

Zitat und Parodie, Pastiche und Karikatur

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Romanica Raetica : perscrutaziun da l'intschess rumantsch**

Band (Jahr): **11 (1993)**

PDF erstellt am: **25.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

B.4. Zitat und Parodie, Pastiche und Karikatur

Nach den Beispielen ernster Transformation ('transposition'), dem quantitativ gesehen wichtigsten intertextuellen Modus in der bündnerromanischen Literatur, soll in diesem Abschnitt von Texten die Rede sein, die sich durch einen spielerisch-satirischen Umgang mit ihren Vorlagen (Hypotexten) auszeichnen. Im Bereich der Transformation unterscheidet Genette die Parodie (als transformation ludique) vom Travestissement (als transformation satirique). Im Bereich der Imitation werden Pastiche (imitation ludique) und Charge (imitation satirique) unterschieden¹. Der Unterschied zwischen Transformation und Imitation folgt aus demjenigen zwischen Text und Stil (hier im Sinne von idiolektaler Norm): der Parodist eignet sich einen bestimmten Text an und verändert ihn, der 'Pasticheur' eignet sich einen Stil an und erzeugt in diesem Stil ('à la mode de . . .') einen neuen Text². Damit verbindet sich der Bereich der Transformation mit den verschiedenen Formen des Zitats, die Genette unter 'intertextualité' aufführt, während sich die Imitation, vor allem die ernste, nur schwer gegenüber der generellen Intertextualität und der Interdiskursivität (oben B.1.) abgrenzen lässt.

Die Schwierigkeit, zwischen Zitat und parodistischer Transformation zu unterscheiden, geht darauf zurück, dass Zitieren als Form der Rekontextualisierung in jedem Fall eine Veränderung des Sinnes des zi-

¹ Cfr. oben B.1. S. 347 f. Zum Unterschied zwischen 'ludisch' und 'satirisch' cfr. Genette 1982: 38 f.

² «. . . le parodiste ou le travestisseur se saisit d'un texte et le transforme selon telle contrainte formelle ou telle intention sémantique, ou le transpose uniformément et comme mécaniquement dans un autre style. Le pasticheur se saisit d'un style – et c'est là un objet un peu moins facile, ou immédiat, à saisir –, et ce style lui dicte son texte.» (Genette 1982: 88 f.). Den Unterschied zwischen 'Pastiche' und 'discours imité' bestimmt Rey-Debove: «Le discours imité est un discours fidèle, proche du discours direct. Le pastiche, au contraire, est un faux, au sens où l'imitateur prend grand soin de ne pas reproduire le texte d'un auteur mais d'en inventer un autre qui en soit digne (comme Van Meegeren peignant de nouveaux Vermeer)» (1978: 269).

tierten Textes oder Segmentes mit sich bringt³, eine Parodie also auch durch wörtliches Zitieren zustande kommen kann. Ein Zitat mobilisiert auch den nicht zitierten Kontext (cfr. Segre 1982: 23), lässt letztlich immer den ganzen Hypotext 'mitklingen'. Die Erläuterung dessen, was 'mitklingen' eigentlich heisst, gehört zu den wichtigen Aufgaben der Beschreibung intertextueller Wirkungen.

Das folgende Beispiel führt mitten in die Problematik der Interaktion zwischen zitierendem und zitiertem Text:

Meis cumünet

Quaid löet da ma naschentscha
co m'impais a tai sovent
a quels dis da beadentscha
a l'infanzia sainz' astent.

Teis bels chomps cun richa früa 5
tia pizz'e'l god verdaint
ta stupenda pradaria
tuots ils vez in meis immaint.

Cha'l diavel
nan cun pavel 10
pels traxs
magliacs!

Vain dat il cop
al stop
da bear 15
per dar
a mincha maschina
mnatschada d'ruina
darcheu terra fina
da noss'Engiadina 20

³ «... die in einen Kontext eingeschlossene fremde Rede wird, wie genau sie auch wiedergegeben sein mag, stets in gewisser Weise in ihrem Sinn verändert» (Bachtin 1979: 148). Cfr. Compagnon 1979: 68–70, Garavelli 1984: 36.

sco praisa
 e spaisa.
 Per alch è'la qua
 o na?

Prüma part: Gudench Barblan

In Armon Plantas Gedicht *Meis cumünet* (1975: 25 f.) wird auf den zitierten Hypotext (Vv. 1–8), Gudench Barblans *Meis comünet* (1908), ausdrücklich verwiesen. In Barblans Gedicht, das auch als Volkslied gesungen wird, folgen sich sieben und achtsilbige trochäische Verse mit alternierenden Reimen, deren Traditionalität, im Falle von Suffix-Reimen wie *naschentscha* (1) / *beadentscha* (3) auf der semantischen Ebene ihre Entsprechung findet. Im neugeschaffenen Kontext von Armon Planta (Vv. 9–24) werden jambische Verse verschiedener Länge (zwischen 2 und 6 Silben; 11, 12, 14, 16, 24 sind je ein Jambus) paarweise gereimt. Das Metrum, die ‘Härte’ einsilbiger Reimwörter: ‘traxs’/‘magliacs’ (11–12), ‘cop’/‘stop’ (13–14), ‘qua’/‘na’ (23–24) und die Asymmetrie der Strophen deuten schon für sich darauf hin, dass die letzten beiden Strophen die ersten nicht fortschreiben, sondern ihnen entgegenreden. Der den unharmonischen Formen entsprechende Inhalt macht klar, dass hier die ‘Schläge’ simuliert werden, welche die von Barblans Gedicht beschriebene und in seiner formalen Harmonie symbolisch repräsentierte, idyllische Harmonie zwischen Natur und Kulturlandschaft zerstören⁴. Die Frage ist, ob Plantas Einspruch, der das Zitat unterbricht und dem zitierten Fragment entgegenredet nicht nur im etymologischen Sinne des ‘Gegen-Gesanges’ als Parodie von Barblans *Comünet* zu verstehen ist. Im üblichen Sinne der selbstzweckhaften Herabsetzung und Anfeindung des Hypotextes nicht; der Angriff gilt, wenn überhaupt, nur vordergründig der traditionellen Dichtung. Plantas Text ist zu direkt auf den konkreten politisch-ökonomischen Kontext bezogen, ist ungebrochen militant und seinerseits zu pathetisch (Maschinen fressen unser Engadin), als dass er als spielerische Verhöhnung eines andern Textes gelesen werden könnte. Linda Hutcheons Bemerkung,

⁴ Zur symbolischen Dimension des Überganges von ‘gebundenen’ zu ‘freien’ Versen in der Geschichte der Lyrik cfr. oben A.3.3.1. S. 264 ff.; zum Unterschied zwischen der ‘glatten’ und der ‘harten Fügung’ *ibid.* S. 268 f.

wonach moderne Parodien ihren Hypotext nicht mehr automatisch zum ‘Opfer’ machen, sondern vor allem den Unterschied hervorheben und aktualisieren⁵, trifft auf unseren Text genau zu. Der abrupte Bruch im Text wird durch den eindeutigen Sachbezug dieser militanten Lyrik zur symbolischen Entsprechung eines abrupten Abbruchs der Tradition durch den Einbruch von Tourismus, Bodenspekulation und Umweltzerstörung. So ist Barblans Idylle nur überholt, nicht lächerlich, für ihre Unangemessenheit ist der neue negative Kontext verantwortlich. Die parodistische Zerstörung der Harmonie präsentiert sich als notwendige Anpassung an neue Gegebenheiten, nicht als willkürliche Verulkung. Dazu ist die Vorlage zu harmlos, der neue Kontext zu ernst.

Auch im folgenden Beispiel kann nur in diesem, von Hutcheon präzisierten, ‘modernen’ Sinn von Parodie die Rede sein:

Viva l’Italia

Viva l’Italia

l’Italia liberata, l’Italia del valzer e l’Italia del caffè

L’Italia derubata e colpita al cuore

viva l’Italia, l’Italia che non muore

Viva l’Italia presa a tradimento

l’Italia assassinata dai giornali e dal cemento

L’Italia con gli occhi asciutti nella notte scura

Viva l’Italia che non ha paura

Viva l’Italia

l’Italia che è in mezzo al mare

l’Italia dimenticata e l’Italia da dimenticare

l’Italia metà giardino e metà galera

Viva l’Italia, l’Italia tutta intera

Viva l’Italia, l’Italia che lavora

l’Italia che si dispera

e l’Italia che s’innamora

⁵ «... l’auteur peut choisir de mettre en relief la ‘littéralité’ de l’illusion provoquée par son texte en usant d’un certain type de parodie: à l’arrière plan de son texte sera posé un autre texte en fonction duquel sera mesurée la nouvelle œuvre. L’intéressant, c’est que, à différence des parodies plus classiques, ridiculisantes et dévalorisantes, cette forme moderne n’implique pas qu’un texte ait un destin meilleur ou pire de l’autre; c’est leur action de différer qui est mise en relief, et en réalité actualisée, par cette parodie» (Hutcheon 1978: 467).

l'Italia metà dovere e metà fortuna
viva l'Italia, l'Italia sulla luna
Viva l'Italia, l'Italia del 12 dicembre
l'Italia con le bandiere
e l'Italia nuda come sempre
l'Italia con gli occhi aperti nella notte triste
Viva l'Italia, l'Italia che resiste

(F. De Gregori)

Viva l'Engiadina
Viva l'Engiadina
l'Engiadina violada
l'Engiadina dal custüm
e l'Engiadin'in mascarada
l'Engiadina involada e culpida
viva l'Engiadina
l'Engiadina chi nu crida

Viva l'Engiadina
l'Engiadia aschaschinada
da la vanagloria
viva l'Engiadina
l'Engiadina tschercha sa memoria
l'Engiadina da las tuortas nusch
e da la lungurella
viva l'Engiadina
l'Engiadina bella

Viva l'Engiadina
l'Engiadina dals vadrets
l'Engiadina per partir
e l'Engiadina sainza drets
l'Engiadina mità miracul
e mità praschun
viva l'Engiadina
l'Engiadina d'occasiun

Viva l'Engiadina
 l'Engiadina chi suspüra
 l'Engiadina travestida
 e l'Engiadina malmadüra
 l'Engiadina da l'attacha
 viva l'Engiadina
 cul puogn in busacha

Viva l'Engiadina
 l'Engiadina da clergluna
 l'Engiadina in pelissa
 e l'Engiadina nüda sco adüna
 l'Engiadina cullas larmas
 d'üna matta trista
 viva l'Engiadina
 l'Engiadina chi resüsta

(C. D. Bezzola in: 1987: 110 f.)

Die Qualität dieses Textes hängt an seinem Balance-Akt zwischen Zitat und Variation, wobei die, vor allem auf der Ebene der diskursiven Struktur (Anaphorik), auffällige Reproduktion als Mittel zur kontrastiven Hervorhebung der entsprechenden Unterschiede wirkt⁶. Einige wenige Stellen sind wörtlich übersetzt: '... derubata e colpita' (V. 3) / '... involada⁷ e culpida,' (V. 5); '... assassinata ...' (V. 6) / '... aschasinada ...' (V. 9); '... nuda come sempre, ' (V. 21) / '... nüda sco adüna' (V. 35) und, mit kleiner Variation, '... metà **giardino** e metà galera.' (V. 12) / '... mità **miracul** / e mità praschun' (V. 21 f.); '... con gli occhi asciutti ...' (V. 7) / '... chi nu crida' (V. 7; in Antithese zu

⁶ Die elementarste Form von Parodie ist das einfache Zitat im neuen Kontext. Als 'Witz' der Parodie erweist sich oft die Geringfügigkeit der nötigen Transformation (cfr. Brechts 'Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen'). «La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou parodie minimale, consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle. (...) La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité...» (Genette 1982: 24).

⁷ 'l'Engiadina involada' eigentlich: 'das gestohlene Engadin'. Interferenzbedingte Lehnbedeutung (cfr. Tesch 1978: 116) von romanisch 'involar' ('stehlen') unter dem Einfluss von it. 'derubare' ('bestehlen').

V. 36 f. ‘...cullas larmas / d’üna matta trista’). Durch die Veränderungen des unmittelbaren Kontextes wird die Signifikanz dieses insgesamt geringen Anteils an übersetzten Zitaten weiter verringert. Eine ganz andere Dimension des intertextuellen Spieles zeigen analoge Übertragungen aufgrund lautlicher Ähnlichkeit: ‘...che resiste’ (V. 23) / ‘...chi resüsta’ (V. 39: ‘resiste’: ‘widersteht’ vs. ‘resüsta’: ‘aufersteht’). Mit semantischer Kontiguität verbunden ist die Alliteration: ‘...che si dispera’ (V. 15) / ‘...chi suspüra’ (V. 26: ‘dispera’: ‘verzweifelt’; ‘suspüra’: ‘seufzt’). Die wichtigste Transformation ist die ‘proximisation’ (cfr. oben B.3.), die von ‘Italia’ – ‘Engiadina’ ausgehend alle geographischen und kulturellen Referenzen, vor allem die zu Emblemen gewordenen ersetzt: ‘l’Italia del valzer e l’Italia del caffè.’ (V. 2) / ‘l’Engiadina dal custüm’ (V. 3); ‘l’Engiadina da las tuortas nusch’ (V. 13); ‘l’Italia che è in mezzo al mare’ (V. 10) / ‘l’Engiadina dals vadrets’ (V. 18). Andere, historische Besonderheiten wie ‘...l’Italia del 12 dicembre’ (V. 19) werden ersatzlos weggelassen. Die Auslassungen sind aber längst nicht alle (cfr. Vv. 5, 8, 11, 13, 16 f.) mit der historischen Einmaligkeit des bezeichneten Kontextes zu erklären. Sie können ein Indiz für die Innovationsfreude des Hypertextes sein, aber auch, wie im Falle vom fehlenden ‘Viva l’Italia, l’Italia che lavora’ (V. 14) oder der Auslassung des spielerisch paradoxen ‘Viva l’Italia che non muore’ (V. 4), ein Indiz der grösseren Kohärenz und Eindeutigkeit seines kritischen Diskurses. Bei De Gregori dagegen herrscht die Ambiguität⁸ vor, ein Hinweis auf die Zweischneidigkeit des Zitierens von Klischees, das zwischen Identifikation und Ironisierung schwankt. Bei den Expansionen fällt das Thema der Identität / Falschheit auf: ‘...in mascarada’ (V. 4), ‘...tschercha sa memoria’ (V. 12), ‘...travestida’ (V. 27), ‘...cul puogn in busacha’ (V. 31). Angesprochen sind auch die Emigration: ‘l’Engiadina per partir’ (V. 19), die Kolonisation: ‘l’Engiadina sainza drets’ (V. 20), der Ausverkauf: ‘l’Engiadina d’occasiun’ (V. 24), die Themen der neueren politisch engagierten romanischen Lyrik. Aus dem Gesichtspunkt der Wechselwirkung von Zitat und parodistischer Ersetzung sind diejenigen Stellen die interessantesten, in denen ‘positionsgleich’ ersetzt wird: ‘l’Italia liberata, ...’ (V. 2) / ‘l’Engiadina violada’ (V. 2), ein schönes Beispiel parodistischer Antithese und Herabsetzung, die das Original zum Opfer

⁸ Ein wichtiges Stilem ist die Reihung von Antithesen (cfr. Vv. 15–16; 20–21) und die explizite Ambiguität: ‘metà ... metà..’ (Vv. 12, 17), die bei Bezzola viel weniger deutlich sind.

machen würde, wenn dieses nicht seinerseits schon ironisch wäre. ‘... assassinata dai giornali e dal cemento’ (V. 6) / ‘... aschaschinada / da la vanagloria’ (V. 10): der offenen Moral des romanischen Textes steht der subtile Sarkasmus des italienischen gegenüber, der, seinerseits parodistisch, behauptete und tatsächliche Ursachen der Zerstörung des Landes, Zeitungen und Beton, kommentarlos aneinanderreicht. ‘l’Italia con le bandiere / e l’Italia nuda come sempre’ (V. 20 f.) / ‘l’Engiadina in pelissa / e l’Engiadina nuda sco adüna’ (V. 34 f.): die Ersetzung des kollektiven, politischen Symbols der Fahnen durch das private Statussymbol des Pelzmantels eröffnet einen Dialog zwischen den beiden Texten, der beim Lesen weitergeführt werden kann und der zeigt, dass Intertextualität eine Form des Dialoges zwischen Texten sein kann und keine einfache Anfeindung oder Vereinnahmung eines Textes durch einen andern zu sein braucht.

Die Wirksamkeit parodistischer Verfahren setzt einen gewissen Bekanntheitsgrad des ‘aufgerufenen’ Textes voraus. Die auffällige Häufigkeit, mit der Volkslieder, liturgische Formeln, Gebete, Sprichwörter und stereotype idiomatische Wendungen parodiert werden, muss in erster Linie damit zusammenhängen. Als weitere Faktoren kommt die provozierende Wirkung der häufig penetranten Ideologie und belehrenden Moral solcher Texte in Betracht, sowie ihre unklare Auktorialität, die zur Folge hat, dass sie sich ohne das Risiko persönlicher Beleidigung parodieren lassen⁹.

Im folgenden Beispiel aus Toni Halters *Il proprietari* (1975³: 59–82) wird ein bekanntes ‘Freiheitslied’ in einem ganz speziellen Kontext gesungen. Der aus der Stadt zurückgewanderte, zum Proletarier gewordene Clemens Camiu will, gegen den Widerstand von Heimatschutz und politischer Autoritäten, eine auf seinem Land stehende Burgruine zur Kiesgewinnung nutzen. Bei der Knabenschaft des Dorfes findet Clemens Unterstützung: «El paga da beiber. Las printgas che vegnan fatgas sil molacrappa ein talmein accentuadas, ch’ils hosps da tschellas measas discuoran mo pli dall’aura. Cura che las vuschs tempradas da biera intoneschan las canzuns patrioticas, tuna quei sco il cant dils congiurai:

⁹ Parodien einzelner Texte lebender Autoren (im Sinne von: Günter Ratte, *Der Grass*, Eichborn, 1986) sind mir keine bekannt. Parodistische Zitate liturgischer Texte z. B. in U.G.G. Derungs *Sogn Placi* (1988: 73–75). Parodistische ‘Ersetzungen’ in L. Tuor 1988: 18, 22, 25, 29 62, 92 f.

Sballunan era vegls castials,
la libertad tarlisch» (1975³: 68)¹⁰.

In der Angabe, dass sich im veränderten Kontext die ‘patriotischen Lieder wie ein Gesang von Verschwörern anhören’, gibt Halters Text einen deutlichen Hinweis auf die Bedeutung der Interaktion zwischen Text und situativem Rahmen. Als häufiges Prinzip der klassischen Parodie spielt hier die Herabsetzung¹¹ hinein: die zum Symbol gewordene Burg wird durch die konkrete Burgruine ersetzt, die Freiheitshelden durch den aufsässigen Proletarier, statt um Freiheit geht es um Profit. Das Vorhaben des materialistisch denkenden Clemens Camiu wird von seinen idealistischen Gegnern bezeichnenderweise als ‘barbaria culturala’ (71) kritisiert. In einer nächsten Szene fliegt ein Stein gegen die Fenster, hinter denen die Obrigkeit (‘las autoritads’ (70), ‘ils signurs’ (70, 71)) vergeblich auf Clemens Camiu einredet: «Cheu sgola in crap ella finiastra, penetrescha ils veiders dubels e setschenta amiez la stiva. Il tun da scalgias schai aunc ell’aria, ch’ei vegn sblatschau ils mauns giu avon casa. Immediat vegn intonada la canzun dalla Tgalavaina: Udis il clom en la vallada . . . Fermas vuschs virilas mettan tut lur pissiun e perschasiun patriotica el refrain cudizzont: Plitost la mort che sclaveria . . .» (71 f.)¹². Hier ist das parodistische Zitieren bei verändertem situativem Kontext im wörtlichen Sinne ‘subversiv’: das vom etablierten Patriotismus vereinnahmte, bezugslos und obsolet gewordene Lied, wird

¹⁰ «Er bezahlt zu trinken. Es wird so laut auf den Steinbrecher angestossen, dass die Gäste an den Nebentischen nur noch über das Wetter sprechen. Als die biergeölten Stimmen die patriotischen Lieder anstimmen, hört sich das wie ein Gesang von Verschwörern an: Wanken auch die alten Burgen / es glänzet die Freiheit.»

¹¹ «– la parodie, qui consistait à appliquer, le plus littéralement possible, un texte noble singulier à une action (réelle) vulgaire fort différente de l’action d’origine, mais ayant cependant avec elle suffisamment d’analogie pour que l’application fût possible» (Genette 1982: 157). «Parodie und Travestie erreichen die Herabsetzung des Erhabenen . . . indem sie die Einheitlichkeit zwischen den uns bekannten Charakteren von Personen und deren Reden und Handlungen zerstören, entweder die erhabenen Personen oder deren Äusserungen durch niedrige ersetzen» (Freud 1958: 164).

¹² «Da fliegt ein Stein an das Fenster, dringt durch die doppelte Verglasung und landet mitten in der Stube. Das Klirren der Glassplitter liegt noch in der Luft, als unten vor dem Haus in die Hände geklatscht wird. Unmittelbar darauf wird das Calvenlied angestimmt: Hört das Rufen im Tal . . . Kräftige Männerstimmen legen ihre ganze Leidenschaft und patriotische Überzeugung in den aufreizenden Refrain: Eher Tod denn Sklaverei . . .»

durch seine überraschende Aktualisierbarkeit brisant. Die eigentliche Provokation ('el refrain cudizzont') liegt in der Wiederaneignung des potentiell brisanten, durch die Tradition entschärften Textes.

Als Beispiel für parodistisches Zitieren von Sprichwörtern und obsoleten idiomatischen Wendungen, das Gedicht *Biografia* von Tresa Rüthers-Seeli (1987, o.S.):

Biografia

Las iuas pendan
aunc adina
memi'ad ault

Il ruog ei sin via
tier la fontauna

Jeu hai uorlau
culs lufs

Daguot e daguot
han fatg puoz

mo il crap
ha teniu la dira¹³

Der Kontrast zwischen der vom Titel suggerierten Einmaligkeit ('Biografia') des Inhalts und den klischeehaften Ausdrucksmitteln wiederholt sich im Gegensatz zwischen der ersten und der letzten Strophe. Die ersten drei Verse: 'Las iuas pendan / aunc adina / memi'ad ault' verschieben den Diskurs von der sachlichen auf die metasprachliche Ebene ('Die Trauben hängen noch immer' / 'Die Metapher der hoch hangenden Trauben ist noch immer gebräuchlich'), ein Hinweis auf die programmatische Abgegriffenheit der Ausdrucksmittel dieses Textes. Die letzte Strophe leitet die für die Parodie typische Gegenrede

¹³ «Biographie / Die Trauben hängen / noch immer / zu hoch // Der Krug ist auf dem Weg / zum Brunnen // Ich habe geheult / mit den Wölfen // Tropfen um Tropfen / haben den Teich gebildet // Aber (nur) der Stein / hat widerstanden.»

(‘mo’/‘nur’, ‘aber’) ein. Die diesem Gedicht zugrundeliegende Struktur: Inventar vs Abweichung ist für die, parodistische Texte auszeichnende Spannung zwischen Zitat und Transformation exemplarisch.

Im Bereich der **Imitation** soll hier nur von den spielerisch-satirischen Formen die Rede sein, die Genette als ‘pastiche’ (imitation ludique) und ‘charge’ (imitation satirique) definiert (cfr. 1982: 80–177). Diese Formen sind im Vergleich zu denjenigen der ernsten Imitation schon deshalb einfacher zu fassen, weil sie auf die Erkennung ihrer Hypertextualität seitens des Lesers angewiesen sind und deshalb ihr Opfer sehr häufig ausdrücklich bezeichnen. Der ‘Pasticheur’ will als solcher erkannt werden, während die Autoren ernster Imitationen¹⁴ wie Fälschungen, Apokryphen, stilistischen Plagiaten gerade darauf angewiesen sind, nicht erkannt zu werden. Ausgeklammert werden hier unkontrollierte Formen von Intertextualität-Interdiskursivität, die allgegenwärtigen ‘Reden der andern’, die an jedem Text mitschreiben.

Neben der namentlichen Bezeichnung des nachgeahmten Autors garantiert die Überhöhung besonders auffälliger Eigenschaften eines individuellen Stils oder die einfache Steigerung der Häufigkeit bestimmter Stileme, dass die Indirektheit des literarischen Pastiches erkannt wird.

In der Lyrik Peider Lansels kann einem die Häufigkeit der zur Reduktion metrisch überschüssiger Silben vorgenommenen Elisionen und Apokopen auffallen. In einem anonymen Beitrag der zwischen 1921 und 1923 im Engadin erscheinenden, satirischen Zeitschrift *La Tschuetta* wird diese Mode Lansels ad absurdum geführt¹⁵:

¹⁴ Zu den ‘imitations sérieuses’ oder ‘forgeries’ cfr. Genette 1982: 177–236, wo verschiedene Typen von ‘continuations’ (181–236) besprochen werden. Manche Texte bezeichnen sich selbst als ‘Imitationen’ ohne den Hypotext anzugeben (G. Gadola, *Protecziun. Novella imitada*, Glogn 4, 16; id. *Mumma, eis ti lu era vera sco la tatta?*, *Novella imitada*, ibid. 5, 14; id. *Las tschuttas ded aur Historietta imitada. Dedicada ad affons de scola*, ibid. 5, 57. Cfr. Register Glogn in ASR 78: 1965.

¹⁵ ‘La Tschuetta. Fögl satiric umoristic per l’Engiadina, Val Müstair, Bravuogn, la cità da Cuoir ed otras citats rumantschas’ cfr. BR nr. 6023, 6025–6. Zu Elision und Apokope bei Lansel cfr. die folgenden Verse aus *Cretta da prümavaira* (einer Übersetzung von Kellers *Frühlingsglaube* (Ed. 1919: 8): ‘Il chant d’la pasch universal/ es quai, cufort d’l’umanitad’ (Vv. 5–6), oder die erste Strophe von *L’inscunter* (Übersetzung von Kellers *Die Begegnung* 1919: 12): ‘Da lönch innan l’ultim’utschella/ ‘vaiva passà’l cunfin, /e la plü davo rös’eir ella / sieu’l comün destin.’ Cfr. A. Peer: ‘Eir da l’apostrof fa L. larg adöver, sieuind l’exampel da seis Durich Chiampel tant admirà. El s’inserta da l’apostrof impustüt per tagliar

«D'Peider d'Lansel d'nos poet
 'vessan eir spettà alchet.
 'vessan tut dal Filosof
 svesc ün vers sainz'apostrof.»

Anonym, in: *La Tschuetta* MCMXXII, Ann. II, S. 7

Die widersinnigen, nur der Häufung von Apokopen dienenden Präpositionen ('da') im ersten Vers und die explizite Bemerkung, man hätte von Lansel 'sogar einen Vers ohne Apostroph' abgedruckt, unter-schieben Lansel eine perverse Poetik, wonach Elision und Apokope nicht etwa Notlösungen, sondern das eigentliche Merkmal, ja der Zweck der Dichtung seien. Die Ironie dieses Pastiche verbindet Reproduktion und Hyperbel, zwei Grundmuster ironischer Rede.

Mit einem einzelnen Merkmal, der (behaupteten!) Archaizität der Sprache des *Fögl Ladin*, beschäftigt sich auch das folgende Pastiche aus Caratschs *Renaschentscha dals Patagons* (1949¹):

«L'artichel chi sguonda es taglio culla forsch our dal 'Fögl dals Agnels:

'Per faer ire in aschmaunchiauntza las chiativas foergias, puchiadse et güstras dantilgusas dalg davous tempe, il kazik da l'Uniun dals Prus, schkoa vair amigk da la pêsch, nitza et atzefa üna nouva chiaschun. As muantande da Schkulox davente, uyn el a gyrer traes tuot las wschinaunchias agnellinas, trejand a manzun e tscherchiande da vender cartas postaelas chi amuossan ils bildts da 44 utschels e splerins cun lur noms patagons. La nomenclatüergia ais ün'amaschdauntza atraunter Durich Chiampell da Susch e Batrumieu Maccabäus da Cinuoschial. Melavita il suczesse nun atzieva il plaschamainte da noas tzuond awisaivel, deck patzgiaint e fick atzafaivel kazike. Ils purs et habiagiaeders daun grimm pschait et afaun spoera. Els avierwan et arampoengian chia ils bels merls dal muwimainte patagon nun

¹ il vers sülla lunghezza vulgüda (. . .). Victima ais . . . impustüt la preposiziun. Men Rauch as sentit tantà da parodiar 'l'apostrofis' in ün epigramm divertaivel' (1966: 343).

amiertessan da gnyr afotografos, e chia tschearts splerins gnyervus afessan melg dad ire a's afaer arder in ün fearm fôe.»

Perche quista lingua arcaica? La redacziun vaiva pertschert sieus buns motivs. Avaunt var sesaunta e settaunta ans vaivan ils Agneïns strat notiers plets portugais a tamfun, ils cumbinand seguond la sintaxa spagnöla e fand valair cha quella buoglia saja il vair patagon. Per furtüna cha d'eira proruot üna reacziun chi sbüttaiva la rüzcha da bazar e turnaiva a la stoffa solida dal pajais. Üna reacziun ho la tendenza da cuntinuer sülla via dal retuorn. Uschè eir'il 'Fögl' rivo fin tals autuors classics dal saideschevel tschientaner, e lo stuvet el fermer, nu siand bun da chatter documaints linguistics auncha plü vegls vadrüschs» (1983: 93 f.).

In diesem Segment überschneiden sich zwei verschiedene satirische Verfahren. Im Bereich der Transformation finden wir die Travestie (cfr. Genette 1982: 37), das der *Renaschentscha* zugrundeliegende satirische Verfremdungsprinzip: Engadiner werden zu 'Agneïns', der Fögl Ladin wird zum 'Fögl dals Agnells', die Italianismen werden zu 'plets portugais', die deutsche Syntax zur 'sintaxa spagnöla'. In ironischer Verleugnung der satirischen Verfahren als solcher präsentiert sich die Stelle als Zitat aus der Zeitung: 'Der folgende Artikel ist mit der Schere aus dem 'Fögl dals Agnells' ausgeschnitten.' (93). Im Bereich der Imitation haben wir eine auf das Merkmal 'archaisch'¹⁶ gestützte Karikatur ('charge'). Beiden Verfahren gemeinsam ist das satirische Prinzip, zu dessen wesentlichen Eigenschaften die Normbindung und die Indirektheit des 'Angriffs'¹⁷ gehören. Wenn sich in den *Patagons* die 'angreifende Norm' mehrfach und ausdrücklich erklärt (cfr. Ramming 1990: 60–62), so wird hier die 'angegriffene Norm' in aller Deutlichkeit herausgestellt. Es ist die puristische Über-Reaktion gegen die italianisierende Schriftsprache des Engadins, der Übereifer beim Rückgriff auf die Sprache der ladinischen Klassiker des 16./17. Jahrhunderts, wie ihn etwa Pult in seinem *Testamaint* (1941) empfiehlt. Als präzise Bezugsnahme auf dieses Manifest zur Reinigung der ladinischen

¹⁶ Cfr. Genette 1982: 36 f. Ein innerer Bezug zwischen 'travestissement' und 'charge' ergibt sich hier daraus, dass der Anachronismus (als 'sachliche' Variante des Archaismus) zu den gängigsten Verfahren des ersteren gehört (cfr. Genette 1982: 64–73, bes. 67).

¹⁷ Entsprechende Theorien von Brummack (1966) und Frye (1975) bei Ramming 1990: 51. Anwendung auf Caratschs *Renaschentscha dals Patagons* ibid. 51–65.

Schriftsprache kann die Erwähnung Champells ('Durich Chiampell da Susch . . .') gelten. Die polemische Verschärfung zeigt sich in der Ersetzung von Pults 'restauraziun'¹⁸ durch 'reacziun'. Karikiert wird der Gebrauch von Archaismen und die puristische Gleichsetzung von 'alt' und 'rein'. Die Archaisierung der Sprache wird damit ad absurdum geführt, dass sie auf Kosten der Verständlichkeit ('awisaivel', 'atza-faivel', 'spoera', 'arampoengian') und im denkbar ungeeigneten Rahmen der Zeitung betrieben wird. Gegen den puristischen Mythos der alten 'Reinheit' des Ladin werden genüsslich längst verschwundene Germanismen der alten Schriftsprache: 'ils bildts da 44 utschels', '... daun *grimm pschait* . . .' aufgeführt.

Für die Kompetenz des 'Pasticheur', die vom einzelnen Hypotext unabhängig ist und auffällige Eigenschaften ganzer Textserien nachzuahmen oder zu karikieren erlaubt, ist die Existenz von Gattungsmerkmalen¹⁹ von hervorragender Bedeutung. Die deutlich auf einzelne Gattungen und Diskurstypen zurückgreifenden Pastiches können, trotz Kodetermination von Ausdruck und Inhalt, formale oder inhaltliche Eigenschaften in den Vordergrund stellen.

Hier ein 'Jahreszeitengedicht' von Simon Bonorand (1982: 84), das als Verulkung dieses in der romanischen Lyrik sehr häufigen Genres bereits beschrieben wurde (oben A.3.1.1. S. 206):

Spassidas sun las fluors dals üerts,
il vent pü fraid s-charplin' ils bös-chs,
süls rams nu's vezza pü ün früt
las randulinas sun giò'l süd.

E scha tü guardast bain intuorn
schi sest cha'd es uoss' stret utuon.

¹⁸ «Büttain finalmaing üna jada la rüzia artificiala ingio chi crescha il paiver e turnain pro noss Travers e Bifrun e Champell» (Pult 1941: 24). Ein von Pult (1941: 34) zitierter Satz Bifruns zeigt die mögliche Herkunft von Caratschs 'Agnellina' (für: 'Engiadina': 'Cunbain che la nossa terra d'Aguedina es sü l'g laer ün'hôta terra e sulvédgia.'. Der Begriff 'restauraziun' ibid. 38. Cfr. oben A.1.2.

¹⁹ Eine kritische Diskussion der Gattungsdefinition als 'matrice de compétence' bei Schaeffer 1986: 199 f.

Auf der formalen Ebene sind hauptsächlich die auffällig unreinen Reime: ‘üerts’ – ‘bö-schs’ (Assonanz) und ‘früt’ – ‘süd’ zu erwähnen, eine deutliche Karikatur der nicht seltenen Schwierigkeiten, welche die traditionelle Lyrik mit dem Reim als ihrer wichtigsten Klangfigur hat. Eigentliche Gegenstände der Satire sind die Repetition der Motive (verblühte Blumen, in den Süden geflogene Schwalben) und die Banalität der aus den aufgeführten Indizien gezogenen Schlussfolgerung (V. 6). Hier erfolgt die Herabsetzung durch die Verbindung des lyrischen Pastiche mit dem Grundmuster ganz anderer Textsorten wie dem Aphorismus oder der Sentenz, die von der Qualität eines paradoxen oder sonstwie witzigen Schlusses leben, während ‘Jahreszeitengedichte’ diesbezüglich eben nicht mehr zu bieten haben, als die Auflistung immergleicher Indizien unter die Saisonbezeichnung des Titels. Als diskursive Muster sind ‘Gattungen’²⁰ nicht auf die Literatur beschränkt; entsprechend finden sich auch Beispiele von Pastiche nicht-literarischer Diskurse. Imitiert werden etwa die abgegriffene Rhetorik von Schulaufsätzen, euphorischer Landschaftsbeschreibungen oder politischer Festreden. Dieser Bereich steht in einem Kontinuum zur Imitation mündlicher Diskurse; hier verwischen sich die Grenzen zwischen Intertextualität und der viel weiter gefassten Interdiskursivität literarischer Texte. Ein Beispiel satirischer Landschaftsbeschreibung aus Caratschs *Renaschentscha dals Patagons* zitiert und bespricht Ramming (1990: 64 f.): «La Patagonia es ün bel pajais. Ils esters chi l’haun vis, e traunter els eira ed es poets, musicants, filosofs e pittuors da vaglia, chauntan lod. Munts maestus e pizs agüzs tuochan il firmamaint splenduraint. Paraidis cristallinas e sfessas profuondas da stupends vadrets preschaintan ün magic s-chamgöz da glüschs viola ed aquamarina, reprodütas cun pü u main furtüna sün cartulinas culuridas. Üna fila da lejs blovs e verds apperan mers safirs, smaragds ed oters clinöz sparpaglios in quel paradis d’innocenza e pürezza» (1983: 26)²¹.

²⁰ Cfr. Todorov (Hrsg.) 1981: 123–131.

²¹ Nach der Wirtschaftskrise finde sich solcherlei ‘Lob der Landschaft’ nur noch in einheimischen Schulaufsätzen und Tourismusprospekten: «Il lod dals munts maestus e dals superbis vadrets strasuna be auncha i’ls cumponimaints dals sculers ed i’ls prospects da las societeds da cura.» (1983: 27, cfr. Ramming 1990: 65). Für die Definition dieser Stelle als ‘Pastiche’ ist die deutlich hervorgehobene Pluralität der Hypotexte wichtig. Für ein Pastiche ‘bürokratischer Sprache’ cfr. L. Tuor 1988: 35.

Ein Pastiche eines Schulaufsatzes mit einem sehr traditionellen Titel findet sich in Silvio Camenischs Erzählung *Viadi a Binningen* (1986: 1–14): «Il tetel: ‘Ils zenns – nos cumpogns atras la veta.’ Jeu ruiel vid il culli, tschaghegnel da finiastra o. Lenzburg. Gleiti vegn Aarau. Bab bintguna mei, dictescha: ‘Nies clutger sestenda maiestusamein encunter tschiel. El ei vegnius construius da nos perdavons el stil roman. Ils quater zenns tarlischan leusi ell’aula tuor. Els ein nunzis atras nossa liunga veta...’, dictescha bab e fa preleger, per ch’el anfli il fil vinavon. Jeu stoi scriver: ‘In nievnaschiu vegn purtaus da ses geniturs, da padrin e madretscha en baselgia tiel batten. Gia tucca il zenn pign ed annunzia a nus quella legreibla nova. Nus sentin vid il tun che è il zenn selegra dil niev burgheis...’» (1986: 9)²². Neben der Wiederholung einiger allgegenwärtiger Versatzstücke aus der Schulstubenrhetorik (‘sestenda maiestusamein encunter tschiel’, oder, mit biblischer Reminiszenz: ‘annunzia a nus quella legreibla nova’) werden auch allgemeine stilistische Maximen, wie das Gebot der Variation durch Paraphrase (‘clutger’ / ‘aula tuor’; ‘nievnaschiu’ / ‘niev burgheis’) befolgt und ironisiert. Dasselbe gilt für die Wiederaufnahme des vom Titel suggerierten Anthropomorphismus der Glocken als ‘Gefährten’: ‘... il zenn selegra dil niev burgheis...’ Zudem wird hier das strukturelle Prinzip der vom Titel vorgegebenen traditionellen ‘Stationenerzählung’ (von der Taufe bis zum Begräbnis) ironisierend vorgezeigt. Bezeichnenderweise diktiert der Vater diesen Aufsatz, der Vertreter einer Generation also, die diese Art Schulrhetorik vielleicht als letzte noch kennt und, ohne Ironie, schriftlich brauchen kann.

Als Beispiel für die politische Rhetorik mit ihrer häufig nicht nur obsoleten sondern ‘schiefen’, verschiedene Bereiche vermengenden Metaphorik ein Beispiel aus einem weniger bekannten Text Caratschs mit

²² «Der Titel: ‘Die Glocken – unsere Gefährten durch das Leben.’ Ich beisse am Kugelschreiber herum, linse zum Fenster hinaus. Lenzburg. Bald kommt Aarau. Vater stupft mich mit dem Ellbogen, diktiert: ‘Unser Kirchturm streckt sich majestätisch dem Himmel entgegen. Er ist von unseren Ahnen im romanischen Stil konstruiert worden. Die vier Glocken glänzen dort oben auf dem hohen Turm. Sie sind Kündiger durch unser langes Leben hindurch...’, diktiert Vater und lässt es sich vorlesen, damit er den weiterführenden Faden findet. Ich muss schreiben: ‘Der Neugeborene wird von seinen Eltern, von Pate und Patin zur Taufe in die Kirche getragen. Schon läutet die kleine Glocke und verkündet uns diese frohe Botschaft. Wir hören es am Ton, dass sich die Glocke über den neuen Mitbürger freut...’»

dem Titel *Prümavaira i'l palazzi federel* (1950). Der hemdsärmelige und populäre Oberst Schwertfeger hält eine euphorische patriotische Rede: «Chatscho da l'applaus chi's alvantet irresistibel, il colonel politic s-charpütschet pü inavaunt sül terrain undagiant da l'eloquenza: 'Eviva ils set barcharöls da Berna chi sofflan e boffan, chi faun frunt a tuot las lavinias e nu mainan mê la vacha per la cua!'»

Ils audituors pardunettan gugent las anomalias da la sumaglia retorica, cuschidrand insomma cha bun Schwertfeger avaiva fat sa carriera tar l'infanteria e bricha tar la marina da guerra» (1950: 23)²³.

Pastiche und Karikatur können sich, wie in den obigen Beispielen, auf bestimmte Eigenheiten eines Sprachgebrauchs beziehen; sie können aber auch von bestimmten Eigenschaften eines Idioms als 'Langue' ausgehen. Selbstverständlich erfüllt vorzugsweise das jeweilige Idiom der andern die scherzhaften, aber auch bissig anfeindenden Funktionen von Pastiche und Karikatur. Im folgenden Gedicht nimmt Linsel eine Übersetzung zum Anlass einer Idiom-Karikatur des Putèr:

Il cocr da mia chera

(Versiun caricaturala putera)

Seguond Emile Jaques-Dalcroze

Il cocr da mia cher'ais pittign, be pittign,
l'amur mia tegn'ocr tuot il lö aint il scrign.
Sch'el nu füss tänt pittign, lura füssi privlucs,
perche quaint avess lö änych'ün oter marucs.

Mieu cocr, natürel, bain pü grand ais per bger,
(tals mes-chels ais que tuot ün oter affer!)
El sus-chess äncia esser tschient voctas pü grand,
quaint asaimper be üna vess lö e cumand!

(Linsel Ed. 1966: 293)

²³ «Vom aufkommenden, unwiderstehlichen Applaus getrieben, stolperte der politische Oberst immer weiter auf dem schwankenden Terrain der Beredsamkeit: 'Es leben die sieben Schiffer von Bern, die blasen und pusten, die allen Lawinen widerstehen und nie die Kuh am Schwanz herumführen!' Die Zuhörer verziehen die Anomalien des rhetorischen Gleichnisses gern, bedachten sie doch dass der gute Schwertfeger seine Karriere bei der Infanterie gemacht hatte und nicht bei der Kriegsmarine.»

Lansel bezeichnet diesen Text insofern zu recht als ‘Karikatur’, als dass hier eine phonetische Besonderheit des Putèr, die Diphthongverhärtung, durch übertriebene Häufung veranschaulicht wird. Der Herausstreichung einer auffälligen Lautung gilt auch die, in der Art der ‘Dialektmuster’²⁴ gegen die orthographischen Normen verstossende, der Lautung angenäherte Schreibweise: ‘tänt’ (V. 3 statt: ‘taunt’), ‘änch(a)’ (Vv. 4, 7 statt: ‘auncha’). Dass es beim Idiom–Pastiche nicht nur zu gutmütig-scherzhaften, sondern auch zu sehr gehässigen Tönen kommt, zeigen die beiden Gedichte von Armon Planta *Il salvamaint dal ladin* (1982: 102) und *Pcho* (ibid. 103), die sich beide auf einen von der Bündner Regierung entschiedenen Orthographie-Streit zwischen Vertretern des Vallader und Vertretern des Putèr beziehen. Hier nur die jeweilige erste Strophe:

Il salvamaint dal Ladin

O cher Segner, nus t’ingrazchiains
 cha nus vains
 a nossa patruna protectura
 chi cussalva da melura
 nossa lengia.
 Sajast ludeda, o Dumengia!

Pcho

Catapulto da sia patria
 è’l rivo süsom la s-chela
 illa Regenza chantunela.
 Lo regla’l mincha toffaria.

Hier bekommt das Pastiche in enger Wechselwirkung mit dem sarkastisch–polemischen Inhalt (das erste Gedicht ist zugleich eine Gebets-Parodie) einen deutlich böartigen Ton feindlichen Nachäffens. Einen häufigen Anlass für solche auch von orthographischen Normen ausgehenden Pastiches geben die sprachpflegerischen Polemiken und Normierungsbemühungen der Bündnerromanen.

²⁴ Cfr. oben A.1.3. Anmerkungen 84 und 85.