebrochen und verschüttet werden. Dabei wird mehr hervorgerufen als erklärt und indirekt gezeigt, was überflüssig ist, direkt zu enthüllen. Jeder Akt des fortschreitenden Offenlegens der Geschichte offenbart den scharfen Verstand eines Erzählers, der die Maschinerie einer äußerst reichen Sprache zu dirigieren weiß und dabei gründlich bestimmte konfuse, aber essentielle Ebenen der Existenz freilegt (Tomasa 1989: 79). Auch dieser Roman ist in der Ich-Erzählform erzählt und durch den Wechsel zwischen auktorialer und personaler Erzählerperspektive geprägt.

Die dem Protagonisten nach und nach bekannt werdenden Details der Legende um den Homosexuellen Pitorliua, die die Verwicklung seines Vaters in dessen Kastration und frühen Tod offen legen, und der Tod seiner Mutter bringen dann den endgültigen Bruch mit seinem Vater, sodass er näher an den Vikar heranrückt, der sich seiner Ausbildung im Rektorat angenommen hatte. Als dieser versetzt wird, geht Tori mit ihm, um seine Ausbildung, genauso wie Andreu im Roman *Pa negre*, weit weg vom Dorf fortzusetzen (vgl. Espinós 2013). Der Titel des Romans verrät die Bedeutung der Vögel sowohl im Film wie auch in diesem zweiten Roman. Sie sind das Symbol für Frieden und Freiheit und die Ideale, von denen immer wieder auch im Film die Rede ist. Farriol, Andreus Vater, vergleicht sich selbst mit einem Buchfink, der sich nicht an das Leben im Käfig gewöhnen kann und

immer versucht, diesem zu entfliehen. Dieses Bild kehrt auch bei der Figur des nackt im Fluss badenden jungen Mannes wieder, der die Schultern bewegt, als hätte er Flügel. Er ist an Tuberkulose erkrankt und wurde deshalb bei den Mönchen des nahegelegenen Kamillianerklosters aufgenommen. Auch der als Erzengel verkleidete Marcel Saurí auf dem Foto, das Andreus Mutter aufbewahrt, spiegelt dieses Element wider.

Villaronga entnimmt dem Roman *Retrat d'un assassí d'ocells* die Hintergrundgeschichte von Dionís und Farriol. Dionís Seguí und Toris (im Film Andreus) Vater Farriol handeln im Film wie im Buch mit Vögeln und fungieren als Handlanger der reichen Herren, die im Roman durch die ursprünglich aus Frankreich stammende Familie der Fabrikbesitzer (die „Musiús“) und im Film durch die katalanischen Gutsbesitzer Manubens verkörpert werden. Indem Villaronga die Heuchelei und die Schamlosigkeit der reichen Gutsbesitzer Manubens betont, verschiebt er die Betonungen im Vergleich zum Roman *Pa negra*. Sie benutzen Dionís, um Dokumente zu stehlen, mit denen Dionís sie seinerseits erpresst, sodass sie dann Farriol beauftragen, Dionís zu töten. So erfährt auch die Figur von Andreus Vater die größte Veränderung. Anders, als in *Pa Negra*, wo der Vater schon von Beginn an im Gefängnis ist, kommt er im Film nicht nur im Zuge der Säuberung ins Gefängnis, weil er zu den republikanischen Kräften gehört hatte („tenir idees“, „significar-se massa“), sondern auch, weil ihm der Tod Dionís‘ zur Last gelegt wird. So wird der Vater, der im Roman *Pa Negra* ein Opfer seiner politischen Überzeugungen ist, im Film schließlich zum Täter. Sein Opfer ermöglicht es schließlich, dass Andreu die Möglichkeit bekommt, eine höhere Schule zu besuchen. Frau Manubens heuchelt ihre Unschuld gegenüber Florència, die sich vor ihr erniedrigt, um sie um Hilfe zu bitten und erweckt in ihr Zweifel bezüglich der Unschuld ihres Mannes. Weitere Betonungsverschiebungen kommen durch die Erfindung neuer Charaktere und Szenen zustande. Im Roman *Pa Negra* wird im Wald ein totes Pferd gefunden und keine toten Menschen. Die lokalen Autoritäten sorgen sich hier wegen der politischen Hintergründe dieser Tat, denn das Tier könnte einem Schmuggler oder einem Widerstandskämpfer gehört haben.

Aus dem dritten Buch, dem Erzählband *Sic trànsit Glòria Swanson* verwendet Villaronga Motive aus drei verschiedenen Geschichten, der Titelgeschichte und der Geschichten *Ara ja no canten* und *L'ou gargot*. Die Titelgeschichte enthält die Hintergrundgeschichte von Núria, deren Vater sich erhängt hatte und ihre Art zu trauern, bei der sie sich auf den Balkon stellt und nackt auszieht. In *Ara ja no canten* erscheint schon das Motiv der Geschichten

erzählenden Großmutter und der Suche nach der Bedeutung der unbekanntenen Wörter, die die Erwachsenen verwenden. Einige Handlungen Andreus erinnern an Elemente aus *L'ou gargot*. Der Protagonist dieser Geschichte bringt seinem Vater ein Ei ins Gefängnis und zerstört nach dem Tod des Vaters die Eier der Hennen, wogegen im Film die Eier durch die Vögel bzw. die Vogelkäfige des Vaters ersetzt werden. Außerdem findet sich hier auch das Motiv der Brille des Vaters, die Andreus Liebe zu seinem Vater symbolisiert. Nach dem Tod des Vaters findet er sie zerstört auf dem Boden liegend, so wie auch sein Vaterbild, nachdem ihm die Rolle des Vaters bei der Kastration Saurís klar wird. Die Geschichte *Un camí sense fi ni tornada* liefert Villaronga die Grundlage für die Beschreibung der 40er Jahre als Jahre des Hungerns und extremer Armut. Es ist ein krasser Gegensatz zu dem Reichtum der „Sieger“, den Manubens, im Film.

Bei der Adaption verzichtet Villaronga auf viele der zahlreiche Figuren oder Handlungsstränge und manche der Charaktere erscheinen weniger tief oder werden weiter ausgebaut. Die Rolle der Großmutter ist nur ein Ausschnitt aus der Rolle, die sie im Roman spielt. Mit ihren Horrorgeschichten fasziniert und erschreckt sie die Kinder zur selben Zeit, die ihrerseits glauben, die Geister tatsächlich zu sehen, Sind es im Roman flüchtende Widerstandskämpfer, die ein Versteck benötigen, so ist es im Film Andreus Vater, der bis zu seiner Verhaftung auf dem Dachboden versteckt wird. Großmutter Mercè ist im Roman *Pa Negre* ein sehr wichtiger Charakter und zu der Familie, die Andreu aufnimmt, gehören ihr Mann, ihr Söhne Bernat und Quirze, ihre Töchter Concepció und Enriqueta. Ein häufiger Besucher der Familie ist der Priester des Klosters Sant Camil de Lellis, wo Tuberkulosepatienten aufgenommen werden. Villaronga entfernt die Charaktere der im Haus lebenden männlichen erwachsenen Familienmitglieder und des Priesters, sodass im Haus des Filmes die weiblichen Personen dominieren und ohne den Schutz durch die männlichen Bewohner leben.

Auch fehlt im Film ein wesentliches Element aus *Retrat d'un assassí d'ocells*: die ideologische Debatte, die den Konflikt des Vikars und Lehrers des Protagonisten Tori mit dem Bischof und dem Pfarrer des Dorfes begleitet und die in ihr sich entfaltende Dialektik über die Rolle der Kirche in der ideologischen Indoktrination des Franquismus. Um die Kohärenz und Expressibilität des Films zu erhöhen, gewinnt das naheliegende Kloster Sant Camil de Lellis eine zusätzliche Bedeutung, die die Welt von Villarongas *Pa Negre* mit dem Universum von *El mar* verbindet: die freiwillige väterliche Beziehung Andreus mit dem

jungen an Tuberkulose erkrankten Mann, die mit dem Verlust des Vaters in Verbindung steht (vgl. ebd.).

Una tarda, el noi no hi era a l'hort em va semblar desert. Vaig notar un buit al pit, com si amb ell se m'hagués anat alguna cosa important per viure, un gibrell de sang a mig costat, i la ferida feia mal. No entenia per què sentia tot allò ni per què passaven aquelles coses. Em trobava culpable perquè el sentiment de pèrdua em fiblava més que la mort del pare. (Teixidor 2012: 296)

Im Film wie im Roman hat diese Beziehung auch eine erotische Komponente, denn Andreu empfindet eine Faszination für die nackte Schönheit des jungen Mannes. Als er ihm heimlich etwas zu essen besorgt und ihm auch die Schokolade überlässt, die er von den Gutsherren bekommen hatte, bekommt er andererseits von ihm einen Rat, der ihn bei seiner schwierigen Entscheidung unterstützt. So bekommt die Rolle des jungen Mannes im Film zusätzlich Züge des Lehrers in *Pa Negre* einerseits und des Freundes in *Retrat d'un assassí d'ocells* andererseits: „Voles massa baix, Andreu. Voles tan baix que sembla que només caminis, i el pitjor de tot és que ni somnies volar. Vola ben alt i no et deixis atrapar per ningú.“ (Villaronga/Passola 2013).

Das erotische Element tritt in Villarongas Filmen verstärkt auf, oft in Verbindung mit Gewalttaten, Grausamkeit und Unterwürfigkeit (vgl. Espinós 2013). Núria, Andreus Cousine, ist im Film ebenfalls eine Verschmelzung zweier unterschiedlicher Charaktere aus den beiden Romanen, denn sie hat wie Roger, Toris Klassenkamerad, nur noch eine Hand und wie er die andere bei der Explosion von Munition aus dem Krieg verloren. Während sie im Roman schwach und schüchtern erscheint (Kosenamen: *Ploramiques*), kommt sie im Film der unruhigen Persönlichkeit Rogers näher. Auch das Motiv der in einer Kiste vergrabenen Hand, zusammen mit den Vögeln, entstammt dem Roman *Retrat d'un assassí d'ocells*, in dem auch der Reim „Ma morta, ma morta, truca aquesta porta“ erscheint. Allerdings findet sich dieser auch in *Sic transit Glòria Swanson*, jedoch ohne die im Film erzeugte Verbindung mit Núrias und Andreus ersten sexuellen Erfahrungen.

Marcel Saurí ist in *Retrat d'un assassí d'ocells* wie im Film der homosexuelle Liebhaber eines Mitglieds der Familie der Herren von La Farfutalla, die Villaronga im Film zu den katalanischen Landbesitzern Manubens macht. Seine Familie und die anderen Mitglieder der Familie der Fabrikbesitzer fallen im Film weg. Die Legende der Kastration Saurís, deren schauerliche Einzelheiten Tori im Roman *Retrat d'un assassí d'ocells* aus verschiedenen Gesprächen und Erzählungen erfährt, wird von Villaronga in ihrer ganzen Grausamkeit und

verstörenden Wirkung bildlich wiedergegeben. Die Bedeutung der schillernden Persönlichkeit des jungen Saurí für die Mutter des Protagonisten kann im Film nur erahnt werden, wobei die persönlichen und politischen Bezüge, die bei der Freundschaft dieser jungen Menschen eine Rolle spielen, nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Frau Manubens gibt Andreu die Möglichkeit, auf eine höhere Schule zu gehen. Beide Versionen von *Pa Negre*, Film und Roman, enden gleich. Andreu kann das Leben in Armut hinter sich lassen und ein Mensch werden, der in dieser neuen Gesellschaft mehr Anerkennung bekommt. Doch die Besuche der Mutter sind ihm peinlich und hinterlassen ein Gefühl von Schuld, das er bemüht ist, zu verdrängen. Im Roman empfindet Andreu ihren Besuch als ein unberechtigtes Eingreifen in sein neues Leben und er sieht die Mutter mit anderen Augen. Diese zerbrechliche, einsame Frau hatte nichts mehr mit ihm zu tun und er schließt die Augen, als sie ihn verlässt. (Glenn 2012)

Alguna cosa dintre meu cridava contra la intrusió a la meva nova vida d'aquella dona esprimatxada, fràgil, envellida, dwešemparada, desnortada i sola... Quan s'allunyava pel carrer gris i poc poblat cap a l'estació, vaig tancar els ulls per no veure-la. (Teixidor 2012: 391)

Im Film wird ihre einsame, verlassene Gestalt durch die gebeugte Gestalt und die hängenden Schultern deutlich und als Andreu ihr hinterherschaut, lässt er sie mit einem Atemzug im Nebel verschwinden. Er bemerkt seine Veränderung, die er im Roman auf der letzten Seite beschreibt (siehe Kapitel 3.4.2.). Er befindet sich nun auf der Seite der „Sieger“ und im moralischen Sinne ist dieser Rückzug in das innere Exil ein Rückschritt. Im Film lässt uns Villaronga nur erahnen, dass Andreu auch hier sich seiner Veränderung bewusst wird. Im Klassenzimmer der neuen Schule Andreus liest ein Priester auf Kastilisch den Schülern aus der *Odyssee* von Homer vor.

...el Polifemo de “La Odisea” representa lo monstruoso porque tiene un solo ojo y porque es un gigante. Però también, y esto es lo más importante, porque su naturaleza humana se había corrompido hasta convertirlo en un ser de una naturaleza diferente a la que antes tenía, o que llevaba escondida... (Villaronga/Passola 2013)

Als die Kamera auf Andreu schwingt, drückt sich in dessen Gesicht aus, dass das, was er gerade über die Veränderung eines Menschen in ein anderes Wesen, in ein Monster, hört, sich auch auf ihn selbst bezieht. Auf seiner Schuluniform wird sein neuer Name Andreu Manubens sichtbar, mit dem ihn auch der Priester angesprochen hatte, als er aus dem Klassenzimmer gerufen wurde und der nun keine Auskunft mehr über seine Herkunft gibt. (Glenn 2012)

c) Die spezifischen filmischen Ausdrucksformen

Villaronga hat durch die zusätzlichen Handlungsstränge aus *Retrat d'un assassí d'ocells* ein äußeres Element der Aktion in den Film hineingebracht, das diesen in die Nähe der Genres Thriller oder Horrorfilm bringt. Neben der Anfangsszene des Films, wobei hier in der Romanvorlage zunächst nur die Entdeckungen der zwei Toten als das Ergebnis eines Unfalls erscheint und nur am Ende der Geschichte bekannt wird, dass das Ganze ein provozierter Unfall war, sind weitere Szenen Ausdruck der im Genre des Horrorfilms üblichen Sprache. Espinós nennt hier die Erscheinung des an Tuberkulose erkrankten jungen Mannes im Wald oder auch die Unruhe im Haus der Großmutter, denn der Wald und das „verzauberte“ Haus sind typische Orte d. Horrorfilms. Ein weiteres Element des Horrorfilms ist der Traum. Die Szene der Kastration Pitorliuas in der Höhle und das nächtliche Erscheinen von Geistern und Kobolden im Haus der Großmutter stehen in Verbindung mit den Gewaltinhalten des Films. (vgl. Espinós 2013)

Das Motiv des Gegensatzes zwischen den „Siegern“ und den „Verlierern“, zwischen Reichtum und Armut macht Villaronga mit verschiedenen filmischen Mitteln deutlich. Einerseits stellt er die übergewichtigen Charaktere der reichen Gutsherrin Frau Manubens und des Priesters der Macht ausübenden katholischen Kirche in der Szene der Beerdigung von Andreus Vater („Cent vint quilos de greix i prou! Ni un raconet li ha quedat per guardar allò que en diuen caritat cristiana.”; Villaronga/Passola 2013) der mageren Familie Andreus gegenüber. Besonders Farriol wird im Gefängnis immer dünner. Durch den filmischen Gegensatz zwischen dem hellen Tageslicht im Landhaus und der Dunkelheit des Kerzenlichts und der Laternen im Bauernhaus wird dieser Gegensatz weiter unterstrichen. Die dunkle, gebrauchte Kleidung der Bauernfamilie gegenüber der feinen Kleidung der reichen Gutsherren und die üppigen Einrichtungsgegenstände (Möbel, Tischdecken, Porzellan) des Herrenhauses, das nur eins von mehreren ist, im Vergleich zu der spärlichen Einrichtung des Bauernhauses, in dem drei Generationen auf engem Raum zusammenleben (z. B. teilen sich Andreu und Quirze ein Bett) sowie das schwarze (*Pa negra*) und weiße Brot, ergänzt von anderen Speisen und Getränken wie heißer Schokolade, kandierten Früchte u. a. sind weitere Elemente zur Betonung dessen. Dunkel ist auch die Höhle, in der Andreu eine Halluzination der Kastration des Pitorliua hat und die Szenen im Bauernhaus spielen häufig in der Nacht. (Glenn 2012)

Auch die farbliche und musikalische Gestaltung leistet einen großen Beitrag zur Atmosphäre des Films. Die Hintergrundmusik hat bedrohlichen Charakter und die Farben der Gewaltszenen sind Schwarz, Braun und Ocker. Der dunkle Hintergrund der Höhle in der Kastrationsszene und die flackernde Fackel, die die Gesichter der erregten Männer erhellt, die über ihr Opfer herfallen, erinnert an dämonische Gestalten und unterstreicht die zügellose und dunkle Gewalt dieser Szene, die mit dem markerschütternden Schrei des Pitorliua endet. Zu Beginn der Szene erkennen Andreu und seine Cousine, an den in die Höhlenwand eingeritzten Buchstaben die Namen der Täter. Neben Dionís erscheint ein F, dass die Täterschaft Farriols erahnen lässt, was durch die kurze Einblendung seines Gesichts am Ende der Szene unterstützt wird. Weitere Soundeffekte, die eine zunehmende Spannung erzeugen, sind z. B. die polternden Schritte des Gardisten auf der Treppe zum Boden im Bauernhaus und die darauf folgenden Schüsse, als diese Farriol verhaften. Der Ruf der Schleiereule sagt den Tod voraus und die lauten Geräusche der Webstühle in der Fabrik unterstützen das Gefangensein von Andreus Mutter Florència in dieser Arbeit wie in einer großen Maschine.

Hervorzuheben sind auch die großen schauspielerischen Leistungen von Nora Navas (Florència), Roger Casamaior (Farriol) und Francesc Colomer (Andreu) mit ihrer besonders ausdrucksstarken Mimik und Gestik. Besonders im Fall von Andreu ist ein großes Spektrum an Emotionen sichtbar wie zu Beginn das Lächeln und die Schüchternheit, als er seine Eltern beobachtet oder das Entsetzen über das Verhalten der Mutter, die sich dem Bürgermeister anbietet, um von ihm Hilfe für ihren Mann im Gefängnis zu bekommen. Aber auch seine Wut bei der Entdeckung, dass der Lehrer seine Cousine missbraucht oder seine Angst, als er die Verwicklung seines Vaters in die schreckliche Geschichte von Saurís Kastration erahnt. Das Motiv des Nicht-Verstehens und der stillen Beobachtung der Erwachsenenwelt setzt Villaronga in vielen Kameraeinstellungen um, bei denen Andreu hinter Türen lauscht oder durch ein Fenster oder ein Schlüsselloch schaut. Der in vielen konfliktreichen Szenen erfolgende schnelle Bildwechsel und Sprecherwechsel in den Dialogen unterstreicht die zunehmend angespannte emotionale Situation in diesen Szenen wie z. B. der Streit zwischen Andreus Eltern und der Streit von Andreu, seiner Cousine und seinem Cousin mit ihrer Mitschülerin Roviretes, als sie auf dem Weg von der Schule nach Hause sind, oder auch der Streit in der Familie, als es um die Entscheidung geht, ob Andreu das Angebot der Gutsherren annehmen soll. (vgl. ebd.)

4. Analyse und Übersetzung von fingierter Mündlichkeit in Emili Teixidors Roman *Pa Negre* und in Agustí Villarongas gleichnamigem Film

Im folgenden Abschnitt geht es mir zunächst um die Untersuchung der fingierten Mündlichkeit im Originalkorpus, bestehend aus dem Roman und dem mir vorliegenden Drehbuch, das mir von der Produzentin des Films zur Verfügung gestellt wurde. Dazu habe ich nach einer allgemeinen Einschätzung das 21. Kapitel des Romans genauer untersucht. In diesem Kapitel kommen zwei Gesprächssituationen vor, die auch im Film eine Rolle spielen. Hierbei geht es um ein Gespräch zwischen dem Protagonisten Andreu und seinem Cousin Quirze bzw. seiner Cousine Núria. Dabei soll in universale nächstsprachliche Mittel und einzelsprachliche Mittel unterschieden werden. Eine weitere Einteilung erfolgt nach grammatikalischen Kategorien (siehe Kapitel 2.1.2.). Anschließend sollen die zu diesen Stichproben angefertigte Übersetzung bzw. deutschen Untertitel diskutiert werden. Dabei erfolgt neben der Übersetzung des Drehbuchs auch eine Anpassung desselben an die vorliegende Kopie des filmischen Originalwerks, die ich für diese Untersuchung angefertigt habe. Es findet ein Vergleich der Originale und der Übersetzungen untereinander bzw. zwischen Original und Übersetzung statt. Dabei sollen die zu erwartenden Tendenzen in der Integration von Mündlichkeit in die jeweiligen Texte bei der Übertragung von einem in das andere Medium bzw. von der Originalsprache Katalanisch in die Zielsprache deutsch bestimmt werden.

Es handelt sich bei dem Original um einen Text aus der Kategorie WRITTEN TO BE READ, der besonders bezüglich der Dialoge wie ein Text aus der Kategorie WRITTEN TO BE READ AS IF HEARD und bezüglich der Monologe des Erzählers wie ein Text aus der Kategorie WRITTEN TO BE READ AS IF THOUGHT erscheint. Jedoch haben wir es hier trotzdem mit einem eindeutig schriftlichen Text zu tun, dessen dialogische und monologische Teile immer in Bezug zum Erzähler zu setzen sind (siehe Kapitel 2.1.1.). Der Leser akzeptiert die dem schriftlichen Medium immanenten Einschränkungen, sowie die Konventionen und Traditionen literarischer Texte. Bei der Transformation des Romans in das Drehbuch für einen Film entsteht ein neuer Text in der Kategorie WRITTEN TO BE SPOKEN AS IF NOT WRITTEN. Dieser ist jedoch nur die szenische Vorlage und somit nur eine Teilkomponente für den am Ende entstehenden Film. Die Dialoge sind hier ein Mittel, das in Beziehung zu anderen filmischen Mitteln wie das Bild, die Musik etc. zu setzen ist. Da also Film und Literatur zwei unterschiedlichen semiotischen Systemen angehören, gelten für die in ihnen vorkommenden Dialoge unterschiedliche Konventionen. Eine Erzählung eröffnet dem Leser

die Möglichkeit der Interpretation und so die bildhafte Vorstellung der evozierten Gesprächs- und Handlungssituationen bzw. im Allgemeinen der fiktiven Welt der Erzählung, während der audiovisuelle Text nur der Interpretation des Regisseurs verpflichtet ist. Aus diesem Grunde sollte es beim Wechsel in das Medium Film zwangsläufig zu einer Anpassung der Dialoge kommen (siehe Kapitel 3.1.). So bemerkt Sirera (Sirera 2002: 65):

El diàleg teatral, sobretot des del naturalisme ençà –i el mateix passa, tot i que accentuat, amb el dels productes audiovisuals de ficció– és generalment més auster, més sintètic, s’apropa prou més al concepte de llengua oral, busca ser efectiu, immediat.

Der tatsächliche Filmdialog im audiovisuellen Medium hat die Aufgabe, einen schnellen Einstieg in die Handlung zu ermöglichen und diese vorwärts zu bringen und ist daher auch im Vergleich zum Dialog eines Theaterstückes meistens direkter, in syntaktischer und lexikalischer Hinsicht vereinfacht und enthält weniger rhetorische Figuren, was sich in einem guten Drehbuch niederschlagen sollte (vgl. ebd.).

In der Literatur hat fingierte Mündlichkeit vor allem die Funktion einer möglichst realistischen Darstellung der fiktiven Erzählwelt mit den darin vorkommenden Situationen im Allgemeinen und der Charakterisierung von Personen im Besonderen. Im Falle von Emili Teixidors Roman *Pa negre* ist es das erklärte Ziel des Autors, ein möglichst realistisches Bild eines schwierigen Abschnitts katalanischer Geschichte zu zeichnen. Dies ist besonders dadurch möglich, dass der Autor auf eigene Erlebnisse zurückgreifen kann. Jedoch ist das literarische Werk kein autobiografischer Roman, sondern eine fiktive Erzählung, in der zahlreiche Episoden der gewählten Epoche der unmittelbaren Nachkriegszeit nach dem spanischen Bürgerkrieg als Grundlage für eine vielschichtige Auseinandersetzung mit dieser Epoche dienen (vgl. Herzberger 1995: 1-14). Ein weiteres vom Autor erklärtes Ziel besteht in der Rückgewinnung des durch die Unterdrückung des franquistischen Regimes auf der einen Seite und der industriellen Entwicklung Spaniens im 20. Jahrhundert auf der anderen Seite verloren gegangenen Reichtums der katalanischen Sprache. Seine sehr reiche literarische Sprache und die außerordentliche Fähigkeit des Autors, eine äußerst komplexe und vielschichtige Erzählwelt zu erschaffen, sind für die Sogwirkung seiner Geschichten verantwortlich (siehe Kapitel 3.4.1.). Das lässt auch auf einen vielfältigen Einsatz nächstsprachlicher Mittel schließen. Vor allem die starken emotionalen Reaktionen der Kinder und Erwachsenen auf die mit dieser für sie sehr unsicher gewordenen Welt gemachten

Erfahrungen, die einem auf verschiedenen Ebenen des alltäglichen menschlichen Daseins starken Veränderungsprozess unterliegt, trägt zu dem realistischen Eindruck bei.

Da Emili Teixidors Entwicklung zum Erzähler zunächst von seinen während seiner Arbeit als Lehrer gemachten Erfahrungen begleitet wurde, liegt es nahe, dass seine Fähigkeit zur Integration von nähesprachlichen Mitteln zunächst von seinen rhetorischen Fähigkeiten im Bereich des Vortragens und des mündlichen Erzählens geprägt ist (zu den Einflüssen der Tätigkeiten von Dickens auf dessen Schreibstil vgl. Goetsch 1985). Seine Kindheit im Landkreis Osona, also mitten im ursprünglichen Kerngebiet der katalanischen Sprache, ermöglichte ihm einen direkten und zunächst weniger durch das Kastilische beeinflussten Zugang zum volkstümlichen und über Jahrhunderte bewahrten Reichtum der Sprache (vgl. Veny 1986).

Les terres d'Osona són pròdigues en figures literàries, posseeixen una tradició de conreu de la literatura; dins el Principat els osonencs passen per tragar un cert «arquetip» de la llengua estàndard, una etiqueta de nuclearitat dialectal. (Vallverdú 2006: 26)

Aber auch seinem Interesse am Theater, seiner später einsetzenden Verlagstätigkeit als Journalist und Verlagsleiter und seinen Erfahrungen als Drehbuchautor für verschiedene Projekte ist es zu verdanken, dass Teixidor darüber hinaus auch die neuen Medien sehr gut kannte. Dies sollte seine Fähigkeit zu einer komplexen narrativen Organisation, wie sie sich in den beiden Romanen *Pa Negre* und *Retrat d'un assassí d'ocells* zeigt, entscheidend geprägt haben (siehe Kapitel 3.4.1.).

Auch der Film besitzt eine starke Sogwirkung, die er nicht nur durch sprachliche Mittel erreicht. Da aber schon die literarische Vorlage der beiden Romane eine hervorragende Quelle mündlicher Strukturen und nähesprachlicher Mittel für die Erfordernisse eines für eine filmische Umsetzung zu erstellenden Drehbuchs ist, bleibt im Großen und Ganzen der nähesprachliche Charakter der Romane in den Dialogen erhalten. Agustí Villaronga gelingt es durch hervorragende Nutzung dieser Quellen und zusätzlichen Einsatz anderer filmischer Mittel, die Lebendigkeit der Dialoge noch weiter zu erhöhen. Die meisten Dialoge dieser Version stammen aus Dialogen, inneren Monologen oder aus dem Erzählerbericht der Literaturvorlage (siehe Kapitel 3.5.3). Inwieweit trotz allem eine durch den Wechsel des Mediums erfolgte Reduktion der nähesprachlichen Mittel der Romane stattgefunden hat bzw. welche nähesprachlichen Mittel bei der Übertragung der Literaturvorlage in das Drehbuch,

das hier nicht dem Endzustand des Filmes entspricht, zusätzlich zum Einsatz kommen, soll hier untersucht werden.

4.1. Analyse des Romans *Pa Negre* hinsichtlich der Integration nähesprachlicher Mittel

Es ist vor allem die durch einen großen Sprachreichtum der katalanischen Sprache geprägte ländliche Welt, in der zunächst die Verwendung der kastilischen Sprache in einem offiziellen Kontext mit den neuen staatlich eingesetzten Machthabern, deren Auftritt an eine Kolonialmacht erinnert, das Verhältnis der Sieger zu den Besiegten deutlich macht. Das Leitmotiv der Rückgewinnung dieses Sprachreichtums wird in Teixidors Romanen durch die minutiöse Darstellung der Natur und des ländlichen Lebens deutlich. Im Roman *Pa Negre* ist es vor allem die volkstümliche Weisheit in Gestalt der Sprache der Großmutter und die Darstellung der natürlichen und ländlichen Umgebung des Bauernhofes sowie der mit den landwirtschaftlichen Tätigkeiten in Verbindung stehende lexikalische Reichtum. Aber auch die diatopische Varietät der katalanischen Umgangssprache des Landkreises Osona ist im Roman deutlich zu erkennen. Auch Joan Orja bemerkt in Hinblick auf Teixidors Roman *Retrat d'un assassí d'ocells*, dass der Schriftsteller Emili Teixidor mit Hilfe der besonderen Mittel seiner Sprache die Färbung und den Charakter seines Heimatkreises Osona in seinen Werken bewahrt und verewigt (Bennasar 2013: 37).

Teixidor, [...] com el poeta, a la fi, recupera a través de les particularitats del seu llenguatge el color i el caràcter de la seva comarca, Osona. Com si fos una caixa de Pandora, retrat d'un assassí d'ocells és una novel·la rica i complexa, que conté mil mons, mil personatges, mit històries, reflex del mal i el bé que nien en l'esperit de l'home.

4.1.1. Die diatopische Varietät des Katalanischen im Landkreis Osona

Joan Veny i Clar erwähnt auf einer 1990 in Vic gehaltenen Rede zur Presentation des neu erschienenen Buches *El Parlar de la Plana de Vic* von Carme Vilà i Comajoan: „N'hi ha que diuen que són els de L'empordà que parlen la modalitat més «catalana» del domini; d'altres diuen que són els de la Plana de Vic.“ (Veny 1991: 316) Natürlich entspricht diese Bewertung dem Stolz der Sprecher dieser Varietäten und keiner objektiven Betrachtung. Fakt ist jedoch, dass beide Varietäten zur Gruppe der diatopischen Varietäten des *català central*

aus dem östlichen Block der grundlegenden historisch begründeten Zweiteilung der diatopischen Varietäten des Katalanischen gehören. Und somit handelt es sich hier um eine Varietät, die sich historisch direkt vom in diesen Gebieten gesprochenen Vulgärlatein ableitet und zur Gruppe der *dialectes constitutius* gehört (vgl. Veny 1986). Andere Dialekte, wie etwa das Valencianische oder die auf den balearischen Inseln gesprochenen diatopischen Varietäten, die zu den *dialectes consecutius* gehören, haben sich in der heutigen Form erst nach einer späteren Wiederansiedlung der Gebiete herausgebildet.

Das Gebiet der ehemaligen Grafschaften Barcelona, Girona und Osona gilt heute als der zentrale Kern der katalanischen Sprache⁸⁰. Jedoch kam es in der Geschichte der Grafschaft Osona aufgrund eines Aufstandes gegen die Franken und einer grausamen Attacke durch die Sarazenen im Jahre 827 zu einem so starken Bevölkerungsrückgang, dass die verlassene *Plana de Vic* zwischen den Grafschaften Barcelona, Girona und Besalú auf der einen Seite und Urgell und Cerdanya auf der anderen Seite ein Niemandsland bildete. Die so erfolgte Teilung des Fürstentums Katalonien hatte auch eine Unterbrechung des kommunikativen Austauschs zwischen den beiden Zonen zur Folge, da der einzige Kommunikationsweg über Gebiete der Pyrenäen bestand. Die größte Leistung des zu dieser Zeit regierenden Fürsten Guifré II. ist die erst im Jahre 935 beendete Wiederbesiedlung dieses Gebietes⁸¹.

Die von Veny vorgestellte Arbeit von Carme Vila enthält, so Veny, ein reichhaltiges Material, das eine große Anzahl von Archaismen zeigt (Veny 1991)⁸². Er nennt Beispiele wie *anar-lo a recebre* („anar a rebre algú“), *olla, venema* („verema“), *call* bzw. *calleró* („carreró“). Das letzte Beispiel ist ein Hinweis darauf, wie sich die Standardsprachen des Kastilischen und des Katalanischen auf dem Niveau der Umgangssprache annähern, wofür Veny auch andere Beispiele nennt, die zugleich Beweise sind, dass dieses Phänomen in beiden Richtungen auftritt. Die Bedeutung des Wortes *call* entspricht jedoch der Bedeutung des lateinischen Ursprungs („camí rural“). Veny nennt weiterhin typische Beispiele wie die Geosynonyme *jaure/jeure* bzw. *llença/llança*, die phonetischen Innovationen *guret* anstelle von *guaret* (nach *buret*) und *bujac* bzw. *bujat* (nach *gujat* aus dem Okzitanischen), die synonymen phonetisch-morphologischen weiblichen Formen *feta* und *feda* oder auch lexikalische

⁸⁰ siehe Badia i Margarit, Antoni M.; Smith, Nathaniel B. (1985) (Hrsg.): *Actes del quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica, Washington, D. C., 1984. Estudis en honor D'Antoni M. Badia*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

⁸¹ zitiert nach ebd.

⁸² Umfangreiche Studien zur Sprachvarietät des Landkreises Osona sind z. B. Carme, Medina, Jaume *El parlar d'una família vigatana* von 2014 und Orriols, Lluís *La contribució d'Osona a la llengua catalana* von 1994 bzw. angrenzender Gebiete wie z. B. Dorca, Jordi *El parlar de Collsacabra. Aproximació i assaig de descripció* von 2008.

Besonderheiten wie *bola* bzw. *embolar* („donar betum“), *erremissar* („arromangar“), *broques* („agulles del rellotge“) und *brunzadora* („girapeix“). Aus religiösem oder aus Aberglauben stammende Phänomene sind z. B. *botó diví* („llombrigol“, nach dem kastilischen *botó divino*), *desig* (Fleck in der Form eines von der Mutter geäußerten Wunsches, der ihr während ihrer Schwangerschaft verwehrt wurde), Konstruktionen wie *un vestit de pics* („vestit de topos“) und Vorkommen von antiken Kastilismen wie *coça* („guitza“). Am Beispiel des historischen *ieisme* gegenüber dem heutigen aufgrund von touristischen Einflüssen und dem Einfluss von Schulbildung und der Sprache der Medien übernommenen *lleisme* aus der gehobenen Stadtsprache demonstriert er eine aus dem Inneren der Sprache heraus stattfindende und zu begrüßende Veränderung, die seiner Meinung nach ein Zeichen für die Lebendigkeit der Sprache ist.

Im 17. Kapitel des Romans, das nur drei Seiten umfasst, widmet sich Teixidor ganz dem Thema der Erinnerung, die, wie schon beschrieben, ein zentrales Thema und Anliegen ist, das sich durch den ganzen Roman und das dichterische Schaffen des Autors zieht. Der Autor wendet sich mit Hilfe des inneren Monologs seines Protagonisten und der zahlreichen rhetorischen Fragen direkt an seinen Leser, der sich hier wohl wie in die Aufführung eines Theaterstückes versetzt fühlen mag. Am Ende des Kapitels findet er auf die Frage nach dem Mysterium der Mechanismen der Erinnerung eine Antwort (siehe Zitat in Kapitel 3.3.2.) in der Tatsache, dass es manchmal schon ein beinahe vergessenes Wort aus der vergangenen Zeit ist, das die Welt von damals wieder auferstehen lässt. Und so zählt Teixidor eine Reihe von Wörtern auf, wobei er zunächst die besondere Bedeutung einiger dieser Wörter für seine Erinnerung beschreibt („o carnús, que és un insult oblidat“; Teixidor 2012: 142) und dann zu einer reinen Aneinanderreihung von Wörtern und deren Bedeutung übergeht:

- (1) Tupí, escó, múrgoles, rossinyols, corriols, bruguerars, carnús, aiguanaf, pomes camoses, les contínues, les rebobines, la resclosa, els bagants, els clemàstecs per penjar les olles al foc, el camp de corretjoles i ravenisses, l’herba per florir el formatge al formatger, l’enclusa per ferrar la ferradura del cavall, els animals guit que no són de fiar perquè tiren guitzes, adinerar un terreny... (ebd.: 143)

Einerseits findet sich hier das bereits von Joan Veny erwähnte Wort *olla* wieder und andererseits sind einige der Wörter wie *aiguanaf* und *clemàstecs* auch in einem Artikel über die Studie des Professors Jaume Medina der Universität Autonoma de Barcelona *El parlar d’una família vigatana* über die Sprache der Stadt Vic und des Landkreises Osona zu finden, der einen kleinen Ausschnitt von charakteristischen Eigennamen, Wörtern und Wendungen

enthält (Corominá 2015: 18). In diesem Werk, das auf in den letzten 30 Jahren gesammeltem Material beruht, weist Medina nach, dass die gegenwärtige Sprache dieser Umgebung in bestimmten Bereichen den Reichtum und einen hohen Grad an Unverfälschtheit in Kontinuität der jahrhundertealten Tradition bewahrt. Neben einigen anderen auch im Roman zu findenden und für die Sprache in Vic und Osona charakteristischen Wörtern wie *eixelebrat* (Teixidor 2012: 114), *andròmina* (ebd.: 111), *esgarriacries* (ebd.: 87), *xarbascat* (ebd.: 168), *bocamoll* (ebd.: 170), *escarransit* (ebd.: 44), *nyicris* (ebd.: 38), *estirabot* (ebd.: 378), *empiocat* (ebd.), *ronya* (ebd.: 359) und Verben oder Wendungen wie *deixondir-me* (ebd.: 160), *entabanar* (ebd.: 90), *amorosir* (ebd.: 211), *fer salat* (ebd.: 108), *nap-buf* (ebd.: 69.), *esbandir* (ebd.: 54) zeigt der Artikel auch einige die Kreativität der Vigataner beweisenden Namensgebungen für Häuser bzw. Familien oder Personen, die auch in Teixidors Roman ein Zeichen der Kreativität des Volkes sind. Viele dieser Namen geben Hinweise auf den ausgeführten Beruf wie „ca la Filosa“, „can Boixets“ (ebd.: 92) oder „cal Rabadà“ (ebd.: 82), auf Charaktereigenschaften wie „can Sempre“, „ca la Noia Maca“ oder verweisen auf historische Personen wie „cal Fadrí de Sau“ (ebd.). Kompromittierende Bezeichnungen wie „can Merda Seca“, „can Pixa Torta“ oder „ca la Pepa Bruta“ (ebd.: 82) zeugen gleichzeitig vom volkstümlichen Humor. Aber auch Spitznamen von Personen wie z. B. „Pere Màrtir“, „Civil Rexinxolat“, „Cara-bruta“, „Antònia Boja“, „Ros de mal pèl“, „Brunet Que No Para Mai“ oder „Peret Carboner“ (ebd.: 33) sind kreative und volkstümliche Schöpfungen. Außerdem finden sich in dem oben genannten Artikel umgangssprachliche Ausdrücke wie „tros de quòniam“ (ebd.: 75) oder „més curt de una cua de conill“ (Villaronga/Passola 2013), wie sie auch Teixidor in seinem Roman bzw. Villaronga in seinem Film verwendet.

4.1.2. Analyse des Romans hinsichtlich der Integration von Merkmalen der Oralität in den verschiedenen Bereichen des Erzählerberichts und der Figurenrede

Das untersuchte Exemplar des im Columna-Verlag Barcelona erschienenen Romans *Pa negre* ist die 8. Edition der Reihe Edicions 62, la butxaca, aus dem Jahre 2012. Das Buch umfasst 394 Seiten und ist in 40 Kapitel gegliedert. Zu Beginn eines jeden Kapitels erfolgt in einem sehr kurzen oder etwas längeren Absatz eine Einführung in das Thema des Kapitels. Der Autor hat in seinem Roman *Pa Negre* die Erzählform des Ich-Erzählers gewählt, der zwischen auktorialer und personaler Erzählperspektive wechselt.

Teixidor benutzt nähesprachliche Mittel, um die Vergangenheit lebendig werden zu lassen, wie auf einer alten Fotografie, bei der eine Szene gegenwärtig ist, die gleichzeitig die Erinnerung an andere abwesende Aspekte dieser Vergangenheit hervorruft (Glenn 2008). Susanna beschreibt *Pa Negre* als einen vor allem durch seinen Ton und durch auditive Hypnose inspirierenden Roman (Susanna 2004: 21):

la història com a dipositària d'una veu. [...] ens transforma d'una manera o altra de lectors en oients, [...] –posat en boca d'un noi que ens fa sabedors d'un determinat període de la seva vida evocat des d'una època posterior– s'assenta del tot en una pretesa oralitat: assistim doncs a una història més contada que no pas escrita [...] un autor que se'ns lliura totalment en la seva escriptura, i una lectura voraç que la consumeix del tot.

Die folgende Abbildung zeigt eine Zusammenfassung der universalen nähesprachlichen Mittel, wie sie in Kapitel 2.1.3. dargelegt wurden, die die Grundlage für die folgende Untersuchung bilden soll.

Textuell-pragmatischer Bereich

- Gliederungssignale
- *Turn-taking*-Signale
- Kontaktsignale
- Überbrückungsphänomene
- Korrektursignale
- Interjektionen
- Abtönungssignale
- Makrostrukturen

Syntaktischer Bereich

- Kongruenzschwächen und *constructio ad sensum*
- Anakoluthe, Kontaminationen, Nachträge, Engführungen
- Segmentierungserscheinungen und Thema-Rhema-Abfolge
- Syntaktische Komplexität: Parataxe und Hypotaxe

Lexikalisch-semantischer Bereich

- Wort-Iteration (niedrige *type-token*-Relation)
- *Passe-partout*-Wörter und Präsentative
- Deiktika
- affektive Lexik der Umgangssprache
- expressive-affektive Wortbildungsverfahren (Diminutive, Augmentative, Perjorative)
- Phraseologie (Metonymie, Metapher, Vergleich, Hyperbel, Wiederholung, Tautologie, Allaussagen, Wendungen etc.)

Lautlicher Bereich

- grafische Elemente
- Entdeutlichungsphänomene

Abbildung 5: Universale nächsprachliche Mittel

So finden sich also nächsprachliche Mittel neben den Dialogen auch in der Erzählerstimme. In den Berichten der Erlebnisse des Jungen Andreu sind immer auch seine Gedanken über das Erlebte mit Hilfe von inneren Monologen eingeflochten, die eine besondere Nähe zu seiner inneren Haltung und seinen Gefühlen ermöglichen. So wie er die Sprache der Erwachsenen beobachtet und darüber reflektiert, vermittelt er uns das Gefühl, bei den Gesprächen direkt daneben zu stehen.

Menschen wurden durch verschiedene Methoden während des franquistischen Regimes mundtot gemacht, um sie zu kontrollieren und zu unterdrücken, sodass sie begannen, genau auf ihre Wortwahl zu achten, ihre Gedanken für sich zu behalten und sich durch indirekte Kommunikation zu verständigen. Das wird auch in dem Ausspruch des alten Quirze nach dem erschreckenden Besuch durch die lokalen Machthaber im Bauernhaus:

(1) ¡Que no es pugui parlar clar ni a casa! (Teixidor 2012: 194)

Schriftsteller dieser Zeit neigten zu Umschreibungen, Periphrasen, Euphemismen, unklaren und vorsichtigen Formulierungen und verwendeten häufig neben indirekter Rede auch Ellipsen, unvollständige und abgebrochene Ereignisschilderungen. Und so nutzt auch

Teixidor einige dieser Strategien für die realistische Darstellung dieser Zeit und vertraut darauf, dass die Leser die Puzzlestücke zusammensetzen und das Fehlende ergänzen:

- (2) –Tu sí –va tornar riure ella, com si de cop li haguessin desaparegut la tristesa i l'amoïnament–. Tu sí que el tornaràs a veure, el follet. No aquí, perquè d'aquí ja n'ha marxat, però el tornaràs a veure en un altre lloc. (ebd.: 323)

Das Auftauchen des Personalpronomens *tu* in Verbindung mit *sí* betont, dass nur Núria den Geist wiedersehen wird, von dem der Leser nun weiß, dass er noch eine andere Bedeutung für das Mädchen hat, das ihrer Reaktion zufolge diesen Hinweis jedoch nicht versteht. Der Leser kann möglicherweise schon ahnen, dass diese Geister keine Erfindungen der Großmutter sind, sondern vor den Repressionen flüchtende Republikaner, wie zu einem späteren Zeitpunkt im Roman deutlich wird. Weitere Links- und Rechtsversetzungen weisen außerdem auf die Intonation der Großmutter, die immer wieder rätselhaft Geschichten über die im Haus wohnenden Geister erzählt, und damit auf das Rätselhaftige dieser Aussage hin.

In den Gesprächen der Erwachsenen finden sich häufig elliptische Konstruktionen, die Andreus Aufmerksamkeit erregen und ihm Rätsel aufgeben, wie z. B. das folgende Gespräch seiner Mutter und seiner Tante Ció über die Tante Enriqueta (ebd.: 353):

- (3) A la seva manera, parlaven de la tia Enriqueta sense anomenar-la mai, de form indirecta, desapassionada, com si ho fessin d'un parent llunyà malalt del qual no es podia dir la malaltia.
 –¿No t'ho esperaves, oi?
 –Ni morta no m'haguera esperat una cosa així. M'ho esperava tot menys aixó.
 –¿Però amb aquest, no t'ho havies ensumat mai?
 –Havia vingut aquí algunes vegades, tampoc gaire, i semblava un pardalet mullat, un xaiet, amb les orelles baixes i ple de bondat... ¡I ja veus amb què ens ha sortit! Mai per mai no haguera pensat que fos capaç de fer aquesta mala passada.
 –¿Els havies vist plegats algun cop?
 –Mai, ja dic, mai. Pensa que no venia mai sol, no podia pas, ho tenen prohibit. Venia sempre amb l'altre, el gros...

Der Leser schlussfolgert wie auch Andreu, dass sie eine Affäre mit einem der Gardisten hat und über den Mann spottet, mit dem sie verlobt ist. Jedoch stellt sich später heraus, dass es sich bei dem Liebhaber nicht um den „Canari“, wie Andreu vermutet, sondern um einen jungen Novizen aus dem Kloster handelt.

- (4) Altra vegada, la presència de la meva mare portava el món clos dels adults, amb el seu llenguatge de sobreentesos i les seves referències, a fets que només elles coneixien, interpretaven i valoraven. [...]
 –Així doncs, no hi ha res a fer, ¿oi?

–Ara hem d’esperar que passi el temps... No podem fer altra cosa.
 –¿I com ho fareu...? Vull dir per tapar-ho, quan passi el que ha de passar... ¿Heu provat...? –la mare va fer una veu insinuant, com si la tia Ció ja sabés la pregunta que li feia–. La corona de rei va molt bé per aquestes coses. Treu fora totes les preocupacions. I a Vic hi ha una dona de tota confiança... (ebd.: 354)

Während in Beispiel (3) die häufige Verwendung von Deiktika (*això, ho, aquest, els, així*) zur Versprachlichung des gemeinsamen Kenntnisstands auffällt, sind es im Beispiel (4) eher syntaktische Segmentierungserscheinungen und Erscheinungen der Thema-Rhema-Abfolge, die zur Implizierung dessen führen, das explizit nicht genannt werden soll.

Als Grundlage für die Rückgewinnung des Sprachreichtums der katalanischen Sprache nutzt Teixidor die Tatsache, dass die Sprache auf dem Land nicht der gleichen Veränderung unterworfen ist, wie in der urbanen Umgebung. Ein Beispiel ist die Namensgebung der Personen. Die Personen auf dem Land tragen zum Teil andere Namen (z. B. Quirze) als die Städter (vgl. Oropesa 2014) oder auch Namen, die die Phantasie der ländlichen Dorfbevölkerung wiedergeben (z. B. in *Brunet Que No Para Mai* oder *Pere Màrtir*), die auf bestimmte Eigenschaften oder die Funktion der jeweiligen Person schließen lassen. Zur Erzeugung einer Nahesituation dient dem Autor auch die Ich-Erzählperspektive, die es ihm möglich macht, die innere Gefühlswelt des Protagonisten in seine Schilderungen mit einzubeziehen. Diese starke Subjektivität trägt einerseits sehr zu einer authentischen Erzählwelt und andererseits zu einer starken Identifizierung des Lesers mit dem Protagonisten, der gleichzeitig auch der Erzähler ist, bei. Dabei kann der Erzähler sowohl einen allwissenden Standpunkt (berichtendes Ich) oder auch den Standpunkt einen sehr großen Nähe zum Geschehen (erlebendes Ich) einnehmen. Er kennt also alle Figuren und Schauplätze und hat aus eigenem Erleben oder aus den Erzählungen anderer Kenntnis über die Vorgeschichte und die zukünftigen Ereignisse und kann so in seine Erzählung Bewertungen und Meinungen in Form von Metakommentaren einfließen lassen bzw. zusätzliche Überlegungen in Form von inneren Monologen. Er kann den Leser aber auch tief in die Geschichte hineinziehen, da er den Leser an Ereignissen, an denen er beteiligt ist, sowohl von außen als auch von innen, also durch unmittelbar empfundene Emotionen und Gedanken, teilhaben lassen kann. So kann ein Ich-Erzähler sich sowohl wie ein auktorialer als auch wie ein personaler Erzähler verhalten oder zwischen den Erzählperspektiven wechseln. Die Innensicht anderer im Roman vorkommender Personen steht ihm zwar nicht direkt zur Verfügung, aber sie kann ihm entweder mitgeteilt worden sein oder er hat die Möglichkeit, von äußerlich dargestellten Ereignissen und dem Verhalten der Personen auf die Innensicht zu schließen. Jedoch ist seine Innensicht nur begrenzt und so kann er von

vornherein nicht so einen erhöhten Standpunkt einnehmen wie ein Er-Erzähler. Im Allgemeinen wird seine Position durch räumliche oder zeitliche Deiktika vermittelt (vgl. Petersen 1993). Wie Glenn feststellt, fehlen solche, die Erzählperspektive signalisierende Deiktika im Allgemeinen, sind jedoch im 17. Kapitel, das fast vollständig im inneren Monolog erzählt wird, nachweisbar (Glenn 2012).

- (5) ¿Té alguna direcció o un fil argumental, la memòria? ¿Per què m'acompanyen encara **aquella** masia paterna, **aquells** horts de fruiters que l'envoltaven, **aquell** bosc impenetrable si no era amb el cap ple de fantasmes i de pors, **aquell** paisatge amable de turons sorrencs amb un fons de cingleres invisibles i muntanyes blaves que el contenia? (Teixidor 2012: 142; meine Hervorhebungen)

Das lässt darauf schließen, dass in *Pa Negre* die personale Erzählweise im Vordergrund steht, wobei sich dem Leser hier durch die Augen eines am Beginn des Erwachsenwerdens stehenden Jungen ein unverfälschter Blick auf die Erzählwelt des Protagonisten bietet. Der Leser kann jedoch von dem Verhalten der anderen auf ihre Innensicht schließen, was dem Jungen verwehrt bleibt, sodass dieser häufig mit Unverständnis reagiert. Die zunehmend ablehnende Haltung des Protagonisten, die ihn einerseits schneller erwachsen werden lässt und andererseits eine positive Weiterentwicklung verhindert, wird durch die minutiöse Darstellung seiner Innensicht für den Leser nachvollziehbar.

Die Wirkung eines Romans wird jedoch vorwiegend vom Anteil der verschiedenen Darbietungsarten geprägt. Eine Dominanz von Dialogen und indirekter Rede zeugt von Objektivität und Unmittelbarkeit. Der Erzähler zieht sich zurück und der Leser befindet sich unmittelbar neben dem Geschehen (vgl. Petersen 1993). Auktoriale Eingriffe transportieren zwar nicht das Geschehen, doch wird dieser Standpunkt schon durch die Wahl der Vergangenheitszeitform im Erzählerbericht deutlich. Durch die Wahl der Ich-Erzählform wird jedoch im inneren Monolog und in der erlebten Rede die epische Distanz des Erzählers aufgehoben, sodass stilistische Mittel, wie sie z. B. der zwischen direkter und indirekter Rede zu positionierenden erlebten Rede eigen sind und in der der Erzähler und somit auch der Leser die Möglichkeit hat, sich gegenüber der Figur zu positionieren, sich nur auf den Protagonisten selbst beziehen können, was Selbstkritik oder Selbstironie zur Folge haben kann. Es sei denn, der Erzähler bezieht ihm mitgeteilte Gedanken anderer Figuren in Form von erlebter Rede in seinen Erzählerbericht mit ein.

In Bezug auf die Verwendung von nähesprachlichen Mitteln sind diese in allen Darbietungsformen zu erwarten. Der dialogische Anteil in den Kapiteln nimmt zwar

insgesamt parallel zum Fortschreiten der Geschichte zu, wird aber immer wieder von nichtdialogischen Passagen abgelöst. Äußerlich ist der Dialog durch die Zeichensetzung erkennbar (langer Querstrich, Absatz), aber auch andere nächsprachliche Mittel, die Spontanität und Emotionalität evozieren, finden sich dort in großer Zahl. Reine direkte Rede ohne *inquit*-Formeln finden sich z. B. in den Anweisungen der Tante Ció (Teixidor 2012: 23):

- (6) –Són flassades que han llençat els frares camils perquè fan pudor de mort. ¡Uix...! Han servit per tapar malalts fins que ja no podien sortir-se'n. Moltes servien de llençols per tapar els tísics que prenen el sol a l'hort dels pensaments. ¡Ecs...! Jo mateixa les vaig acceptar amb escrúpols, i només per fer-los un favor, i no en vaig agafar ni una amb les mans, les vaig ficar a la pastera amb unes tenalles i una forca.

Dieser Abschnitt enthält zwei Interjektionen (*uix*, *ecs*), die zusätzlich zur Kennzeichnung als Ausruf durch die darauf folgende Pause (drei Auslassungspunkte) auf die emotionale Verfassung von Andreus Tante Ció schließen lassen bzw. auch die Vorstellung von Mimik und Gestik heraufbeschwören können, die damit die Dringlichkeit ihrer den Kindern gegenüber geäußerten Warnung unterstreicht, die aus dem Kloster stammenden Betttücher aufgrund der Ansteckungsgefahr nicht zu berühren. Die parataktische Struktur des letzten Satzes ist ein weiteres Mittel, das die Spontanität und Unmittelbarkeit ihrer Reaktion anzeigt. Aber auch viele Dialogfragmente kommen ohne *inquit*-Formeln aus, was ihre Objektivität und Spontanität weiter unterstreicht. Mitunter finden sich hier solche, die durch schnellen Sprecherwechsel auf affektive Einstellungen und einen Kontext von großer Nähe schließen lassen.

- (7) –¿I què va dir ella?
 –Em va preguntar quina cara feia.
 –¿Quina cara feia?
 –Feia cara de gos, li vaig dir.
 –¿I què va dir ella?
 –Es va posar a riure.
 –¿Es va posar a riure?
 –Si. Va riure una bona estona, va haver d'agafar el mocador petit i tot perquè s'ofegava de tant riure.
 – ¿De què reia?
 – Després, quan li va parar la tos i el riure, va dir que li havia fet gràcia, que mai s'havia pensat que un follet pogués tenir cara de gos. I tornava a riure tot dient «¡cara de gos!, ¡cara de gos!, ¡si els follets sabessin que els has atrapat amb cara de gos!»
 (ebd.: 128)

Neben der indirekten Rede wird diese mündliche Erzählung einerseits durch kurze Fragen und Antworten und andererseits durch direkte Zitate fremder Rede, die durch doppelte spitze Anführungszeichen gekennzeichnet sind, sehr lebendig gestaltet. Hervorhebung durch Ausrufezeichen und Wiederholungen tragen zum szenischen Charakter der Erzählung bei. Direkte Zitate fremder Rede fließen auch gelegentlich in den Erzählerbericht ein:

- (8) Pocs dies després es van presentar els senyors Manubens amb un cotxe negre. Van saludar-me amb un «¿Ja estàs a punt de marxa?» que a mi em va sobtar, però ells van tirar endavant escala amunt i es van reunir amb els oncles i l'àvia i no em va dir res més, quedava tot el dia de llibertat, i la Ploramiques i jo vam córrer cap a l'era i la bassa i el bosquet dels avellaners, però no ens vam ficar al nostre cau perquè tots dos estàvem una mica espantats, no sabíem què ens passava, i vam anar cap a la paret de l'hort dels pensaments i vam treure el cap per veure el prat i no hi havia ningú, potser era massa d'hora o massa tard, però l'herba lluïa amb una verdor intensa, com un camp d'alfals que ningú no trepitja, i els arbres feien una ombra inútil sense cap malalt que es protegís el cap o el ventre, i l'om rebregat del meu noi nu em semblava lleig i escrostonat sense el cos al costat, un arbre vell i solitari amb les branques esquerdades i el tronc foradat, gairebé sense fulles, un arbre mig mort que no servia per a res. (ebd.: 379)

Dieser Ausschnitt ist ein typisches Beispiel für die personale Erzählweise, in dem die emotionale Verfassung des Protagonisten, die große Unsicherheit und Aufregung des letzten Tages, bevor Núria und er endgültig diesen Ort ihrer Kindheit verlassen müssen, in dem schnellen Erzählrhythmus zum Ausdruck kommt. Die Unruhe und der Schreck über das plötzliche Ende ihrer Kindheit zeigen sich in der Aneinanderreihung der Erlebnisse und Eindrücke, die nur durch Kommas getrennt oder durch wenige Konjunktionen wie *i* und *però* verbunden sind und so den Eindruck beim Leser verstärken, eigentlich ein Zuhörer zu sein.

Wie schon der obige Dialog, zeigt auch der folgende Dialog die große Nähe und Vertrautheit zwischen der Mutter des Protagonisten und seiner Tante Ció, die durch verschiedene Strategien der Abtönung, Ausrufe, die Überraschung und Überzeugung zum Ausdruck bringen, umgangssprachliche Ausdrücke und abgebrochene Fragen, die das gemeinsame Denken und Fühlen erkennen lassen, deutlich wird.

- (9) –¿Vols dir...? –deia una amb esverament.
 –Pots pujar-hi de peus –assegurava l'altra.
 –¿No serà capaç...! –exclamava la primera.
 –¿Que no...? ¡Ja ho veuràs prou...! Recorda el que et dic.
 –¿Vols dir que no...?
 Algun cop se'ls escapava un mot explícit, com:
 –¿Vols dir que ell no...?
 I més sovint:
 –¿Vols dir que ella...?
 –No l'aguantarà per molt temps, jo la conec bé. No està feta per això.

- No és com nosaltres dues, ja ho sé...
- Nosaltres hem sigut dues bèsties de càrrega...
- ¡Que burres que hem sigut, ja pots ben dir-ho!
- Ara, no estan per romanços, ells...(ebd.: 377)

Era com una teranyina, que amb paciència podia atrapar un detall, un fet, un nom que dexifrés el seu llenguatge de gestos, ganyotes, exclamacions, sobreentesos i mitges paraules.

Der innere Monolog des Protagonisten, der nur durch die Zeitform der Gegenwart vom Erzählerbericht und der erlebten Rede unterschieden werden kann, machen die Emotionen und die Zerrissenheit des Protagonisten und Erzählers deutlich. Im Kapitel 17 wird diese Zerrissenheit durch die Aneinanderreihung von rhetorischen Fragen besonders spürbar.

- (10) ¿Té alguna direcció o un fil argumental, la memòria? Per què m'acompanyen encara aquella masia paterna, aquells horts de fruiters que l'envoltaven, aquell bosc impenetrable si no era amb el cap ple de fantasmes i de pors, aquell paisatge amable de turons sorrencs amb un fons de cingleres invisibles i muntanyes blaves que el contenia? ¿Què em volen dir els records que se'm presenten sense ordre aparent i amb una barreja d'espais, amb tanta insistència? (ebd.: 142)

Der Erzähler macht sich hier scheinbar unabhängig vom Geschehen Gedanken über seine Erinnerungen und dabei wird deutlich, wie sehr ihn diese Erinnerungsfragmente immer wieder beschäftigen, von denen er glaubte, er hätte sie hinter sich gelassen, als er beschloss, dem Leben seiner Kindheit den Rücken zu kehren.

Erlebte Rede bzw. freie indirekte Rede als Teil des Erzählerberichts eignet sich gegenüber der direkten und der indirekten Rede zur unmittelbaren Stellungnahme des Erzählers bezüglich der Figurenrede zwischen Distanzierung und Zustimmung. Inneres und Äußeres der Figur können gleichzeitig gezeigt werden und es bietet sich eine Art der Polyphonie mit einem großen Potential für ironische Betrachtungsweisen für den Erzähler (Alsina 2008: 18). Der Protagonist und Erzähler Andreu, dessen Versuche, das Verhalten und die Aussagen der Erwachsenen zu verstehen, uns die banalen Entscheidungen der im Roman so zahlreich vorhandenen Figuren, die nicht immer zu logisch und begründet erscheinenden Handlungen führen (vgl. Oropesa 2014), und ihre individuellen Äußerungen in ihrer Bedeutung für das Erwachsenwerden des Protagonisten präsentieren, kommentiert und legt seine Sichtweise auch durch erlebte Rede dar.

- (11) Així no trobava resposta a l'interès que podia tenir Déu totpoderós i omnipotent a voler que creguessin en ell els homes que no hi volien creure. ¿Perquè perseguia d'aquella manera els descreguts? ¿Perquè atiava els seus gossos-capellans al seu darrere amb amenaces de condemnaió eterna a l'infern? ¿Perquè la Glòria de Déu no podia brillar amb igual intensitat sense la submissió d'aquells capsigranys

incultes que deien que només creien en el que veien i pensaven que els capellans eren tots uns farsants? ¿Quina necessitat tenia Déu d'aquells incrèduls? ¿No eren lliures de condemnar-se? No trobava resposta, i em deia que no ho entenia perquè si jo ho pogués entendre tot ja seria tan intel·ligent com Déu, i això era impensable, una sobergueria comparable a la del dimoni gros, del negríssim Satanàs, i per això podia permetre'm aquells pensaments, perquè eren una prova claríssima de la meva petitesa, de la superior intel·ligència divina. (Teixidor 2012: 85)

Hier handelt es sich zwar streng genommen nicht um erlebte Rede, da der Erzähler und die Figur ein und dieselbe Person sind, doch ist die zeitliche Distanz des Erzählers (bzw. des Lesers) zu der Figur des Jungen und dessen geäußerten Gedanken durch die Zeitform der Vergangenheit deutlich zu erkennen und der Leser kommt nicht umhin, die Ironie der unterwürfigen Logik des Jungen nachzuempfinden. Nähesprachliche Mittel, die diese Ironie verstärken, sind der Abtönungspartikel *ja*, syntaktische Erscheinungen wie Nachträge und Parataxe und lexikalisch-semantische Mittel wie umgangssprachliche Ausdrücke und Schimpfwörter (*gossos-capellans*, *capsigrany incultes*, *farsants*), Übertreibungen durch verstärkendes Adjektiv, Augmentativsuffix bzw. Superlativendung (*dimoni gros*, *negríssim Satanàs*, *prova claríssima*), die auch bewertende Funktion haben, und die Verstärkung des Gegensatzes zwischen der *petitesa* des Jungen und Gottes *superior intel·ligència divina*. Im Beispiel (12) gibt der Erzähler die Überzeugungen seines Vaters mittels erlebter Rede wider:

- (12) Però el pare era tossut. Estava convençut de la seva innocència i del seu dret a opinar com volgués sense fer mal a ningú. Ja li havien ensorrat el negoci de queviures, ¿què més li podien fer? (ebd.: 116)
- (13) Però no s'havia escapat cap a França com el seu germà, en Fonso, el pare de la Ploramiques, perquè deia que ell no havia matat ningú, que ni tansevilla havia anat al front, que l'única cosa que havia fet era treballar pel poble, que precisament per això l'havien deixat quedar, perquè no hi havia ningú més que volgués ocupar-se de res. (ebd.: 115)

Beispiel (13) ist ein Beispiel für indirekte Rede. Hier sind es zunächst syntaktische Erscheinungen wie Nachträge und die Anhäufung von mit der Konjunktion *que* eingeleiteten Nebensätzen, der umgangssprachliche Ausdruck *ni tansevilla* und andere Ausdrücke des Nachdrucks wie *precisament per això*, *l'única cosa*, *ningú més*. Zusammenfassend kann man sagen, dass sowohl in der Figurenrede als auch im Erzählerbericht des Romans *Pa Negre* zahlreiche universale und einzelsprachliche nähesprachliche Mittel finden lassen.

Neben den zahlreichen syntaktischen Erscheinungen sind es aber auch Erscheinungen aus dem textuell-pragmatischen Bereich, die in großer Zahl auftreten. Ein besonders lebendig gestaltetes Ereignis ist die Kommunion von Andreus Cousine Núria, die nach einigem Hin und Her in der Kapelle des Klosters Sant Camil de Llellis unter der Obhut des mit der Familie

befreundeten Pfarrers *pare* Tafalla stattfindet. Da Núrias Eltern, die verschwunden waren, sich nicht darum kümmern konnten und von seitens der Kirche auf die Durchführung der Zeremonie gedrängt wurde, fand man schließlich diesen Kompromiss, nachdem es gelang, unter Vortäuschung einer Krankheit des Kindes die Zeremonie in der Dorfkirche vor den Augen aller Nachbarn zu umgehen. Nach der Zeremonie in der Kapelle des Klosters kehrt die Familie in das Haus zurück, um den Tag bei einem festlichen Essen zu feiern. Die Aufregung, die solch ein Fest für die Kinder mit sich bringt, wurde noch weiter gesteigert, als die Großmutter vorschlug, sich auf der Veranda für Fotos aufzustellen, die die Geister des Hauses machen würden. In den folgenden Beispielen (14) und (15) handelt es sich z. B. um die Verfahren zur Abtönung (meine Hervorhebungen):

(14) Per cases **rai**, no queden, ells. (ebd.: 99)

(15) –**Això sí** que és un misteri que m’agraderia copsar –deia en Quirze pare, interessat–. **Això sí** que sembla de follets. (ebd.: 105)

In den Beispielen (16) und (17) finden wir Gliederungs- bzw. *Turn-taking*-Signale:

(16) –¿**I** per què no podem veure els retrats que fan? (ebd.: 104)

(17) En Quirze pare es va quedar parat per la intervenció de la seva cunyada. Després d’un moment de silenci, en el qual va repassar la tia Enriqueta de dalt a baix, com si mentrestant pensés el que li havia de contestar, va començar en to burleta:

–¿Què en saps tu, d’aquestes coses...?

–Sé el que sap tothom... –la tia Enriqueta es va tornar tota vermella, mentre girava el cap i obria l’armariet de la cantonera per agafar una altra plata.

–¿Pobre del que només sap el que li han ensenyat! –va riure, murri, en Quirze pare–. És el que diu sempre l’àvia, ¿**oi que sí?** (ebd.: 102)

Häufig treffen wir, wie in den Beispielen (18) und (19), auch auf primäre und sekundäre Interjektionen:

(18) –No podem veure els retrats perquè tot això són històries de l’àvia, gamarussos –en Quirze jove es reia de nosaltres, de bon humor, continuant el joc.

–¿No siguis capsigrany, tu! –el reptava l’àvia–. ¿**Ganàpia!** ¿A veure quina màquina pot retratar aquest sol esgrogueït, i aquesta tebior de la sala, i aquesta tarda tan plaent, i els rialles de les dones i la xerrameca del homes...? Només els follets poden recollir-ho tot i ficar-nos-ho al cap perquè puguem recordar-ho per sempre més amb tots els detalls, i els crits i les olors de les postres i el vi ranci que fa pessigolles al nas i a la gola...¿**Un retrat, uix!** Un retrat és només per portar al cementiri i clavar-lo al nínxol perquè tothom sàpiga quina cara feia el mort.

- (19) –¡Caratxo! –va exclamar–. ¿I com ho porta això de viure sense família, com un gall sense galliner on ajocar-se? Ja m’entén...

Auch im lexikalisch-semantischen Bereich finden sich zahlreiche Erscheinungen. Wie das folgende Beispiel zeigt, tragen nächsprachliche Mittel zur Charakterisierung von Personen bei:

- (20) –No planyeu mai les cuineres –reia l’àvia–. Penseu que no porten mai res a taula que elles no ho hagin tastat abans. Elles són les primeres a galdir-se’n. Tenen bon paladar i fan bons forats als plats que cuinen.
 De tant en tant, ens mirava e ens animava dient:
 –¿Què, galdirots? ¡Quina galèpia...!
 A mi em semblava que l’àvia escollia paraules precioses per dignificar la festa, com si fos el seu regal a la néta, perquè era la primera vegada que les sentia.
 En Quirze pare, sorrut com sempre, tenia els ulls encesos i només de tant en tant assentia a tot el que deien amb cops de cap o frases banals com ara:
 –¡I tant...!
 –¡Com hi ha Déu...!
 –¡Mengen tant com volen! ¡Si al poble i a ciutat poguessin menjar com ells! ¡Aquests rai...!
 (ebd.: 100)

Die Großmutter, die ein unerschöpflicher Quell für selten verwendete Archaismen und regionale umgangssprachliche Lexik ist, verwendet hier die heute als dialektale Variante bekannte *galdir-se*⁸³ des Verbs *gaudir-se* bzw. die Ableitung *galdirots*⁸⁴ mit der Perjorativendung *-ot*. Außerdem verwendet sie das umgangssprachliche *galèpia*.⁸⁵ Für Andreus bodenständigen Onkel Quirze sind wiederum die hervorgehobenen banalen Aussagen typisch, sowie Zwischenrufe wie z. B. *¡Ximpleries!* (ebd.: 105). Allerdings ist auch er in dieser festlich lockeren Atmosphäre gesprächiger als sonst, wobei hier auch sein gespanntes Verhältnis zu Andreus Tante Enriqueta, wie in Beispiel (18) deutlich wird, oder sein vertrauliches Verhältnis zu dem Priester *pare* Tafalla durchscheinen.

- (21) El pare Tafalla va posar el braç a l’esquena d’en Quirze pare i mentre seien plegats li va dir:
 –¿I els afers, com van? ¿Quan baixa l’avi Mosso amb el ramat?
 En Quirze pare se’l va mirar amb recel abans de respondre amb cautela:
 –Bé, com sempre..., ja en parlarem.

Das folgende Beispiel enthält auch einen bildhaften Vergleich:

⁸³ *menjar-se, engolir*; Quelle: <http://dcvb.iecat.net/> (DCVB)

⁸⁴ *golafre, fartó*; Quelle: DCVB

⁸⁵ *fam*; Quelle: DCVB

- (22) –¡Bestieses! –rondinava encara en Quirze pare–. ¿De què serveix una fotografia a aquesta edat quan el cos encara ha de créixer i omplir-se, quan encara ha de fer-se una dona com cal? Seria **com retratar un cuc de seda abans de convertir-se en papallona**.

Auch in Beispiel (18) findet sich expressiv-affektive Lexik wie *gamarussos*⁸⁶, *ganàpia*⁸⁷ und *capsigrany*⁸⁸ und der umgangssprachliche Ausdruck *xerrameca*. Weiterhin wären noch Phraseologismen wie z. B. der in Beispiel (19) vorkommende Reim, der Heckenausdruck *aixó de* (ebd.: 101) und die Onomatopöie *¡clíc!* (ebd.: 103) als Nachahmung des Geräusches eines Fotoapparates zu nennen.

Onomatopöien kommen im Roman aber nur gelegentlich vor. Ein weiteres Beispiele ist *rau-rau* (ebd.: 72). Seltener sind auch andere lautlichen Phänomene wie die folgenden Elisionen der Endkonsonanten *r* oder *s*, die aus Gründen der leichteren Aussprache entstanden sind (Andújar/Brumme 2010: 209):

- (23) I els primers no acabaven de conèixer mai la profunditat dels seus sentiments, com se'ls estimava, perquè **no sabia di'ls-ho**, patia una tímidesa o inhibició sentimental que refredava totes les seves relacions (Teixidor 2012)
- (24) –Ens en sortirem, Andreu –repetia ella, com si volgués **convence's** de ella mateixa–. (ebd.)
- (25) –¡Au, **digue-li** que vols acompanyar-lo, que vols anar amb ell...!(ebd.: 152)

Hier ist bemerkenswert, dass sich die Beispiele (23) und (24) auf die Erzählerstimme beziehen und somit ein Charakteristikum des Ich-Erzählers, des Protagonisten Andreu, sind. Weitere Merkmale aus dem lautlichen Bereich sind alternative Lautungen (*idees* vs. *ideies*) wie in Beispiel (26) oder ein Vokaleinschub wie in Beispiel (27):

- (26) –Deixa, deixa, dona –va insistir l'àvia–, d'altra manera hagueren anat les coses si tots haguessin tingut una bona carrera. Les **ideies**... –Ella deia les **ideies**. Tots parlàvem com ella. Però no parlàvem mai **d'ideies**–. (ebd.: 315f.)
- (27) –Doncs **promete-ho** amb una prometença al Nen Jesús, així, fent una creu amb els dits i un petó amb la boca. (ebd.: 46)

⁸⁶ *Persona toixa, aturada o de maneres rústiques*; Quelle: <http://www.grec.cat/cgibin/mlt00x.pgm> (GREC)

⁸⁷ *Persona adolescent o adulta que fa coses pròpies d'una criatura*; Quelle: GREC.

⁸⁸ *Persona de poc seny, no gens entenimentada.*; Quell: GREC

4.1.3. Unterschiede zwischen den Dialogen des Drehbuchs und des Romans bezüglich der nähesprachlichen Mittel

Das Drehbuch, das mir zur Verfügung stand, entsprach nicht, wie schon erwähnt, dem Endzustand des Films. Es befinden sich Szenen im Drehbuch, die später nicht im Film Verwendung fanden und die Reihenfolge der im Drehbuch vorhandenen Szenen wurde ebenfalls noch einmal geändert. Einige Dialoge des Films mussten außerdem ergänzt werden. So musste ich bei der Übersetzung des Drehbuchs, das die Grundlage für die Untertitel bildete, noch einige Anpassungen vornehmen.

Für den Vergleich zwischen dem Drehbuch und dem Roman wählte ich das Beispiel des 21. Kapitels des Romans. Das Thema des 21. Kapitels sind Andreus widersprüchliche Empfindungen gegenüber dem jungen Tuberkulosekranken, den er im Klostergarten ruhend häufig beobachtet und sich zunehmend zu ihm hingezogen fühlt, und seine ersten sexuellen Erfahrungen, die er mit seiner Cousine Núria macht. Diese Erfahrungen verlieren ihre Reinheit, als Andreu von dem Missbrauch des Lehrers erfährt. Im Roman folgen beide Situationen zeitlich aufeinander und zeigen so deutlich die zwei Seiten von Andreus Sexualität, die er hier entdeckt. Beide in diesem Kapitel dargestellten Situationen spielen auch im Film eine Rolle, jedoch folgen sie hier nicht unmittelbar aufeinander. Da hier die Dialoge verglichen werden sollen, wurden die Redebeiträge fortlaufend aufgeführt und der Erzähltext ausgelassen ([...]), wobei die Redebeiträge gegebenenfalls durch einen Schrägstrich getrennt wurden. Die Beispiele (28) und (30) sind hier die entsprechenden Textstellen im Roman und die Beispiele (29) und (30) die zum Vergleich herangezogen Szenen im Drehbuch (siehe Anhang III).

Die erste Situation ist ein Gespräch zwischen Quirze und Andreu, bei dem ihre Cousine Núria zugegen ist, sich aber nicht daran beteiligt. Quirze hat die damals noch weit verbreitete Meinung, die auch von der katholischen Kirche unterstützt wurde, übernommen, dass die Schwindsüchtigen (Tuberkulose) an ihrer lasterhaften Lebensweise erkrankt seien, die zu dem im Widerspruch steht, was Andreu bisher über diese Krankheit gehört hatte. Als der ältere fühlt Quirze sich berufen, Andreu diese „Lebensweisheit“ mitzuteilen, wobei er sich über dessen „Unwissenheit“ lustig macht. Andreu, der eine seltsame Faszination für den einen

jugendlichen Kranken empfindet, erträgt nur schwer die von Quirze durch eine expressiv-affektive bis vulgäre Ausdrucksweise vorgetragene, auf die Kranken bezogene Feindseligkeit. Im Roman beobachten die Kinder und besonders Andreu die Kranken, wie sie während der Mittagsruhe auf der Wiese des Klosters in Laken eingehüllt auf Liegestühlen ruhen. Im Film entsteht die Situation, nachdem Núria und Quirze bemerken, dass Andreu dem jungen Kranken etwas zu essen bringt. Dieser hatte Andreu darum gebeten, als beide im Kloster zufällig aufeinander stießen. Andreu hatte vorher beobachtet, wie dieser nackt im Fluss badete.

Auf den ersten Blick wird schon deutlich, dass der Dialog im Roman weitaus umfangreicher ist, als er dann später im Drehbuch erscheint. Inhaltliche Veränderungen wurden mit Fettdruck hervorgehoben. Der von Quirze vermutete Herkunft der Kranken, der für die Handlung keine Rolle spielt, wurden ausgelassen. Stattdessen wurden Bezüge zu anderen Teilen der Handlung eingefügt, wie der Verweis auf *Pitorliua* aus dem Roman *Retrat d'un assassí d'ocells*, dessen homosexuelle Neigung dem bei den Kranken von Quirze vermuteten Laster entspricht. Auch Andreus Beschreibung des vermuteten Zusammenhangs zwischen dem Fieberwahn der Krankheit und der Unruhe der Kranken, zu der laut Quirze ein direkter Zusammenhang zu dem sexuellen Verhalten der Kranken wurde entfernt. Stattdessen wurde hier und am Ende der Filmszene direkte Bezüge des Themas auf Andreu hinzugefügt, der selbst auch direkt geäußert, dass er Quirzes Meinung nicht teilt. Veränderungen fanden auch auf syntaktischer Ebene statt, hier mit Unterstreichungen gekennzeichnet. Anakoluthe (Pause und Korrektur) in der Textstelle des Romans, der sich auf die Gegenwart von Núria bezieht, die hier als bescheiden und zurückhaltend beschrieben wird, wurde ebenfalls entfernt, zumal sie im Film eine andere Charakterisierung erfährt. Des Weiteren wurden weitere inhaltliche Präzisierungen entfernt, die ebenfalls nicht handlungstragend sind und die syntaktischen Strukturen auf diese Weise vereinfacht.

- (28) –És el vici que els ha deixat malmesos per sempre [...]. Tots estan podrits per dintre. [...] –¿Podrits? [...]. ¿Què vols dir? / –¿Ets BENEIT o què? Podrit vol dir podrit, com les pomes o les peres que es fan malbé per dintre. De fora fan bona cara, sembla que no els passi res, però per dintre s'han estovat, la fruita S'HA FET LLOCA, tota plena de FEMS i MERDA. [...] –*Jo em pensava* que només tenien una taca als pulmons i res més [...]. Els pulmons tacats, *havia sentit dir*, per menjar poc o pels escarrassos de la feina. / –¿GAMARÚS! **¿Que no veus quina fila fan aquests carquinyolis que hi ha aquí baix?** ¿En veus algun que tingui pinta d'haver alçat un parell de QUINTARS de sacs de patates en la seva vida? **Tots són de bones famílies de Barcelona o de Vic, que paguen la dispesa als frares per reposar i prendre els aires. Tenen més duros que puces els cans.** / –¿Vols dir que algú els ha encomanat la malaltia? / –Els vici els l'ha encomanada [...]. *I no et pensis* que aquí es portin millor que a fora. Ara perquè els veiem aquí quiets i posats com angelets, però a la nit segur que es belluguen com dimonis.

Deuen saltar d'un llit a l'altre COM CABRITS. / -¿Qué vols dir? ¡Tots són homes...! / -¡I què, XIMPLE! Hi ha homes que es posen del revés i fan el paper de femelles. ¿O no has sentit parlar mai de MARICONS? [...] -**M'han dit que els tuberculosos van sempre calents, que la mateixa malaltia els porta aquesta febre de calentura que no els deixa tranquils. Mai no estan serens i assossegats [...]. Molt més calents que nosaltres, ells. I com que s'han de desfogar més sovint, per això tenen més vici que nosaltres, també.** -Diu que n'hi ha que es moren tant... [...]. de tant... de malgastar tanta força tots sols, perquè es deuen passar la nit amanyagant el pardal. / -Jo havia sentit dir que molts moren ofegats per la sang dels pulmons que treuen per la boca, COM UNA... HEMORRÀGIA, com una ferida que no es pot aturar. / -I perquè s'han escorregut fins a assecar-se'ls la carcanada. (ebd.: 174-176)

- (29) **Per què li dus menjar, a aquest?** No veus que estan podrits? / Què vol dir, podrits? / Ets CURT o què? Podrits vol dir podrits, com les pomes o les peres que per fora fan bona cara però per dintre son plenes de MERDA. / Només tenen els pulmons tacats. De menjar poc i fer massa feina. / En veus algun que tingui pinta d'haver alçat mai un parell de sacs de patates? / I d'on ELS HI ve la malaltia, *doncs?* / El vici els l'ha encomanada. I aquí es porten pitjor que a fora. Semblen angelets, però a les nits segur que salten com dimonis d'un llit a l'altre. / **Per fer què? / Tu ets beneit o te'l fas? Per fer-se passar la calentura...** N'hi ha que es moren de tant AMANYAGAR-SE EL PARDAL. / Però si tot són homes! / *I què!?* Hi ha homes que es posen del revés i fan el paper de femelles. **Com en Pitorliua.** O és que no has sentit parlar mai dels MARICONS? / Jo el que he sentit és que es moren ofegats perquè treuen sang per la boca. / I perquè s'han ESCORREGUT FINS ASSECAR-SE LA CARCANADA. / **Prou en tenen amb la seva desgràcia, animal! / A veure si acabaràs com un d'aquests carquinyolis amb tant d'estudi i tanta mandanga!** (Villaronga 2009: Sec. 31)

Das geht gleichzeitig mit einer lexikalischen Vereinfachung, die auch rhetorische Mittel wie die in der Textstelle des Romans vorhandenen Vergleiche „com una hemorràgia“ (hier wird außerdem ein fachlicher Ausdruck aus dem Bereich der Pathologie verwendet) oder „com cabrits“ oder auch die Wendung „més duros que puces els cans“. Die umgangssprachlichen bis vulgären lexikalischen Mittel bleiben in ihrer jedoch Zahl erhalten, wirken jedoch stärker, da sie in größerer Dichte erscheinen. Im Filmdialog wurde ein typisch umgangssprachliches Verfahren der lautlichen Vereinfachung bzw. Reduzierung der Kombination von Pronomen ergänzt („I d'on els hi ve la malaltia“⁸⁹). Im textuell-pragmatischem Bereich ist zu vermerken, dass Gliederungs- und Abtönungsverfahren der Textstelle im Roman wie „jo em pensava“, „havia sentit dir“ oder „vols dir que“ im Filmdialog ebenfalls wegfallen. Außerdem werden im Filmdialog werden an anderer Stelle Abtönungspartikel wie z. B. „doncs“ hinzugefügt. Die entsprechenden Ausschnitte wurden kursiv gesetzt. So erscheint also der Filmdialog insgesamt unmittelbarer und gegenwärtiger und vor allem Andreus Aussagen sind direkter und weniger vorsichtig formuliert. Sie haben den Charakter von vorsichtigen Einwänden, den sie noch im Roman hatten, verloren. Aber auch Quirzes indirekte Aussage „I no et pensis que

⁸⁹ Quelle: <http://esadir.cat/>

aquí es portin millor que a fora.“ erscheint im Filmdialog als direkte Aussage („I aquí es porten pitjor que a fora.“).

Die Beispiele (30) und (31) beziehen sich auf die zweite Situation des 21. Kapitels im Roman bzw. der entsprechenden analogen Szene im Film, wo es in einem Gespräch zwischen Andreu und Núria nach einer sehr intimen Nähe zwischen beiden um die für Andreu überraschende Eröffnung seiner Cousine geht, dass er nicht der erste und einzige ist, mit dem sie sexuelle Erfahrungen gemacht hat und dass ihr Lehrer offensichtlich seine Stellung missbraucht, um sich ihr sexuell zu nähern. Die im Filmdialog erfolgte inhaltliche Erweiterung (hier wieder mit Fettdruck hervorgehoben) der sexuellen Aktivitäten von Andreus Cousine macht ihren im Film veränderten Charakter deutlich, der eher dem herausfordernden und unruhigen Charakter der Figur des Roger aus *Retrat d'un assassí d'ocells* entspricht. So endet der Filmdialog mit einem Ausschnitt einer körperlichen Auseinandersetzung, wie wir sie in diesem Roman zwischen Tori und Roger vorfinden (Teixidor 2011: 183). Sie wird von Schimpfwörtern begleitet (hier in Großbuchstaben), wie auch Andreus Meinungsäußerung zu Núrias Eröffnung bezüglich des Lehrers, die hier ebenfalls im Vergleich zum Dialogausschnitt des Romans direkt und unmittelbar erfolgt. Aber auch Núrias Bekenntnis zu ihrer Andreu empfundenen Zuneigung erfolgt direkt und verbal. Der zu Beginn geäußerte und ebenfalls fett gedruckte Reim des hier präsentierten Ausschnitts des Filmdialogs stammt auch aus *Retrat d'un assassí d'ocells* (vgl. ebd.:1-13) und so bekommt diese intime Situation schon zu Beginn eine morbide Schattierung. Die schon im Dialogausschnitt des Romans vorhandenen Metaphern haben auch im Filmdialog die Funktion eines unmittelbaren Einstiegs in die Thematik des sexuellen Missbrauchs und bleiben deshalb erhalten. Im anschließend zusätzlichen Teil des Filmdialogs wird dies durch einen zusätzlich eingefügten Vergleich noch weiter unterstrichen. Außerdem finden sich hier andere näher sprachliche Mittel wie Abtönungspartikel („doncs“; in Kursiv gesetzt), direkte Anrede mit dem Personalpronomen *tu* und syntaktische Phänomene wie Konstruktionsübernahmen, einen Abbruch oder einen eingeschobenen Nebensatz bzw. emphatische Konstruktionen (hier unterstrichen). Bezüglich des lexikalisch-semantischen Bereichs fallen neben der schon genannten expressiv-affektiven Lexik die häufigen in deiktischer Funktion verwendeten Personalpronomen und der umgangssprachlich verwendete Artikel *lo* auf, die hier mit Großbuchstaben dargestellt wurden.

- (30) –El mestre diu que això és EL NIU ROSSINYOL... [...]. –¿**Què dius que diu el mestre...?** / –Que aquí hi ha EL NIU DEL ROSSINYOL [...]. A vegades també diu que és EL JAÇ DEL PARDAL o EL CAU

DEL CUCUT. / ¿Vols dir que el mestre...? ¿El senyor Madern...? [...] –Sí... [...] –No m’ho crec. T’ho inventes. / –Pregunta-ho a la Roviretes, a veure què et diu [...]. –No li preguntaré res a la Roviretes. És una xafardera. Ho escamparia per tot el poble. No vull que ho sàpiga ningú. [...] –No ho direm ningú [...]. –No ho sabrà ni la Roviretes. [...] –Però un dia m’has de dir com és que la Roviretes sap aquestes coses. [...]: I com és que coneixies aquest amagatall enmig dels avellaners. (Teixidor 2012)

- (31) Estira't. / Mà morta, mà morta, truca aquesta porta. / El mestre diu que això es EL NIU DEL ROSSINYOL, o EL CAU DEL CUCUT... / El senyor Madern? *Doncs* és veritat el que diu la Roviretes? / El senyor Madern és un PORC. / El senyor Madern es l'única persona que m'ha tractat bé. / Això ho dius tu! ...i des de quan ho feu? / Des de Corpus. Els nois de l'escola, com que em despullava pels balcons, em donaven cromos perquè els ensenyés “LO” de baix. ELL ho va saber, però en lloc de renyar-me em donava cèntims. / I no et fa cosa? / A mi? A mi tant me fa. ELL diu que sóc l'única persona vegetal que ha conegut. Que sóc COM UN ARBRE O UNA PEDRA, perquè no demano res... / I doncs, per què ho fas? / Perquè m'agrada. / Amb tu és diferent, amb tu ho faig perquè t'estimo. / Tu el que ets és una PORCA. / I tu un COVARD com el teu pare! Deixa'm estar! ESGUERRADA! MÀ PODRIDA! / *Té*. Fes-li un petó. (Villaronga 2009: Sec. 40)

4.2. Probleme bei der Untertitelung des Films *Pa Negre*

Im Anhang III befinden sich die zu den oben genannten Szenen aus dem Drehbuch zum Film *Pa Negre* erstellten Untertitel. Aufgrund der in den meisten Szenen zu verzeichnenden hohen Sprechgeschwindigkeit der Personen und dem schnellen Bildwechsel waren häufig sehr starke Kürzungen nötig. Das führte häufig zu mehr oder weniger unvollständigen Sätzen. Auch viele nähersprachliche Mittel fielen diesen Kürzungen zum Opfer. Besonders häufig ist der textuell-pragmatische Bereich davon betroffen. Gliederungspartikel, Kontaktsignale oder Abtönungspartikel, die keine Inhalte übermitteln, sind in den folgenden Beispielen ausgelassen worden.

[D6] I d'on els hi ve la malaltia, **doncs**? [U419] –Und was macht sie krank?

[D20] **Doncs** és veritat el que diu la Roviretes? [U546] Roviretes sagt die Wahrheit?

Im Folgenden konnte jedoch ein Abtönungspartikel erhalten werden.

[D10] **Però** si tot són homes! [U424] Es sind **doch** alles Männer!

Bezüglich des syntaktischen Bereichs kam es bei den Untertiteln zu weiteren Vereinfachungen. Diese im folgenden Beispiel im Originalsatz für die katalanische Sprache typische Struktur der Alltagssprache⁹⁰ (hervorgehoben durch Fettdruck) wird in einen standardsprachlichen Aussagesatz der Zielsprache übersetzt, in dem nur der rhematische Inhalt des Originalsatzes versprachlicht wurde. Die Betonung des Personalpronomens, mit der der Sprecher ankündigt, dass er eine andere Meinung vertritt, entfällt. Da klar ist, wer spricht und da auch die Intonation anzeigt, dass der Sprecher anderer Meinung ist, als sein Gesprächspartner, ist dieser Verlust zu verkraften.

[D12] **Jo el que he sentit és que** es moren ofegats perquè treuen sang per la boca. [U427] Sie ersticken, weil sie Blut husten.

Das folgende Beispiel zeigt, dass Textverdichtung auch mitunter durch zusätzliche nächstsprachliche Mittel erreicht werden kann. Durch Umwandlung der originalsprachlichen Frage in eine direktere Fragestellung in der Zielsprache ist eine Konstruktionsübernahme möglich in der Frage-Antwort-Folge möglich.

[D6] I d'on els hi **ve la malaltia**, doncs? [U419] –Und **was macht sie krank?**
 [D7] **El vici els l'ha encomanada.** I aquí es porten pitjor que a fora. Semblen angelets, però a les nits segur que salten com dimonis d'un llit a l'altre. [U420] –**Das Laster.** Sehen aus wie Engel, aber...
 [U421] –nachts treiben sie's wie die Teufel.

In dem soeben genannten Beispiel wird auch deutlich, dass es im Deutschen mitunter die notwendige Auslassung der nächstsprachlichen Mittel gelegentlich durch lautliche Phänomene ersetzt werden kann („nachts treiben **sie's** wie die Teufel“).

Im lexikalisch-semantischen Bereich sind ebenfalls häufig Verluste zu verzeichnen. In den folgenden Beispiel kann nur eine Metapher von zweien erhalten werden bzw. fällt ein umgangssprachlicher Ausdruck ganz aus:

[D18] El mestre diu que això es **el niu del rossinyol**, o **el cau del cucut**... [U544] Der Lehrer nennt es **Kuckucksnest**.
 [D15] A veure si acabaràs com un d'aquests **carquinyolis** amb tant d'estudi i tanta mandanga! [U430] –Du endest genauso, von der Paukerei und so.

⁹⁰ siehe Payrató (1990: 101)

Die grobe Ausdrucksweise, die für Andreus Cousin Quirze so charakteristisch ist, konnte jedoch in vielen anderen Beispielen erhalten werden.

[D11] I què!?! Hi ha homes que es posen del revés i fan el paper de femelles. Com en Pitorliua. O és que no has sentit parlar mai dels **maricons**?

[U425] Einige drehen sich um und spielen Weibchen. Wie Pitorliua. Nie von **Schwuchteln** gehört?

Da das deutsche „Schwuchtel“ länger ist, als das katalanische *maricó*, konnte neben der Auslassung des Abtönungsverfahrens *és que* eine zusätzliche Textverdichtung durch die Auslassung des Subjekts in der Frage erreicht werden.

4.3. Probleme bei der Übersetzung fingierter Mündlichkeit im Roman *Pa Negre*

Die in Anhang II vorliegende Übersetzung bezieht sich auf das schon in Kapitel 4.1.3. beschriebene 21. Kapitel des Romans. Bezüglich der Probleme bei der Übersetzung dieses Ausschnittes im Allgemeinen und des Einflusses der für den Film erstellten Untertitel im Besonderen sollen hier folgendes Fragment untersucht werden (O = Original, Ü = Übersetzung).

(O32) –¿Podrits? –vaig repetir jo–. ¿Què vols dir?

–¿Ets beneit o què? Podrit vol dir podrit, com les pomes o les peres que es fan malbé per dintre. De fora fan bona cara, sembla que no els passi res, però per dintre s’han estovat, la fruita s’ha fet lloca, tota plena de fems i merda.

(Ü32) „Verfault?“, wiederholte ich. „Was meinst du damit?“

„Bist du dämlich oder was? Verfault heißt verfault, wie Äpfel oder Birnen, die innen schlecht sind. Außen sehen sie gut aus, als könnte man sie noch essen, innen sind sie aber ganz matschig, wie vergoren, ganz voll ekliger Scheiße.“

(O33)–Jo em pensava que només tenien una taca als pulmons i res més–vaig dir mentre considerava com havia d’interpretar el que havia dit en Quirze jove–. Els pulmons tacats, havia sentit dir, per menjar poc o pels escarrassos de la feina.

–¿Gamarús! ¿Que no veus quina fila fan aquests carquinyolis que hi ha aquí baix? ¿En veus algun que tingui pinta d’haver alçat un parell de quintars de sacs de patates en la seva vida? Tots són de bones famílies de Barcelona o de Vic, que paguen la despesa als frares per reposar i prendre els aires. Tenen més duros que puces els cans.

- (Ü33) „Also, ich dachte, sie hätten einfach ein Loch in der Lunge und sonst nichts.“, sagte ich, während ich noch überlegte, was ich von dem halten sollte, was Quirze gerade gesagt hatte. „Löcherige Lungen, hab ich mal gehört, vom Hungern oder der Erschöpfung.“
 „Dummkopf! Hast du nicht gesehen, wie diese Vertrockneten aussehen, die hier unten liegen? Siehst du einen, der so aussieht, als hätte er in seinem Leben irgendwann mal ein paar Zentner Kartoffeln angehoben? Sie sind alle aus guten Familien aus Barcelona oder aus Vic, die den Mönchen eine Pension dafür zahlen, dass die hier rumliegen und die frische Luft genießen können. Sie haben mehr Zaster als die Hunde Flöhe haben.“
- (O34) –¿Vols dir que algú els ha encomanat la malaltia?
 –Els vici els l’ha encomanada –va riure’s ell de la meva ignorància–. I no et pensis que aquí es portin millor que a fora. Ara perquè els veiem aquí quietos i posats com angelets, però a la nit segur que es belluguen com dimonis. Deuen saltar d’un llit a l’altre com cabrits.
 –¿Qué vols dir? ¡Tots són homes...!
 –¡I què, ximple! Hi ha homes que es posen del revés i fan el paper de femelles. ¿O no has sentit parlar mai de maricons?
- (Ü34) „Vielleicht haben sie sich ja bei jemandem angesteckt.“
 „Das Laster hat sie angesteckt.“ er lachte herzlich über meine Unwissenheit. „Und glaube nicht, dass sie sich hier mehr zurückhalten als draußen. Wenn sie so ruhig da liegen, sehen sie aus wie Engel, aber nachts treiben sie’s bestimmt wie die Teufel. Sicher springen sie wie die Kinder von einem Bett zum andern.“
 „Wie soll das gehen? Das sind doch alles Männer ...!“
 „Na und, du Schwachkopf! Es gibt Männer, die sich umdrehen und das Weib spielen. Hast du etwa noch nie was von Schwuchteln gehört?“
- (O35) –M’han dit que els tuberculosos van sempre calents, que la mateixa malaltia els porta aquesta febre de calentura que no els deixa tranquils. Mai no estan serens i asossegats –en Quirze jove afirmava la seva superioritat amb les lliçons de la vida–. Molt més calents que nosaltres, ells. I com que s’han de desfogar més sovint, per això tenen més vici que nosaltres, també.
 –Diu que n’hi ha que es moren tant...–ara en Quirze jove no trobava la paraula o potser la presència silenciosa i humil de la Ploramiques el frenava d’alguna manera també–, de tant..., de malgastar tanta força tots sols, perquè es deuen passar la nit amanyagant el pardal.
 –Jo havia sentit dir que molts moren ofegats per la sang dels pulmons que treuen per la boca, com una... hemorràgia, com una ferida que no es pot aturar.
 –I perquè s’han escorregut fins a assecar-se’ls la carcanada.
- (Ü35) „Ich hab gehört, dass den Schwindsüchtigen immer heiß ist, weil sie durch die Krankheit in diesem ständigen Fieberwahn sind. Sie kommen nie wirklich zur Ruhe.“ Quirze behauptete seine Überlegenheit, wenn er uns Lektionen über das Leben erteilte. „Die haben viel mehr Hitze als wir. Und weil sie sich öfter abreagieren müssen, geben sie dem Laster mehr nach als wir.“
 „Man sagt, es kommt vor, dass sie sterben, weil sie ...“, jetzt fand er nicht das richtige Wort oder vielleicht hielt ihn die stille Gegenwart der schüchternen Ploramiques etwas zurück, „vom vielen ... davon, dass sie allein dadurch so viel Lebenskraft verbrauchen, dass sie sich die ganze Nacht einen von der Palme wedeln müssen.“

„Ich hatte gehört, dass viele an dem Blut aus der Lunge ersticken, das sie ausspucken, wie eine ... Wunde, die nie aufhört, zu bluten.“

„Und weil sie so oft kommen, dass sie am Ende leer und trocken sind wie ein Gerippe.“

a) Universale nähesprachliche Mittel

Die im textuell-pragmatischen typischen Verfahren zur Gliederung und Abtönung wurde weitestgehend versucht, zu erhalten. Aus dem Beispiel (O34) wurde der Fragesatz „¿Vols dir que algú els ha encomanat la malaltia?“, der ein Abtönungsverfahren enthält, mit dem folgenden Aussagesatz übersetzt: „Vielleicht haben sie sich ja bei jemandem angesteckt.“. Dabei wurden die Gesprächswörter „vielleicht“ und „ja“ zur Abtönung verwendet.

Im syntaktischen Bereich wurde versucht, den Sprechrhythmus in den Dialogteilen und im Erzählerbericht zu erhalten. Allerdings konnten nicht alle syntaktischen Konstruktionen übernommen werden bzw. mussten durch andere nichtstandardsprachliche Konstruktionen, die eine bessere Lesbarkeit ermöglichen ersetzt werden. Es kam aber auch zu Standardisierungen, wobei auch inhaltliche Redundanzen manchmal ausgelassen wurden. Der Satz „Ara perquè els veiem aquí quiets i posats com angelets, però a la nit segur que es belluguen com dimonis.“ im Beispiel (O34) wurde zwar die Grundstruktur des vorangestellten Nebensatzes erhalten, jedoch ist er syntaktisch vollständiger, weshalb ein für die gesprochene Sprache typisches Entdeutlichungsphänomen („sie’s“) ergänzt wurde.

Im lexikalischen Bereich habe ich versucht, die expressiv-affektive Lexik, die die grobe Sprechweise von Andreu Cousin Quirze verdeutlicht, stilistisch zu erhalten. Das geschah in den Beispielen (Ü35) und (Ü34) unter der Verwendung der schon in den Untertiteln zum Film gefundenen Lösungen („Schwuchteln“; „nachts treiben sie’s wie die Teufel“). In dem Satz „Und weil sie so oft kommen, dass sie am Ende leer und trocken sind wie ein Gerippe⁹¹.“ aus dem Beispiel (Ü35) wurde jedoch eine Variante gesucht, die das Original stärker widerspiegelt. Das im Filmdialog verwendete Wort „wichsen“ wurde hier jedoch durch „sich einen runterholen“ ersetzt, da diesem Ausdruck eine Formulierungsschwierigkeit in Form eines Anakoluths (Abbruch und Korrektur) vorangeht, dessen Auftreten der Erzähler in der Tatsache vermutet, dass die Anwesenheit der hier als schüchtern charakterisierte Cousine Núria hemmend auf Quirze wirkt, sodass die endgültig resultierende Formulierung weniger stark wirken sollte. Auf eine Entsprechung des Terminus *hemorrhàgia* aus dem

⁹¹ Das katalanische Wort *carcanada* bedeutet im Deutschen „Gerippe“; Quelle: <http://www.grec.cat/cgi-bin/mlt00x.pgm>

medizinisch-pathologischen Bereich im Beispiel (O35) wurde verzichtet. Stattdessen wurde hier der Archaismus „Schwindsüchtige“ für *tuberculosos* verwendet.

b) Einzelsprachliche Mittel des Katalanischen im Bereich der fingierten Mündlichkeit

Dem erklärten Anliegen des Autors Emili Teixidor zur Konservierung des Sprachreichtums des Katalanischen in seiner Besonderheit als Minderheitensprache im Kontakt mit dem Kastilischen kann in der Übersetzung in die deutsche Sprache grundsätzlich nicht entsprochen werden. Allerdings wird die Problematik des Sprachkontakts deutlich, wenn das Kastilisch nur zur Kennzeichnung und Charakterisierung der als Fremdherrschaft empfundenen kastilischen Autoritäten verwendet wird. So wie im Original sollte es in der Übersetzung durch Kursivdruck gekennzeichnet werden, wenn auch eine sprachliche Unterscheidung des Kastilischen vom Katalanischen bei der Übertragung ins Deutsche m. E. nicht möglich ist. Aus diesem Grunde sollte beim ersten Auftauchen des Kastilischen im Roman dieses gesondert im Erzählerbericht erläutert werden. Das Kastilische wird in der hier beschriebenen Verwendung auch in den Filmdialog übernommen, dort jedoch farblich gekennzeichnet. Villaronga verwendet das Kastilische aber zusätzlich auch im Schulunterricht, um so das Thema der Unterdrückung des Katalanischen im öffentlichen Leben deutlicher zu thematisieren.

Der Unterschied im Sprachreichtum der Landbevölkerung gegenüber der Bevölkerung in den Städten kann in den die verschiedenen Figuren des Romans charakterisierenden Sprechweisen durchscheinen, wobei es schwierig sein dürfte, die Bedeutung des Sprachreichtums der katalanischen Landbevölkerung für das Katalanische als Minderheitensprache deutlich zu machen. So besteht die Möglichkeit, den besonderen Reichtum der Sprache der Großmutter als Verkörperung der Volksweisheit durch höhere Expressivität und stärker bildhafte Sprache, die gelegentlich Archaismen enthält, zu erhalten. Denkbar ist auch die direkte Übernahme von einzelnen Wörtern des speziell von der Großmutter verwendeten Wortschatzes, für den es im gesamten Roman zahlreiche Beispiele gibt. Auch kann durch die Erhaltung der Namensgebung von Personen und Besitztümern, die sich im Roman durch eine besondere Kreativität auszeichnet, eine verfremdende Wirkung der Übersetzung unterstützen. Jedoch sollten die übernommenen Bezeichnungen zum besseren Verständnis der besonderen Bedeutung dieser Phänomene zum Teil paraphrasiert werden. Auf eine Übernahme der auch als Anrede dienenden Bezeichnungen von Personen wie *Quirze jove* oder *Quirze pare* oder

pare Tafalla wurde jedoch verzichtet und stattdessen aufgrund des leichteren Verständnisses z. B. deutsche Bezeichnungen der familiären Anrede verwendet.

5. Zusammenfassung der Ergebnisse

In der vorliegenden Arbeit habe ich mich mit dem Problem der fingierten Mündlichkeit bezüglich ihres Vorkommens in der Liteartur und im Film beschäftigt. Gegenstand der Untersuchung war der Roman *Pa Negre* des katalanischen Schriftstellers Emili Teixidor, der die Grundlage für die Literaturadaption des Regisseurs Agustí Villaronga mit dem gleichen Titel bildete. Es gelang zu zeigen, dass die Verfilmung der sehr erfolgreichen Literaturvorlage unter Berücksichtigung spezifischer filmischer Ausdrucksformen ein ebenso erfolgreiches und neues, eigenständiges Werk wurde. Dem Regisseur kam hier die Tatsache zu Hilfe, dass er andere Werke Teixidors zum gleichen Thema verwenden konnte. Bezüglich der fingierten Mündlichkeit ist folgende zu erwartende Tendenz an Stichproben bestätigt worden: syntaktische und lexikalische Vereinfachung bzw. Reduzierung rhetorischer Mittel der literarischen Vorlage bei der Erarbeitung des dem Filmdialog als Grundlage dienenden Drehbuchs bzw. Bevorzugung der Inhalte, die dazu dienen, die Handlung des Films vorwärts zu bringen. Zu bemerken ist hier, dass in der Romanvorlage zahlreiche näher sprachliche Merkmale vor allem im textuell-pragmatischen, syntaktischen und lexikalisch-semantischen Bereich nachgewiesen werden konnten, sodass die Dialoge des Romans eine gute Grundlage für das zu erarbeitende Drehbuch darstellten. Allerdings ersetzt die Stichprobenanalyse nicht die quantitative Analyse und kann daher nur ein vorläufiges Ergebnis sein. Auch wurde auf die Untersuchung des zweiten, eine wesentliche Vorlage für den Film bildenden Romans von Emili Teixidor *Retrat d'un assassí d'ocells* in Bezug auf die in ihm vorhandenen Dialoge und Inhalte, die ebenfalls in die Erarbeitung des Drehbuchs einbezogen wurden, im Rahmen dieser Arbeit verzichtet.

Bezüglich der Problematik der fingierten Mündlichkeit bei der Übersetzung des Romans bzw. bei der Erstellung interlingualer Untertitel ist folgendes festgestellt worden: Bei der Anfertigung der Untertitel musste der besonderen Schwierigkeit des durch den im Vergleich zum Roman stärker handlungsorientierten Charakter des Films schnellen Sprecher- und Bildwechsels Rechnung getragen werden und so zahlreiche näher sprachliche Mittel aus dem textuell-pragmatischen oder auch syntaktischen Bereich durch die notwendigen starken Kürzungen ausgelassen werden. Jedoch konnten andere erhalten werden oder es wurden zusätzliche Mittel, z. B. aus dem lautlichen Bereich ergänzt. Dabei war es möglich, durch Soziolekt bzw. Idiolekt, bedingt durch die gesellschaftlichen Hintergrund der Handlung, charakteristische Sprechweise zu erhalten. Bei der von mir angefertigten Übersetzung eines Ausschnitts aus dem Roman (Kapitel 21) ist im Bereich der universalen näher sprachlichen

Mittel vor allem eine Tendenz zur Standardisierung auf syntaktischem Gebiet zu verzeichnen, sodass die Illusion von Mündlichkeit hier ebenfalls durch den stärkeren Einsatz von lautlichen bzw. textuell-pragmatischen Mitteln erhalten werden könnte. Hierbei wurde die in der deutschen Literatur vorhandenen Konventionen von phonetischen Schreibweisen der in der gesprochenen Sprache üblichen Entdeutlichungsphänomene zugrunde gelegt. Phänomene aus der dialektalen Varietät der Ebene von Vic, die der Autor mit dem Ziel, das Katalanische der Epoche der 40er Jahre und das Katalanische der in den ländlichen Gebieten lebenden Bevölkerung in seinen Werken zu konservieren, können nach grundsätzlichen Überlegungen m. E. nur punktuell bei der deutschen Übersetzung des Romans berücksichtigt werden, da die hier zugrunde liegende Problematik der Minderheitensprache Katalanisch nicht in das deutsche Sprachgebiet übertragbar ist. Allerdings konnte eine Lösung für den ansatzweise vorhandenen Bilingualismus sowohl im Film, als auch im Roman gefunden werden. Doch sind zur Untermauerung dieser Überlegungen weitere auf die dialektale Ebene von Vic bezogenen Untersuchungen nötig.

6. Literaturverzeichnis

- Aguilar, Anna (23.02.2012): „Un clàssic modern“. *El Punt Avui. Presència*, 167, 23.02.2012.
- Alsina, Victòria (2008): „El tratamiento del discurso indirecto libre en las traducciones españolas y catalana de Mansfield Park de Jane Austen“. Brumme, Jenny / Resinger, Hildegard / Zaballa, Amaia (Hrsg.): *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*. Con la colaboración de Amaia Zaballa. La oralidad fingida ; 2. Madrid: Iberoamericana: 15–32.
- Andújar, Gemma / Brumme, Jenny (2010) (Hrsg.): *Construir, deconstruir y reconstruir. Mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad*. TransÜD Bd. 31. Berlin: Frank & Timme.
- Badia i Margarit, Antoni M. / Smith, Nathaniel B. (1985) (Hrsg.): *Actes del quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica, Washington, D.C., 1984. Estudis en honor D'Antoni M. Badia i Margarit*. nicht vorhanden. [Montserrat]: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bazin, André (1999): „Für ein unreines Kino - Plädoyer für die Adaption“. Gast: 32–39.
- Bennasar, Sebastià (¹2013): *Emili Teixidor*. Retrats 25. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- Bernecker, Walther L. (1997): *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. München: Beck.
- Bibolas, Noemí (16.11.2006): „No hem de ser missioners de la lectura“. *Avui (Barcelona)*, 16.11.2006.
- Bombí-Vilaseca, Francesc (2003): „Per viure necessitem paraules. I també històries, però tenen una altra funció“. Entrevistes“. <http://www.andreusotorra.com/cornabou/docus/entrevistes/teixidore.html>.
- Briguglia, Caterina (2009): *La Traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo. Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri*. Dissertation. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Briguglia, Caterina (2011): „Traduir el dialecte. Entrevista a Joan Casas, Josep Julià i Pau Vidal“. *Quaderns: revista de traducció*.
- Briguglia, Caterina (¹2013): *Dialecte i traducció literària. El cas català*. Biblioteca de traducció i interpretació 19. Vic etc.: Eumo Editorial etc.
- Brumme, Jenny (2012) (Hrsg.): *The translation of fictive dialogue*. Approaches to translation studies 35. Amsterdam u.a.: Rodopi.
- Buhr, Vanadis (2003): *Untertitel-Handwerk und Kunst*: WVT.
- Calafat, Francesc (2006): „La força del ressentiment“. *Caràcters: és una revista de llibres* 35, 29.
- Catford, John C. (1965): „Language Varieties in Translation“. Catford, John C. (Hrsg.): *A linguistic theory of translation; . An essay in applied linguistics*. Language and language learning. London: Oxford University Press: 83–92.
- Chaume Varela, Frederic (2004): „Discourse markers in audiovisual translating“. <https://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n4/009785ar.pdf> (25.01.2016).
- Cònsul, Isidor (2006): „Fragments de memòria“. *Caràcters: és una revista de llibres* 35, 27–28.

- Corominá, Toni (2015): „La riquesa del català parlat a Vic“.
<http://www.naciodigital.cat/osona/noticia/46102/riquesa/catala/parlat/vic> (08.01.2016).
- Coşeriu, Eugenio / Weber, Heinrich (1988) (Hrsg.): *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*. Uni-Taschenbücher 1481. Tübingen: Francke.
- Czennia, Bärbel (2007): „53. Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem“. Kittel.
- Dollerup, Cay / Loddegaard, Anne (1994) (Hrsg.): *Teaching translation and interpreting 2. Insights, aims, visions; papers from the Second Language International Conference, Elsinore, Denmark, 4 - 6 June 1993*. Benjamins translation library. Amsterdam [u.a.]: Benjamin.
- Domínguez, Lourdes (09.03.2000): „El Llibre de les Mosques, nou llibre d'Emili Teixidor“.
Avui (Barcelona), 09.03.2000.
- Durstberger, Katrin (2011): *Synchronisation in der spanisch-katalanischen Filmlandschaft am Beispiel von Ventura Pons*. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien.
- Engelmann, Jonas (2015): „Wenn man lange genug in den Abgrund starrt. Der spanische Regisseur Agustí Villaronga ist in Deutschland bislang unbekannt. Dabei haben seine Filme international für Aufsehen gesorgt.“ jungle-world.com/artikel/2015/42/52806.html (14.11.2015).
- Escolano i López, Josep M. (2014): „Homenatge a Emili Teixidor. Laura Sants. la novel·la que vingué després de Pa negre“. *Itaca: revista de filologia* 5, 269–280.
- Espinós, Joaquim (2013): „Les adaptacions literàries d'Agustí Villaronga“. *L'Aiguadolç: Revista de literatura* 41, 37–44.
- Franz, Hans-Werner (1981): *Der Frankismus. Zur politischen Herrschaftssoziologie Spaniens während der Franco-Ära*. nicht vorhanden. Frankfurt am Main: Lang.
- Freunek, Sigrid. (2007): *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Berlin: Frank & Timme.
- Fusi, Juan Pablo (1992): *Franco. Spanien unter der Diktatur 1936-1975*. München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- Gast, Wolfgang (¹1999): *Literaturverfilmung. Themen, Texte, Interpretationen*. Bamberg: Buchner.
- Gast, Wolfgang (¹1999) (Hrsg.): *Literaturverfilmung. Themen, Texte, Interpretationen* 11. Bamberg: Buchner.
- Gast, Wolfgang / Hickethier, K. / Vollmers, B. (1999): „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“. Gast: 12–20.
- Glenn, Kathleen M. (2008): „Reclaiming the Past: Les veus del Pamano and Pa Negre“. *Journal of Catalan studies*, 49–64.
- Glenn, Kathleen M. (2012): „From Page to Screen: Emili Teixidor's and Agustí Villaronga's Pa Negre“. *Journal of Catalan studies*.
- Goetsch, Paul (1985): „Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkultur entwickelter Schriftkulturen“. *Poetica* 17, 202–218.
- Gordi, Xavier (2011): *Agustí Villaronga: el reconeixement d'una rara avis*: Fundació Ars.
- Gottlieb, Henrik (1994): „Subtitling: People translating people“. Dollerup/Loddegaard: 261–274.

- Gottlieb, Henrik (2002): „Untertitel.: Das Visualisieren filmischen Dialogs“. Friedrich, Hans-Edwin / Jung, Uli (Hrsg.): *Schrift und Bild im Film*. Schrift und Bild in Bewegung 3. Bielefeld: Aisthesis-Verl: 185–214.
- Gregory, Michael (1967): „Aspects of varieties differentiation“. *J. Ling. Journal of Linguistics* 3.02.
- Gregory, Michael / Carroll, Susanne (1978): *Language and situation. Language varieties and their social contexts*. Language and society. London: Routledge and Kegan Paul.
- Henjum, Kjetil Berg (2007): „54. Gesprochensprachlichkeit als Übersetzungsproblem“. Kittel.
- Herzberger, David K. (1995): *Narrating the past. Fiction and historiography in postwar Spain*. Durham, N.C., London: Duke Univ. Press.
- Ivarsson, Jan / Carroll, Mary (1998): *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- Izquierdo, Oriol (2004): „Un torrent verbal. Elogi de Pa Negre d'Emili Teixidor“. <http://lletra.uoc.edu/ca/obra/pa-negre-2003/detall> (20.10.2015).
- Jüngst, Heike (2010): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Narr Studienbücher. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Kittel, Harald (2007) (Hrsg.): *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Knauer, Gabriele (1993): „Aspekte der Nähesprache im Vergleich.: Katalanisch, Spanisch, Französisch und Deutsch“. Rovere, Giovanni / Wotjak, Gerd (Hrsg.): *Studien zum romanisch-deutschen Sprachvergleich*: 89–101.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (²2011): *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*. e-book. Romanistische Arbeitshefte 31. Berlin u.a.: de Gruyter.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf. (1990): *Gesprochene Sprache in der Romania Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Kovačič, Irena (1994): „Relevance as a Factor in Subtitling Reductions“. Dollerup/Loddegaard: 245–251.
- Kreis, Karl-Wilhelm. (1990): *Zur Ästhetik des Obszönen. Arrabals Theater und die Repressive Sexualpolitik des Franco-Regimes*. Hamburg: Dr. R. Krämer.
- Kreuzer, Helmut (1999): „Arten der Literaturadaption“. Gast: 27–31.
- Linz, Juan José (³2009): *Totalitäre und autoritäre Regime*. PTB 4. Potsdam: WeltTrends.
- Macher, Julia (2002): *Verdrängung um der Versöhnung willen? Die geschichtspolitische Auseinandersetzung mit Bürgerkrieg und Franco-Diktatur in den ersten Jahren des friedlichen Übergangs von der Diktatur zur Demokratie in Spanien, (1975 - 1978)*. Bonn-Bad Godesberg: Historisches Forschungszentrum, Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Macher, Julia (18.07.2012): „Besser ein Sonderling als ein Trottel“. *taz.de*, 18.07.2012.
- Maurer, Anna (2011): *Stalinismus und Franquismus. Ein Vergleich zweier gegensätzlicher Diktaturen*. Diplomarbeit. Germersheim: Johannes Gutenberg - Universität Mainz.
- McFarlane, Brian (1996): *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Mundt, Michaela (2011): *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Medien in Forschung und Unterricht. Serie A. Berlin Boston: de Gruyter.

- Muñoz, Josep (2004): „Emili Teixidor: "Tots vam ser franquistes passius"“. *L'avenç: Revista de història i cultura* 295, 13–20.
- Nadal, Marta (1990): „Paraules evocadores“. *Serra d'Or (Barcelona)*, núm. 361, gener del 1990) 361.
- Nagel, Silke / Hezel, Susanne / Hinderer, Katharina / Pieper, Katrin (2009): *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie 6. Frankfurt am Main Wien u.a.: Lang.
- Oropesa, Salvador A. (2014): „Hispanic journal. Lectura existencialista de Pan Negro de Emili Teixidor“ 35.1, 79–91.
- Panier, Anne / Brons, Kathleen / Wisniewski, Annika / Weißbach, Marleen (2012): *Filmübersetzung. Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie 11. Frankfurt am Main, Wien u.a.: Lang.
- Pasqual, Josep Maria (26.07.2012): „Pescadora de pel·lícules“. *presència*, 26.07.2012.
- Payrató, Lluís (²1990): *Català col·loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. Biblioteca lingüística catalana. València: Universitat de València.
- Pedraza, Pilar (2007): *Agustí Villaronga*. Akal cine 11. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Peña-Ardid, Carmen (²1996): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Signo e imagen 28. Madrid: Catedra.
- Pérez Bowie, José Anton (2003): *La adaptación cinematográfica de textos literarios*. Salamanca: Plaza Univ. Ed.
- Petersen, Jürgen H. (1993): *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Metzler-Studienausgabe. Stuttgart u.a.: Metzler.
- Remael, Aline (2008): „Screenwriting, scripted and unscripted language. What do subtitlers need to know?“. Díaz Cintas, Jorge (Hrsg.): *The didactics of audiovisual translation*. Benjamins translation library 77. Philadelphia: John Benjamins: 57–67.
- Richards, Michael (¹1998): *A time of silence. Civil war and the culture of repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Studies in the social and cultural history of modern warfare 4. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1813): „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“. <http://bibliothek.bbaw.de/bibliothek-digital/digitalequellen/schriften/anzeige?band=07-abh/18121813&seite:int=00000746>.
- Schwitalla, Johannes (⁴2012): *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. Grundlagen der Germanistik 33. Berlin: Schmidt.
- Schwitalla, Johannes / Tiittula, Liisa (2009): *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen*. Stauffenburg Linguistik 48. Tübingen: Stauffenburg-Verl.
- Sinner, Carsten (2013): *Varietätenlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Sinner, Carsten. (2004): *El Castellano de Cataluña. Estudio empírico de aspectos léxicos, morfosintácticos, pragmáticos y metalingüísticos*. Tübingen: Niemeyer.
- Sirera, Rodolf (2002): „Teatre, cinema i televisió, l'ús del diàleg“. *Caplletra*, 59–70.
- Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (²2006) (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Stauffenburg Handbücher. Tübingen: Stauffenburg Verl.

- Sotorra, Andreu (26.02.2004): „Una bona clotxa de literatura“. *Avui (Barcelona)*, 26.02.2004, XVII.
- Susanna, Àlex (12.02.2004): „Les gràcies del 'Pa Negre'. Un llibre wue ocupa els primers llocs a les llistes dels més venuts“. *Avui (Barcelona)*, 12.02.2004, 21.
- Teixidor, Emili (¹2011): *Retrat d'un assassí d'ocells*. Barcelona: Ed. Proa.
- Teixidor, Emili (⁸2012): *Pa negre*. Barcelona: Columna.
- Torrents, Ricard (08.01.2004): „Memòria i anamnesi a 'Pa Negre'. Algunes reflexions a propòsit de l'última novel·la d'Emili Teixidor“. *Avui (Barcelona)*, 08.01.2004, 18.
- Vallverdú, Josep (2006): „Retrat d'Emili Teixidor“. *Caràcters: és una revista de llibres* 35, 26.
- Veny, Joan (1986): *Introducció a la dialectologia catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Veny, Joan (1991): „Llengua històrica i llengua estàndard a la plana de Vic“. *Ausa* 14.127, 315–324.
- Veny, Joan (2001): „Diatopia i llengua estàndard“. Pradilla, M. A. (Hrsg.): *Societat, llengua i norma. A l'entorn de la normativització de la llengua catalana*. Benicarló: Alambor: 209–272.
- Villaronga, Agustí (2009): *Pa negre. Drehbuch*.
- Villaronga, Agustí / Passola, Isona (2013): *Pa negre. Black bread*. Brooklyn, NY: Pragda.
- Wagner, Geoffrey Atheling. (1975): *The novel and the cinema. Bibo Chemnitz*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Wesch, Andreas (2000): „Algunes divergències entre el català parlat (o col·loquial) i el català escrit“ (Hrsg.): *Zeitschrift für Katalanistik* 13. ZfK = *Revista d'estudis catalans*. Freiburg: Romanisches Seminar der Universität.

Anhänge

Anhang I Kapitel 21 des Romans *Pa Negre*

La tia Enriqueta va trigar uns quants dies a tornar a seure a taula amb nosaltres. Sortia al matí a treballar a Vic i en tornar al migdia o al vespre, segons la feïna que hi havia, pujava de dret al seu quarto, s'hi tancava i no baixava a la cuina per res. Tots sospitàvem que la tia Ció li deixava alguna cosa per menjar al damunt de la calaixera o de la tauleta de nit.

–Mals de dones...–remugava en Quirze pare, tot rient amb murreria, alguna vegada que en Bernat o algú altre feia un comentari sobre l'estrany comportament de la tieta.

La Ció no deïa res i l'àvia només movia el cap amoïnada i deïa alguna expressió que a nosaltres ens semblava una jaculatòria com ara:

–¡Que Déu hi faci més que nosaltres...!

Ningú no parlava d'en Pere Màrtir per res i va passar temps abans no el vaig tornar a veure. Els que sí que venien més sovint ara eren el pare Tafalla i el novici, sempre junts, «com en Grau i l'Eulàlia» reïa l'àvia i ningú no sabia d'on havia tret aquesta dita ni qui eren aquella parella. Els dos frares eren els únics que la tia Enriqueta volia veure i acceptava que pugessin a la sala gran o al porxo de dalt, on ella sortia a rebre'ls i a passar una estona xerrant amb ells. Les visites dels dos frares eren sempre a mitja tarda dels diumenges o dies de festa, havent dinat, quan els homes escampaven la boira cap al poble o en Quirze pare feïa la migdiada o aprofitava per visitar algun veï o bé anar al cafè del poble a jugar una mica a les cartes –la brisca, el truc, la botifarra, el burro, el set i mig...– i la masia quedava gairebé deserta. Nosaltres, els menuts, ja érem al nostre joc de la prunera i els vèiem sortir al porxo i seure al banc o a les cadires i encetar la conversa que acompanyaven amb grans moviments de mans i cops de cap, mentre la tia Ció es movia delerosa per servir-los aigua amb llimona i sucre o alguna gasosa amb una mica de vi negre. La gasosa era beguda de festa, perquè els dies feiners preniem litines, uns sobrets amb pólvores que es dissolien en aigua, feïen el mateix efecte que la gasosa i eren més barats. L'ús de la gasosa indicava la importància que donaven a les visites del pare Tafalla. Semblaven visites de cortesia, i en Quirze jove un dia va dir:

–A veure si s'haurà tornat física, la tia, i algun dia treu sang per la boca quan estossega, com els filaberquins d'aquí al costat.

Quan ens avorriem, saltàvem de l'arbre i ens acostàvem al bosquet de les avellanes, al costat de la bassa, on es podia veure el prat, l'hort en deïen els camils, en què descansaven els malalts estirats sobre tovalloles amples com llençols o arraulits en cadires plegables de tela, com hamaques, tots mig despullats i protegits per un munt de teles blanques. Eren una dotzena de nois o d'homes joves prims, i un parell de frares que anaven i venien d'un malalt a l'altre per ajudar-los a prendre una cullerada de xarop, ajustar-los la tovallola o el llençol o simplement per seure al seu costat i parlar una estona. A vegades es quedaven sols i aleshores el silenci de la tarda i la immobilitat dels pacients convertien el prat en una mena de cementiri, una catifa d'herba verda sembrada de tombes blanques.

–És el vici que els ha deixat malmesos per sempre –comentava en Quirze jove com si parlés per a ell sol–. Tots estan podrits per dintre.

La Ploramiques i jo ens vam mirar sense dir res. Potser tots dos pensàvem el mateix, que en Quirze jove, des del joc dels disbarats i les confidències amb la Roviretes, s'havia tornat més mal parlat, més agressiu, més salvatge, com si volgués que les grolleries i la barroeria que deixava anar cada cop amb més intensitat formessin un mur entre ell i nosaltres, com si volgués fer néixer un terreny brut i enfangat que ens separés en dos territoris oposats.

–¿Podrits? –vaig repetir jo–. ¿Què vols dir?

–¿Ets beneit o què? Podrit vol dir podrit, com les pomes o les peres que es fan malbé per dintre. De fora fan bona cara, sembla que no els passi res, però per dintre s’han estovats, la fruita s’ha fet lloca, tota plena de fems i merda.

Em vaig mirar els malalts amb ulls de fàstic. Fins i tot el noi alt i esprimatxat que sempre s’estirava sota d’un om, just a la paret de la tanca del prat, i que em semblava un ballarí o un artista de circ, trapezista o equilibrista, per la manera elegant i harmoniosa com es movia sempre, se’m va aparèixer per un moment com un fantasma corcat, buit i fals.

–Jo em pensava que només tenien una taca als pulmons i res més—vaig dir mentre considerava com havia d’interpretar el que havia dit en Quirze jove—. Els pulmons tacats, havia sentit dir, per menjar poc o pels escarrassos de la feina.

–¡Gamarús! ¿Que no veus quina fila fan aquests carquinyolis que hi ha aquí baix? ¿En veus algun que tingui pinta d’haver alçat un parell de quintars de sacs de patates en la seva vida? Tots són de bones famílies de barcelona o de Vic, que paguen la dispesa als frares per reposar i prendre els aires. Tenen més duros que puces els cans.

–¿Vols dir que algú els ha encomanat la malaltia?

–Els vici els l’ha encomanada —va riure’s ell de la meva ignorància—. I no et pensis que aquí es portin millor que a fora. Ara perquè els veiem aquí quiets i posats com angelets, però a la nit segur que es belluguen com dimonis. Deuen saltar d’un llit a l’altre com cabrits.

–¿Qué vols dir? ¡Tots són homes...!

–¡I què, ximple! Hi ha homes que es posen del revés i fan el paper de femelles. ¿O no has sentit parlar mai de maricons?

Jo no vaig dir res, com avergonyit de la meva innocència. Em vaig recordar d’aquella nit al cafè de vidres enllorats amb el pare i dels comentaris dels homes sobre la parella de gossos que s’ensumaven.

–M’han dit que els tuberculosos van sempre calents, que la mateixa malaltia els porta aquesta febre de calentura que no els deixa tranquils. Mai no estan serens i assossegats —en Quirze jove afirmava la seva superioritat amb les lliçons de la vida—. Molt més calents que nosaltres, ells. I com que s’han de desfogar més sovint, per això tenen més vici que nosaltres, també.

–Diu que n’hi ha que es moren tant...—ara en Quirze jove no trobava la paraula o potser la presència silenciosa i humil de la Ploramiques el frenava d’alguna manera també—, de tant..., de malgastat tanta força tots sols, perquè es deuen passar la nit amanyagant el pardal.

–Jo havia sentit dir que molts moren ofegats per la sang dels pulmons que treuen per la boca, com una... hemorràgia, com una ferida que no es pot aturar.

–I perquè s’han escorregut fins a assecar-se’ls la carcanada.

En Quirze jove va dir això darrer com una conclusió definitiva, abans de saltar del mur a terra i ficar-se al caminet dels avellaners, amagat pel fullam; més tard el vam veure que sortia del bosquet a la vora de la bassa i s’allunyava pel camp de batre. Ens va deixar sols a la Ploramiques i a mi, sense cap més avís ni cerimònia.

La Núria i jo vam fer el mateix camí sense dir res, com dos gossets que segueixen les passes de l’amo. Jo encara tenia els ulls cremats per la blancor de les robes i la lluminositat morbosa dels cossos dels malalts, envoltats ara de l’aura de perversitat i malícia que les paraules d’en Quirze jove els havia atorgat.

En ser al punt més atapeït del bosquet, en un tros de camí en què no podíem anar de costat per la frondositat de les branques, la Ploramiques em va passar al davant i sense avisar, com si es perdés voluntàriament o volgués encetar un joc desconegut, va obrir pas amb la mà enlaire apartant les fulles, fent camí cap a un lloc secret que ella semblava conèixer, un amagatall o un cau, una descoberta. Jo la seguia al darrere sense dir res, encuriós per l’aventura que em proposava.

Vam arribar a una clariana amb el terra trepitjat, les herbes aixafades o arrancades i seques al voltant, i un sostre de branques tan espès que semblava una cova o una cabana natural. Una foscor verdosa amorosa els ulls i un aire perfumat de la dolcesa mig agra de les fulles dels avellaners picava lleument al nas.

Era un amagatall on jo no havia estat mai. ¿Com l’havia descobert la meva cosina? ¿En sabia res en Quirze jove d’aquell lloc? Es veia de seguida, pel tros de terra pelat, les herbes aplanades que formaven el cercle i les branques més baixes amb les fulles escapçades i tot de branquillons trencats, que algú abans havia fet servir aquell cau.

Però la Ploramiques no deia res. Va deixar-me anar la mà que m’havia guiat fins aquell moment i es va estirar a terra, de cap a peus, com si volgués dormir o jugar a fer la morta. Tenia els ulls tancats i jo em vaig

asseure al seu costat, més que res perquè les branques dels avellaners eren molt baixes i si et quedaves dret, havies d'ajupir-te per no topar amb el fullam o evitar que algun punxegut et buidés un ull.

Vam estar-nos una estona així, callats, ella estirada amb els ulls tancats i jo assegut al seu costat sense entendre res. No podia imaginar què esperàvem ni per què havíem vingut a aquell amagatall ignorat. Tenia el cap en blanc i m'omplia una sensació de pau, com si haguéssim arribat a la fi del món, com si tot s'acabés en aquell cau amagat.

De sobte vaig notar que la Núria movia les mans. Amb un gest gairebé imperceptible, la meva cosina va girar suaument les mans sense moure els braços, que mantenia al llarg del cos, i amb els dits va començar a estirar-se la faldilla cap amunt, la roba cada cop més arrugada, amanyogada a l'altura de les mans transformades en punys per aguantar la faldilla rebregada als dos costats.

Amb les cames nudes, va moure a poc a poc els braços per arromangar-se la faldilla fins a la cintura, i deixar al descobert el botó de melic, un ventre pla i la ratlla de l'entreuix mig amagada entre una suavíssima muntanyeta de pell més blanca i delicada que la resta del cos. No portava res a sota.

Jo em vaig quedar una estona contemplant aquella revelació sense fer ni dir res. La meva cosina continuava amb els ulls tancats i s'havia tornat a quedar immòbil amb les mans a la cintura aguantant la roba. Em notava els batecs del cor a la gola com si tota la sang volgués pujar-me al cap i les venes fossin massa estretes.

No podia pensar res. La meva cosina va agafar-me la mà que tenia posada a terra i me la va deixar damunt la ratlla del sexe. Inconscientment vaig començar a jugar amb els dits. Ella va obrir els ulls i va somriure.

Llavors se'm va presentar la imatge nua del malalt estirat a sota de l'om, el cos ossut i delicat a la vegada, la pallidosa rosada de la seva carn retallada sobre el llençol net i el blanc somriure als llavis amb els ulls perduts al cel. Com si aquella visió em dictés els moviments, em vaig treure de pressa tota la roba i em vaig estirar a terra, al costat de la cosina.

El sostre de la cova vegetal es movia lleument, bressolat pel vent. De la masia arribaven fresses, algun crit dels homes, els lladrucs dels gossos, i més a prop un brunzit d'abelles com una queixa per la xafogor de la tarda.

La Ploramiques va tornar a agafar-me la mà i la va tornar a posar sobre el seu sexe, i després ella va allargar la seva per tocar-me a mi. De sobte ens vam posar a riure tots dos com si ens féssim pessigolles. Ella va incorporar-se per quedar-se asseguda, amb les cames obertes en la meva direcció. Jo vaig fer el mateix i vaig notar una glopada de sang al ventre.

Era com si el llençol del noi malalt estirat a prop de l'om embolcallés tot l'aire de l'amagatall amb la seva serenor, la seva lluminositat, la seva calidesa llunyana. Sentia que tot era a tocar i a la vegada pressentia una llarga espera. Ens contemplàvem tots dos com si haguéssim portat meravelles secretes amagades entre les cuixes. La tofa obscura de l'adolescent malalt, mig dissimulada per la punta del llençol blanc, s'anunciava com el proper secret, el darrer misteri, l'aventura més íntima. Un continent inexplorat volejava per damunt dels avellaners, fins al prat del convent, prop de l'om esquelètic.

—El mestre diu que això és el niu rossinyol... —va dir la meva cosina amb veu neutre, sense mirar-me, com si parlés sola, mentre posava la mà lliure al damunt de la meva situada en el seu pubis i la premia.

Vaig haver de repetir-me dues o tres vegades el que acabava de sentir, i encara no ho vaig entendre bé.

—¿Què dius que diu el mestre...?

—Que aquí hi ha el niu del rossinyol —va repetir ella més animada—. A vegades també diu que és el jaç del pardal o el cau del cucut.

—¿Vols dir que el mestre...? ¿El senyor Madern...?

Vaig girar el cap per mirar-la i ella va fer el mateix. Tenia els ulls aquosos, brillants, com si tingués febre, i unes gotetes de suor li perlaven el front.

—Sí... —va dir mentre movia el cap reforçant l'afirmació i mirant-me amb fixesa.

—No m'ho crec. T'ho inventes.

—Pregunta-ho a la Roviretes, a veure què et diu —va fer ella, decidida.

Em va passar el mateix que abans, que vaig haver de repensar dues o tres vegades el que havia sentit. ¿Volia dir que la Roviretes...? Vaig dir, decidit:

—No li preguntaré res a la Roviretes. És una xafardera. Ho escamparia per tot el poble. No vull que ho sàpiga ningú.

Aquell dia no vam dir ni fer res més. Abans que la meva cosina pogués dir res, vam sentir la veu d'en Quirze jove que ens cridava des del porxo del mas i la tia Ció que també deia alguna cosa. Vam posar-nos la roba i vam sortir corrents cap a casa.

—No ho direm ningú —va repetir ella, al meu darrere—. No ho sabrà ni la Roviretes.

Jo em vaig girar un moment per dir:

– Però un dia m’has de dir com és que la Roviretes sap aquestes coses. – Com que no vaig sentir que la Ploramiques, que corria unes passes darrere meu, digués res, vaig girar-me altre cop per dir–: I com és que coneixies aquest amagatall enmig dels avellaners.

Em va semblar que ella feia que sí amb el cap, però ja teniem l’atenció posada en el porxo del mas i amb en Quirze jove que ens feia senyals que anéssim més ràpid.

A l’entrada ja vam notar pel moviment dels gossos que a dalt hi havia visita. La tia Ció ens va sortir a rebre des de la cuina tot dient:

– ¿On us havíeu ficat, bordegassos? Ja fa estona que us busquem per tot arreu. – Ens va fer passar a la cuina de baix i ens va posar dos cànirs i una galleda a les mans–: Ràpid. Necessitem aigua ben fresca de la font del torrent. Tu, Andreu, amb els cànirs i tu, nena, al pou amb la galleda. De pressa.

Semblava que havien arribat persones importants. La taula de la cuina era plena dels preparatius per pujar un bon berenar al porxo de dalt, al menjador o a la sala. Estovalles bones plegades, tovallons, copes de festa, ampolles de vi, llonganisses i fuets, formatge i nous, llesques de pa blanc, plats i ganivets...

– ¿I en Quirze? – vaig dir jo, perquè em feia mandra anar tot sol a la font, carregat amb els cànirs.

– En Quirze deixa’l estar que té feina a dalt – va dir la tia Ció amb veu nerviosa, de no estar gaire per romanços–. En Quirze ja fa estona que fa el que ha de fer. ¡Via!

Vam sortir corrents. Pel camí de la font vaig tornar enrere amb el pensament. Tot el que havia passat amb la Ploramiques sota els avellaners em semblava normal, com alguna cosa esperada que hagués de succeir un dia o altre. Em sorprenia més la iniciativa d’ella que la revelació de la seva nuesa. En canvi, l’estranya fascinació del noi típic estirat sota de l’om, la delicadesa dels seus moviments, l’harmonia dels seus trets, el misteri de tot el que amagava sota el llençol, que no hauria d’haver representat cap misteri per a mi, i tot i això l’elegància distant i una mica menyspreadora amb què tractava els altres malalts i el punt de rebuig que em semblava detectar del grup envers ell..., tots els detalls que podia copsar, se’m quedaven gravats al cervell com impressions més fortes i d’alguna manera més importants per a mi que l’aventura amb la Ploramiques.

En aquell moment no em preocupava gens aquesta diferència d’experiències. Em semblava que eren només una confirmació de la doble vida que començava a obrir-se al meu davant. Els grans, havia observat, tenien tots una vida secreta que no desplegaven mai a la llum del dia i en presència dels altres. No eren només les activitats sexuals que mantenien en la foscor, sinó que també hi havia els afers de diners, certs negocis poc clars, moltes relacions amb l’Església i Déu, per exemple la confessió dels pecats i les confidències i directrius espirituals amb aquella figura que representava a la vegada un senyal de distinció, de finor moral i d’estatus social elevat, que eren els directors espirituals..., i molts afers més que pertanyien a la part secreta d’aquest doble món en què vivien tots els adults. El pare Tafalla feia de director espiritual de dues o tres mestresses malaltes de les masies dels voltants, i alguna vegada havia deixat caure mig rient que al mas n’hi convindria un, de director espiritual, que això taparia la boca a moltes suposicions i enraonies, que ell s’oferia per dirigir pel dret camí les ànimes del mas, de les dones sobretot, les que tenien millor disposició, però mai ningú li va recollir la proposta. I ara prenia consciència que la Ploramiques, sense adonar-me’n, ja havia entrat en la duplicitat dels grans, ja es movia amb facilitat en la falsia dels seus replecs.

Fins i tot en això el món adult era difícil d’entendre i d’interpretar. I entenia que si jo em feia gran no era perquè havia après a espavilar-me fora de casa, lluny dels pares, sinó perquè notava que trepitjava cada cop amb més seguretat el món relliscós i ambigu de la duplicitat.

Anhang II Angefertigte Übersetzung des 21. Kapitels des Romans *Pa Negre*

Es vergingen ein paar Tage, bis Tante Enriqueta sich wieder mit uns an den Tisch setzte. Sie verließ morgens das Haus, um in Vic zu arbeiten und je nachdem, wieviel Arbeit anfiel, kehrte sie mittags oder abends zurück, ging geradewegs nach oben in ihr Zimmer und kam nie runter in die Küche. Alle vermuteten, dass Tante Ció ihr etwas zu essen auf die Kommode oder den Nachttisch legte.

„Weiberkram...“ brummte Onkel Quirze schurkenhaft grinsend, wenn Bernat oder irgend ein anderer mal einen Kommentar über das seltsame Verhalten der Tante von sich gab.

Ció sagte nichts dazu, Großmutter schüttelte besorgt den Kopf und wenn sie etwas sagte, hörte es sich für uns an wie ein Gebet, so etwa: „Gott ist größer als wir...!“

Niemand sprach je von Pere Martyr und es verging viel Zeit, bis ich ihn wieder zu Gesicht bekam. Die aber, die jetzt häufiger vorbeikamen, waren Vater Tafalla und der Novize, sie kamen immer zusammen, wie „Gru und Eulalia“, lachte Großmutter und niemand wusste, woher sie diesen Spruch nahm und erst recht nicht, was für ein seltsames Paar das war. Die beiden Mönche waren die einzigen, die Tante Enriqueta sehen wollte und denen sie erlaubte, hoch in den großen Saal oder ganz oben auf die Veranda zu kommen, wo sie sich mit ihnen traf und eine Weile unterhielt. Die Mönche kamen immer am frühen Nachmittag an den Sonntagen oder an Feiertagen, nach dem Mittagessen, als die Männer ihr Vergnügen in der Stadt suchten, Onkel Quirze entweder seinen Mittagsschlaf hielt oder die Zeit nutzte, einen Nachbarn zu besuchen, oder im Caféhaus des Dorfes Karten zu spielen - Brisca, Truc, Botifarra, Burro..., sodass das Haus fast menschenleer war. Wir Kinder waren beim Spielen oben auf unserem Pflaumenbaum und beobachteten sie, wenn sie auf die Veranda rauskamen, auf einer Bank oder auf Stühlen saßen und eine Unterhaltung angingen, die sie mit großen Gesten der Hände und Schlägen an die Stirn begleiteten, während Tante Ció hin und her wuselte, um ihnen Zitronenlimonade oder etwas Rotwein, gespritzt mit Sodawasser, zu servieren. Sodawasser gab es nur an Feiertagen, denn an den Wochentagen gab es Litins, Tüchchen mit Brausepulver, die sich in Wasser lösten, sie hatten die gleiche Wirkung wie Sodawasser und waren billiger. Dass es Sodawasser gab, war ein Zeichen für die besondere Bedeutung, die die Besuche von Vater Tafalla hatten. Es schienen Besuche der Höflichkeit zu sein und an einem dieser Tage sagte Quirze:

„Sie wird doch nicht etwa an Tuberkulose erkrankt sein, die Tante, und eines Tages Blut spucken, so wie diese Handbohrer von nebenan.“

Wenn wir uns langweilten, sprangen wir vom Baum runter und gingen in die Nähe des Haselnusshains, der sich gleich neben dem Teich befand, von wo aus wir die Wiese sehen konnten, den Garten, wie man im Kloster sagte, wo die Kranken auf Handtüchern so groß wie Laken ausgetreckt liegend oder auf Klappstühlen wie Hängematten zusammengekauert ruhten, allesamt halbnackt und geschützt durch einen Berg weißen Leinens. Es war ein Dutzend Jungen und junger dünner Männer, und ein Paar Mönche, die von einem zum andern wanderten, um ihnen dabei zu helfen, einen Löffel Sirup einzunehmen, ihnen das Handtuch oder das Laken zurechtrückten oder einfach nur neben ihnen saßen und sich eine Weile mit ihnen unterhielten. Manchmal blieben sie auch allein und dann verwandelte die Nachmittagsstille und die Bewegungslosigkeit der Kranken die Wiese in eine Art Friedhof, einen Teppich aus grünem Gras, überbesät mit weißen Gräbern.

„Es ist das Laster, das sie verdorben hat.“, kommentierte Quirze, als spräche er zu sich selbst. „Sie sind alle innerlich verfault.“

Ploramiques und ich sahen uns an, ohne etwas zu sagen. Womöglich dachten wir beide dasselbe, nämlich, dass Quirzes Ausdrucksweise seit dem Lustige-Sätze-Spiel und den Vertraulichkeiten mit Roviretes noch grober geworden war, aggressiver, wilder, als sollten die Unhöflichkeiten und Grobheiten, die er mit zunehmender Häufigkeit von sich gab, eine Mauer zwischen ihm und uns bilden, oder wie ein Moor, dass uns in zwei feindliche Gebiete teilte.

„Verfault?“, wiederholte ich. „Was meinst du damit?“

„Bist du dämlich oder was? Verfault heißt verfault, wie Äpfel oder Birnen, die innen schlecht sind. Außen sehen sie gut aus, als könnte man sie noch essen, innen sind sie aber ganz matschig, wie vergoren, voller ekliger Scheiße.“

Ich beobachtete die Kranken mit Abscheu. Sogar der große und hagere Junge, der sich immer unter eine Ulme legte, die genau neben der Wand stand, wo die Wiese zu Ende war, und der wie ein Tänzer aussah, oder ein Zirkusartist, ein Trapezkünstler etwa oder ein Akrobat, mit seinen eleganten und harmonischen Bewegungen, erschien mir für einen Moment wie ein fauliges Gespenst, leer und falsch.

„Also, ich dachte, sie hätten einfach ein Loch in der Lunge und sonst nichts.–sagte ich, während ich noch überlegte, was ich von dem halten sollte, was Quirze gesagt hatte. „Löcherige Lungen, hab ich mal gehört, vom Hungern oder der Erschöpfung.“

„Dummkopf! Hast du nicht gesehen, wie diese Vertrockneten aussehen, die hier unten liegen? Siehst du einen, der so aussieht, als hätte er in seinem Leben irgendwann mal ein paar Zentner Kartoffeln angehoben? Sie sind alle aus guten Familien aus Barcelona oder aus Vic, die den Mönchen eine Pension dafür zahlen, damit die hier rumliegen und die frische Luft genießen können. Sie haben mehr Zaster als die Hunde Flöhe haben.“

„Vielleicht haben sie sich ja bei jemandem angesteckt.“

„Das Laster hat sie angesteckt“, Quirze lachte herzlich über meine Unwissenheit. „Und glaube nicht, dass sie sich hier mehr zurückhalten als draußen. Wenn sie so ruhig daliegen, sehen sie aus wie Engel, aber nachts treiben sie's bestimmt wie die Teufel. Sicher springen sie wie die Kinder von einem Bett zum andern.“

„Wie soll das gehen? Das sind doch alles Männer ...!“

„Na und, du Schwachkopf! Es gibt Männer, die sich umdrehen und das Weib spielen. Hast du etwa noch nie was von Schwuchteln gehört?“

Ich sagte nichts, denn ich schämte mich für meine Naivität. Ich erinnerte mich an jene Nacht in dem Kaffeehaus mit den trüben Fenstern, mit meinen Vater, und an die Bemerkungen der Männer über die beiden Hunde, die sich beschnupperten.

„Ich hab gehört, dass den Schwindsüchtigen immer heiß ist, weil sie wegen der Krankheit diesem ständigen Fieberwahn haben. Sie kommen nie wirklich zur Ruhe.“ Quirze behauptete seine Überlegenheit, wenn er uns Lektionen über das Leben erteilte. „Die haben viel mehr Hitze als wir. Und weil sie sich öfter abreagieren müssen, geben sie dem Laster mehr nach als wir.“

„Man sagt, es kommt vor, dass sie sterben, weil sie ...“, er suchte nach dem richtigen Wort oder vielleicht hielt ihn die stille Gegenwart der zurückhaltenden Ploramiques etwas zurück, „vom vielen... davon, dass sie allein dadurch so viel Lebenskraft verbrauchen, dass sie sich die ganze Nacht einen von der Palme wedeln müssen.“

„Ich hatte gehört, dass viele an dem Blut in der Lunge ersticken, das sie ausspucken, wie eine ... Wunde, die nie aufhört, zu bluten.“

„Und weil sie so oft kommen, dass sie am Ende leer und trocken sind wie ein Gerippe.“

Das Letzte sagte Quirze so, als wollte er uns eine unumstößliche Wahrheit mitteilen, bevor er dann von der Mauer heruntersprang und auf dem durch Laub verdeckten Pfad durch den Haselnusshain verschwand; etwas später sahen wir ihn in der Nähe des Teiches aus dem Hain kommen und in Richtung Schlachtfeld verschwinden. Er hatte uns einfach stehen lassen, Ploramiques und mich, ohne ein Wort. Nuria und ich machten uns stumm auf den gleichen Weg, wie zwei kleine Hunde, die ihrem Herrchen auf Schritt und Tritt folgten. Meine Augen waren noch immer von dem strahlenden Weiß des Leinens und der morbiden Leuchtkraft der kranken Körper geblendet, die jetzt von einem Nebel aus Perversion und Verdorbenheit umgeben waren, den die Worte von Quirze heraufbeschworen hatten. Als wir am dichtesten Punkt des Hains waren, auf einem Wegstück, auf dem wir wegen der wuchernden Sträucher nicht nebeneinander gehen konnten, ging Ploramiques plötzlich und ganz ohne Vorwarnung an mir vorbei und schob, so als ob sie sich mit Absicht verlaufen oder mit einem unbekanntem Spiel beginnen wollte, mit der erhobenen Hand die Blätter auseinander und machte so einen Weg zu einem geheimen Ort frei, den sie zu kennen schien, ein Versteck oder ein Nest, ein neuer, unbekannter Ort. Ich ging ohne ein Wort hinter ihr her, neugierig auf das Abenteuer, auf das sie zusteuerte.

Wir kamen zu einer Lichtung mit einem Stück festgestampfte Erde, um das zerdrücktes oder ausgerissenes, trockenes Gras lag und über dem sich ein so dichtes Dach aus Zweigen befand, dass der Ort wie eine Höhle oder Hütte aus Sträuchern wirkte. Eine grün schimmernde Dunkelheit ließ die Augen sanfter erscheinen und ein durch halb säuerlichen süßen Duft parfümierter Luftzug juckte leicht in der Nase.

Es war ein Versteck, an dem ich noch nie vorher gewesen war. Wie hatte meine Cousine es gefunden? Wusste Quirze vielleicht auch was davon, von diesem Ort? Man sah sofort durch den nackten Boden, die platt gedrückten Blätter, die einen Kreis bildeten und durch die unteren Zweige, von denen die Blätter abgerissen waren, und es waren auch abgebrochene Zweige darunter, dass jemand diese Höhle schon mal benutzt hatte.

Aber Ploramiques sagte nichts. Sie ließ meine Hand los, an der sie mich bis hierher geführt hatte und legte sich flach auf den Boden, langgestreckt von Kopf bis Fuß, als ob sie schlafen oder sich tot stellen wollte. Sie hatte die Augen geschlossen, und so setzte ich mich neben sie, vor allem deshalb, weil die Zweige der Haselnusssträucher so niedrig waren, dass man sich, wenn man stehen blieb, bücken musste, um nicht gegen das Blattwerk zu stoßen oder auch um zu verhindern, dass einem etwas Spitzes ins Auge stach.

Wir blieben eine Weile so, still, sie ausgestreckt mit geschlossenen Augen liegend und ich neben ihr sitzend, ohne recht zu begreifen, was passierte. Ich konnte mir weder vorstellen, worauf wir warteten, noch wozu wir in dieses Versteck gekommen waren. Mein Kopf war völlig leer, und ein Gefühl des Friedens erfüllte mich, als ob wir das Ende der Welt erreicht hätten, als ob alles in dieser verborgenen Höhle endete.

Plötzlich bemerkte ich, dass Nuria die Hände bewegte. Mit einer fast unmerklichen Geste drehte meine Cousine sanft ihre Hände, ohne aber die Arme zu bewegen, die sie dicht am Körper behielt, und begann mit den Fingern Stück für Stück ihren Rock nach oben zu ziehen, ihre Kleidung zerknitterte dabei immer mehr, sie raffte sie auf der Höhe der Hände, die sich in Fäuste verwandelten zusammen, um so den Rock auf beiden Seiten festzuhalten.

Nachdem ihre nackten Beine frei lagen, bewegte sie nun langsam die Arme, um den Rock bis zur Taille hochzukrempeln und den Bauchnabel freizulegen, außerdem einen flachen Bauch und den Spalt zwischen ihren Schenkeln, halbverdeckt von einem wunderbar weichen Hügel der weißesten und zartesten Haut ihres ganzen Körpers. Sie hatte nichts weiter darunter an.

Ich erstarrte, eine Weile still diese Offenbarung betrachtend, ohne irgendwas zu tun oder auch nur ein Wort zu sagen. Meine Cousine hielt die Augen weiter geschlossen und mit ihren Händen hielt sie wieder still und unbeweglich die Kleidung an den Hüften fest. Ich spürte den Puls in meinem Hals, als ob all mein Blut auf einmal in meinen Kopf aufsteigen wollte und die Venen zu schmal wären.

Ich konnte an nichts denken. Meine Cousine nahm meine Hand, die auf der Erde lag und ließ sie auf dem Spalt ihres Geschlecht liegen. Unbewusst begann ich mit meinen Fingern zu spielen. Sie öffnete die Augen und lächelte.

Dann erschien mir plötzlich das Bild des nackten kranken Jungen, der ausgestreckt unter der Ulme lag, der hagere und gleichzeitig so zarte Körper, die hellrosa Blässe seiner Haut, die sich von dem sauberen und weißen Laken abhob, mit dem Lächeln auf den Lippen und den Augen, die sich im Himmel verloren. Als ob diese Vision meine Bewegungen leiten würde, zog ich eilig alle meine Sachen aus, und legte mich lang auf den Boden, genau neben meine Cousine.

Das Dach der grünen Höhle bewegte sich leicht wiegend im Wind. Vom Haus hörte man Geräusche, Rufe von Männern, das Bellen der Hunde, und etwas näher dran ein Summen von Bienen, das so klang, als würde sich jemand über die Schwüle des Nachmittags beschweren.

Ploramiques nahm wieder meine Hand und legte sie noch einmal auf ihre Scham und dann streckte sie ihre Hand aus, um mich zu berühren. Plötzlich mussten wir beide lachen, so als würden wir uns gegenseitig kitzeln. Sie richtete sich auf, um mit gespreizten Beinen in meine Richtung sitzen zu bleiben. Ich tat das gleiche und spürte etwas Blut in ihrem Bauch.

Es war, als ob das Laken des ausgestreckt daliegenden kranken Jungen in der Nähe der Ulme den ganzen Raum des Versteckes mit seiner Gelassenheit, seinem Leuchten, seiner von Ferne zu erahnenden Wärme umschlingen würde. Mir schien das alles so nah und plötzlich hatte ich eine Ahnung von etwas, das noch auf mich wartete. Wir betrachteten uns gegenseitig, so als hätten wir wunderbare Geheimnisse zwischen den Schenkeln verborgen. Die obskure Aura des jugendlichen Kranken, halb verborgen unter der einen Seite des weißen Lakens wies auf ein wirkliches Geheimnis hin, ein letztes Rätsel, mein intimstes Abenteuer. Ein unerforschter Kontinent schwebte über den Haselnusssträuchern, bis hin zur Wiese im Kloster, in die Nähe der knochigen Ulme.

„Der Lehrer sagt, dass das Nest der Nachtigall ist...“, sagte meine Cousine mit unbewegter Stimme, ohne mich anzusehen, als spräche sie zu sich selbst, während sie ihre freie Hand auf die meine legte, die sich in ihrer Scham befand und zudrückte.

Ich musste das eben Gehörte drei Mal wiederholen, obwohl ich es dann noch immer nicht richtig verstand.

„Was sagst du, sagt der Lehrer...?“

„Das sich hier das Nest der Nachtigall befindet“, wiederholt sie lebhafter. „Manchmal sagt er dazu auch Spatzenlager oder Kuckuckshöhle.“

„Du meinst doch nicht etwa, dass der Lehrer ...? Herr Madern ...?“

Ich drehte meinen Kopf zu ihr, um sie anzusehen, und sie tat das gleiche wie ich. Ihre feuchten Augen funkelten, als würde sie fiebern, und einige Schweißtropfen perlten auf ihrer Stirn.

„Ja...“, sagte sie, während sie zustimmend nickte und mich dabei fest ansah.

„Das kann ich nicht glauben. Das hast du erfunden.“

„Frag doch Roviretes und du wirst du sehen, was sie dazu sagt“ entgegnete sie entschieden.

Genauso verblüfft wie eben, musste ich wieder zwei oder drei Mal darüber nachdenken, was ich gerade gehört hatte. Meinte sie etwa damit, dass Roviretes...? Doch dann sagte ich entschlossen:

„Auf keinen Fall frage ich Roviretes. Sie ist so ein Klatschweib. Sie würde es im ganzen Dorf ausbreiten. Ich will nicht, dass jemand hiervon erfährt.“

An jenem Tag beschäftigten wir uns nicht weiter damit. Bevor meine Cousine irgendwas sagen konnte, hörten wir die Stimme von Quirze, die von der Veranda des Hauses kam und auch Tante Ció hatte irgendwas gerufen. Wir zogen unsere Sachen an und liefen nach Hause.

„Wir sagen es niemandem“, wiederholte Núria hinter mir. „Nicht mal Roviretes wird es erfahren.“

Ich schaute für einen Moment zurück, um zu antworten:

„Aber eines Tages musst du mir sagen, wie es kommt, dass Roviretes davon weiß.“ Und da Ploramiques, die ein paar Schritte hinter mir lief, nichts dazu sagte, drehte ich mich noch mal um und fügte hinzu: „Und woher du das Versteck im Haselnussrain kennst.“

Mir schien es, als würde sie nicken, aber wir hatten uns schon der Veranda des Bauernhauses zugewandt, wo Quirze uns Zeichen machte, schneller zu gehen.

Am Eingang zum Haus bemerkten wir daran, dass die Hunde unruhig waren, dass oben jemand zu Besuch sein musste. Während Tante Ció uns aus der Küche entgegenkam, um uns in Empfang zu nehmen, redete sie auf uns ein:

„Wo ward ihr gewesen, ihr Rumtreiber? Seit einer ganzen Weile schon suchen wir euch überall.“ Sie schob uns in die untere Küche und gab uns zwei Krüge und einen Eimer in die Hand: „Wir brauchen frisches Wasser aus der Quelle des Baches. Du, Andreu, machst dort die Krüge voll und Du, Mädchen, zum Brunnen mit dem Eimer. Beeilt euch.“

Es schien jemand wichtiges gekommen zu sein. Der Küchentisch war bedeckt mit für die Vesper vorbereiteten Speisen, bereit, um sie auf die Veranda, das Esszimmer, oder in den Saal nach oben zu bringen. Hübsche zusammengefaltete Tischdecken, Servietten, Gläser für Festtage, Weinflaschen, Salami und Würste, Käse und Nüsse, Weißbrotscheiben, Teller und Messer...

„Und Quirze?“ fragte ich, weil ich keine Lust hatte, allein mit den Krügen beladen zur Quelle zu gehen.

„Lass Quirze in Ruhe, der hat oben schon genug zu tun.“ sagte Tante Ció nervös und nicht gerade in der Gesprächslaune. „Quirze macht schon eine ganze Weile das, was er machen soll. Los, geh schon!“

Wir liefen los. Auf dem Weg zur Quelle gingen meine Gedanken zurück zu dem zuvor Erlebten. Alles, was mit Ploramiques und mir unter den Haselnusssträuchern passiert war, erschien mir ganz normal, wie eine schon lange erwartete Sache, die den einen oder anderen Tag passieren würde. Dass sie es war, die die Initiative ergriffen hatte, überraschte mich mehr als die Offenbarung ihre Nacktheit. Die seltsame Faszination des unter der Ulme liegenden schwindsüchtigen Jungen dagegen, die Sanftheit seiner Bewegungen, die Harmonie seiner Gesichtszüge, das Geheimnis all dessen, was er unter der Decke verbarg, was eigentlich für mich kein Geheimnis bedeuten sollte und trotzdem war da die distanzierte und ein wenig verächtliche Eleganz, mit denen er die anderen Kranken behandelte und die leichte Ablehnung, die ich bei der Gruppe ihm gegenüber zu erkennen schien ... jedes Detail, das ich einfing, blieb mir im Gedächtnis haften, wie besonders starke Eindrücke, die mir irgendwie bedeutsamer erschienen als das Abenteuer mit Ploramiques.

Damals war ich wegen dieser unterschiedlichen Empfindungen nicht beunruhigt. Mir schien es wie ein Beweis für das Doppelleben, das die Erwachsenen führten und das sich mir zu offenbaren begann. Die Großen, so hatte ich beobachtet, hatten alle ein geheimes Leben, das nie ans Tageslicht kam oder in das sie andere keinen Einblick gewährten. Es war nicht nur die Welt der Sexualität, die im Verborgenen gehalten wurde, sondern da waren auch die Geldgeschäfte, bestimmte schmutzige Geschäfte und häufig auch ihre Beziehungen zu Gott und der Kirche, wie z. B. die Beichte und die Vertraulichkeiten und geistigen Verbindungen mit jener Figur, die sowohl Vornehmheit, aber auch hohe moralische Finesse und gehobenen gesellschaftlichen Status bedeutete, den die geistigen Führer inne hatten... und viele weitere Affären, die zur verborgenen der zwei Welten gehörte, in denen alle Erwachsenen lebten. Vater Tafalla war der geistliche Beistand von zwei oder drei kranken Gutsbesitzerinnen von Landhäusern der Umgebung und hatte eines Tages halb lachend so ganz nebenbei das Angebot fallen lassen, die Seelen vor allem der Frauen des Hauses auf den richtigen Weg zu führen, besonders

von denen, die dafür mehr Bedarf zeigten, doch keine kam je auf seinen Vorschlag zurück. Und plötzlich wurde mir bewusst, dass Ploramiques, ohne dass ich es bemerkt hatte, schon längst in die Tiefen der doppelten Wirklichkeit der Erwachsenen eingetreten war, ja sich schon mit Leichtigkeit in den Windungen ihrer Welt bewegte.

Selbst hier fiel es mir schwer, die Welt der Erwachsenen zu verstehen und zu deuten. Ich verstand aber, dass ich erwachsen geworden war, und zwar nicht, weil ich gelernt hatte, weit weg von zu Hause zurechtzukommen, weit weg von meinen Eltern, sondern weil ich merkte, dass auch ich mich in der rutschigen und zweideutigen, von Falschheit geprägten Welt jedes Mal mit mehr Sicherheit bewegte.

Anhang III Sec. 31 und Sec. 40b

Ausschnitt aus dem Drehbuch

- QUIRZE:
[D1] Per què li dus menjar, a aquest? No veus que estan podrits?
- ANDREU:
[D2] Què vol dir, podrits?
- QUIRZE:
[D3] Ets curt o què? Podrits vol dir podrits, com les pomes o les peres que per fora fan bona cara però per dintre son plenes de merda.
- ANDREU:
[D4] Només tenen els pulmons tacats. De menjar poc i fer massa feina.
- QUIRZE:
[D5] En veus algun que tingui pinta d'haver alçat mai un parell de sacs de patates?
- ANDREU:
[D6] I d'on els hi ve la malaltia, doncs?
- QUIRZE:
[D7] El vici els l'ha encomanada. I aquí es porten pitjor que a fora. Semblen angelets, però a les nits segur que salten com dimonis d'un llit a l'altre.
- ANDREU:
[D8] Per fer què?
- QUIRZE:
[D9] Tu ets beneit o te'l fas? Per fer-se passar la calentura... N'hi ha que es moren de tant amanyagar-se el pardal.
- ANDREU:
[D10] Però si tot són homes!

und den Untertiteln

- [U412] Du bringst denen Essen?
[U413] Diesen Verfaulten?
- [U414] –Was meinst du damit?
- Verfault eben...
[U415] verfault, wie Äpfel oder Birnen.
[U416] Außen gut und innen voller Scheiße.
- [U417] Sie sind krank, essen kaum und arbeiten viel.
- [U418] Die haben nie einen Sack Kartoffeln getragen.
- [U419] –Und was macht sie krank?
- Das Laster.
[U420] Sehen aus wie Engel, aber...
[U421] –nachts treiben sie's wie die Teufel.
- Was?
- [U422] Tust du nur so blöd?
Um die Geilheit loszuwerden.
[U423] Manche sterben vom vielen Wichsen.
- [U424] Es sind doch alles Männer.

QUIRZE:

[D11] I què!? Hi ha homes que es posen del revés i fan el paper de femelles. Com en Pitorliua. O és que no has sentit parlar mai dels maricons?

[U425] Einige drehen sich um und spielen Weibchen.

[U426] Wie Pitorliua.
Nie von Schwuchteln gehört?

ANDREU:

[D12] Jo el que he sentit és que es moren ofegats perquè treuen sang per la boca.

[U427] Sie ersticken, weil sie Blut husten.

QUIRZE:

[D13] I perquè s'han escorregut fins assecat-se la carcanada.

[U428] Sie kommen,
bis sie ausgetrocknet sind.

ANDREU:

[D14] Prou en tenen amb la seva desgràcia, animal!

[U429] –Sie sind genug gestraft, du Tier.

QUIRZE:

[D15] A veure si acabaràs com un d'aquests carquinyolis amb tant d'estudi i tanta mandanga!

–Du endest genauso,
[U430] von der Paukereit und so.

- NÚRIA:
[D16] Estira't. [U542] Leg dich hin.
- NÚRIA:
[D17] Mà morta, mà morta, truca aquesta porta. [U543] Tote Hand, tote Hand, klopf an diese Tür.
- NÚRIA:
[D18] El mestre diu que això es el niu del rossinyol, o el cau del cucut... [U544] Der Lehrer nennt es Kuckucksnest.
- ANDREU:
[D19] El senyor Madern? [U545] Herr Madern?
- ANDREU:
[D20] Doncs és veritat el que diu la Roviretes? [U546] Roviretes sagt die Wahrheit?
- ANDREU:
[D21] El senyor Madern és un porc. [U547] Herr Madern ist ein Schwein.
- NÚRIA:
[D22] El senyor Madern es l'única persona que m'ha tractat bé. [U548] Nur er ist freundlich zu mir.
- ANDREU:
[D23] Això ho dius tu! ...i des de quan ho feu? [U549] Das sagst du! Wie lange schon?
- NÚRIA:
[D24] Des de Corpus. Els nois de l'escola, com que em despullava pels balcons, em donaven cromos perquè els ensenyés "lo" de baix. Ell ho va saber, però en lloc de renyar-me em donava cèntims. [U550] Seit Fronleichnam. [U551] Die Jungs geben mir Bildchen, wenn ich ihnen das hier unten zeige. [U552] Anstatt zu schimpfen... [U553] gibt er mir Münzen.
- ANDREU (amb cara de fàstic):
[D25] I no et fa cosa? [U554] Und dir macht das nichts aus?
- NÚRIA:
[D26] A mi? A mi tant me fa. Ell diu que sóc l'única persona vegetal que ha conegut. Que sóc com un arbre o una pedra, perquè no demano res... [U555] Mir? Mir ist es egal. [U556] Er sagt, ich bin wie ein Stein, weil ich nichts verlange.

- ANDREU:
[D27] I doncs, per què ho fas? [U557] Und warum tust du's?
- NÚRIA:
[D28] Perquè m'agrada. [U558] Weil es mir gefällt.
- NÚRIA:
[D29] Amb tu és diferent, amb tu ho faig perquè t'estimo. [U559] Aber...mit dir ist es anders,
[U560] denn dich liebe ich.
- ANDREU:
[D30] Tu el que ets és una porca. [U561] –Schwein!
- NÚRIA:
[D31] I tu un covard com el teu pare! –Feigling, wie dein Vater!
- ANDREU:
[D32] Deixa'm estar! Esguerrada! Mà podrida! [U562] Lass mich in Ruhe!
Krüppel! Verfaulte Hand!
- NÚRIA:
[D33] Té. Fes-li un petó. [563] Hier, gib ihr einen Kuss.
[564] Pitorliua.

Anhang IV Ausschnitt aus dem Drehbuch

Sec. 31.A. Convent dels Camils-Prat. Ext. Dia.

En el prat dels Camils, l'Andreu bota la paret de pedra i va corrents fins a la meitat de la explanada. Veu a la distancia el noi físic que està amb els altres malalts estirats al sol. Li fa senya que li deixa el bolic que porta a devora un pedrolot. Recula cap a la valla i quan hi arriba es gira. Veu que el noi ja té el bolic i li fa una senyal graciosa de moure les ales agraït.

Sec. 31.B. Bosc. Ext. Dia.

Bota el marge de pedres i darrere es topa amb en Quirze i la Núria.

QUIRZE:

Per què li dus menjar, a aquest? No veus que estan podrits?

ANDREU:

Què vol dir, podrits?

QUIRZE:

Ets curt o què? Podrits vol dir podrits, com les pomes o les peres que per fora fan bona cara però per dintre son plenes de merda.

ANDREU:

Només tenen els pulmons tacats. De menjar poc i fer massa feina.

QUIRZE:

En veus algun que tingui pinta d'haver alçat mai un parell de sacs de patates?

ANDREU:

I d'on els hi ve la malaltia, doncs?

QUIRZE:

El vici els l'ha encomanada. I aquí es porten pitjor que a fora. Semblen angelets, però a les nits segur que salten com dimonis d'un llit a l'altre.

ANDREU:

Per fer què?

QUIRZE:

Tu ets beneït o te'l fas? Per fer-se passar la calentura... N'hi ha que es moren de tant amanyagar-se el pardal.

ANDREU:

Però si tot són homes!

QUIRZE:

I què!? Hi ha homes que es posen del revés i fan el paper de femelles. Com en Pitorliua. O és que no has sentit parlar mai dels maricons?

ANDREU:

Jo el que he sentit és que es moren ofegats perquè treuen sang per la boca.

QUIRZE:

I perquè s'han escorregut fins assecar-se la carcanada.

ANDREU:

Prou en tenen amb la seva desgràcia, animal!

QUIRZE:

A veure si acabaràs com un d'aquests carquinyolis amb tant d'estudi i tanta mandanga!

La Núria, que se'ls ha estat mirant sense dir ni mu, s'adona de la importància que aquell noi tísic té per l'Andreu. L'Andreu marxa enfadat.

Anhang V Ausschnitt aus dem Drehbuch

Sec. 40.A. Bosc. Ext. Dia.

En Quirze, l'Andreu, la Núria i la Roviretes tornen de l'escola. En Quirze va més endavant amb la Roviretes fent beneitures. Darrere van la Núria i L'Andreu.

NÚRIA:

Ja has pujat a veure el fantasma?

ANDREU:

Sí.

NÚRIA:

I què? (l'Andreu no diu res). No cal que callis. Ja ho sé jo que hi ha el teu pare amagat. Passarà el mateix que amb el meu. Els grans t'ho amaguen tot amb mentides.

En Quirze es fica per una drecera enmig del bosc. Els altres el segueixen. Veuen de sobte la bicicleta de la tia Enriqueta mig amagada.

ROVIRETES:

Veieu el que us deia. Segur que ja és amb el guàrdia civil.

El Quirze li clava una clatellada a la Roviretes. Ella li pega un cop de peu i apreta a córrer. S'encalquen fins perdre's. Queden sols l'Andreu i la Núria. L'Andreu s'atura.

ANDREU:

Per què no anem a veure que fa la tia Enriqueta?

NÚRIA:

La tia deixa-la estar.

ANDREU:

Vull veure què fan.

NÚRIA:

I què vols que facin...? Cardar!

L'Andreu es queda parat. La Núria se li acosta molt. El mira un poc burleta endins dels ulls.

NÚRIA:

Ja saps què és cardar?

ANDREU:

És clar que ho sé.

La Núria continua mirant-lo ben a dintre dels ulls.

NÚRIA:

Tu no saps res... Vine.

I agafant-lo de la mà se l'emporta bosc endins.

Sec. 40.B. Cau al Bosc. Ext. Dia.

L'Andreu es deixa portar fins que arriben a una clariana, on hi ha una mena de cau de branques espesses. La Núria s'estira al terra.

NÚRIA:
Estira't.

L'Andreu s'ajeu al costat. Queden en silenci. Només el brunzit de les abelles. La Núria tanca els ulls i després, amb un gest quasi imperceptible, comença a estirar-se la faldilla cap amunt, arromantgant-la fins el melic. No porta res a sota. L'Andreu respira fluixet. La nena obra els ulls i li somriu. Li agafa la mà jugant.

NÚRIA:
Mà morta, mà morta, truca aquesta porta.

I amb suavitat col·loca la mà de l'Andreu sobre la ratlla del seu entrecreuix. Es posen a riure.

NÚRIA:
El mestre diu que això es el niu del rossinyol, o el cau del cucut...
ANDREU (mig escandalitzat):
El senyor Madern?

La Núria fa que sí amb el cap.

ANDREU:
Doncs és veritat el que diu la Roviretes?

La Núria no contesta. L'Andreu s'emprenya.

ANDREU:
El senyor Madern és un porc.

NÚRIA:
El senyor Madern es l'única persona que m'ha tractat bé.

ANDREU:
Això ho dius tu! ...i des de quan ho feu?

NÚRIA:
Des de Corpus. Els nois de l'escola, com que em despullava pels balcons, em donaven cromos perquè els ensenyés "lo" de baix. Ell ho va saber, però en lloc de renyar-me em donava cèntims.

ANDREU (amb cara de fàstic):
I no et fa cosa?

NÚRIA:
A mi? A mi tant me fa. Ell diu que sóc l'única persona vegetal que ha conegut. Que sóc com un arbre o una pedra, perquè no demano res...

ANDREU:
I doncs, per què ho fas?

NÚRIA:
Perquè m'agrada.

La Núria es gira cap a l'Andreu i li posa la mà sobre els pantalons. Somriu. L'Andreu està inquiet.

NÚRIA:
Amb tu és diferent, amb tu ho faig perquè t'estimo.

L'Andreu es deixa fer. Se sent llunyana la campana dels Camils. L'Andreu es gira i des d'allà, entre les branques, veu el campanar del convent. Es refà de cop.

ANDREU:
Tu el que ets és una porca.

L'Andreu intenta aixecar-se, però la Núria el reté.

NÚRIA:
I tu un covard com el teu pare!

ANDREU (amb molta ràbia):
Deixa'm estar! Esguerrada! Mà podrida!

L'Andreu va per marxar, però la Núria se li tira a sobre. Li acosta el munyó a la cara.

NÚRIA:
Té. Fes-li un petó.

Ell aparta la cara però ella insisteix. L'Andreu li pega una empenta i marxa corrents.

Sec. 40.C. Convent dels camils-Prat. Ext. Dia.

L'Andreu córrer pel mig del bosc, ple de ràbia, fins arribar a la tanca dels Camils. Des d'allà veu el noi tísic moguent el llençol blanc al vent. Sembla un àngel. A poc a poc es calma. Sense que s'en adoni, la Núria arriba al seu costat. Mira l'Andreu i mira què està mirant ell. Amb molta mala llet soterrada li diu a cau d'orella...

NÚRIA:
Pitorliua.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich zur Anfertigung der vorliegenden Arbeit keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel und keine nicht genannte fremde Hilfe in Anspruch genommen habe. Mir ist bekannt, dass eine unwahrheitsgemäße Erklärung als Täuschung im Sinne von § 13 (3) in Verbindung mit § 21 (1) der Prüfungsordnung für den Masterstudiengang Translatologie an der Universität Leipzig vom 28.01.2008 gilt.

Ort:

Datum:

Unterschrift: