Cathrin Carmen Alisch: HochZeit unterm Abendrot der Sorben in der Lausitz. Musik, Magie und Minderheit im Spiegel der Kultursemiotik. Lit Verlag: Münster 2003 (Semiotik der Kultur; 2), 429 S. mit 27 Abb. und 1 Notenbeispiel

Eine „freundliche Aufnahme“ hat Cathrin Alisch im Nachwort ihrer Arbeit gewünscht. Das Buch verdient sie, trotz der bescheidenen Vorbehalte der Verfn. bezüglich seiner „Unvollständigkeit und Unvollkommenheit“ (S. 412). Denn schließlich ist – mit Saint-Saëns gesprochen – nicht das Fehlende bedeutend, sondern das Vorhandene. Alisch vermittelt eine neue Sichtweise auf die sorbische Volkskultur, die mit einer konzentrierten Problemdarstellung beginnt, auch die Quellen und den Forschungsstand übersichtlich reflektiert und die angewandte Forschungsmethode diskutiert. Die 2001 unter dem Titel „Die Zeichenstruktur des sorbischen Hochzeitsbrauchtums. Kulturanthropologische Überlegungen zur Identität einer slawischen Minderheit“ an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt an der Oder verteidigte Dissertation wurde geschrieben, um das ‚Cultural Other‘ zu analysieren, was in der Hauptsache zum Themenkreis ‚Identität‘ gehört. Als besonders wichtig erscheint die Rolle, die das Unbewusste dabei spielt.

Im Mittelpunkt der anthropologischen Untersuchung steht das Fest mit seinen – frühzeitlichen Festen eigenen – Merkmalen wie Ausgelassenheit und Entgrenzung; gleichzeitig schafft es eine Ordnung. Die Hochzeit steht als Modell des Übergangs, als ‚rite de passage‘, wobei sich Verfn. auf A. van Gennep beruft. Mit dem Hinweis auf den Ursprung des Wortes ‚Hochzeit‘ in ‚Hochgezit‘ – Fest des Jahresbeginns (S. 10) – verdeutlicht sie die Überschneidung des Lebenszyklus mit dem Kalenderzyklus, was nicht zuletzt auf der Idee des Anfangs, der Fruchtbarkeit und der Erneuerung (Mythos von der ewigen Wiederkehr) beruht. Jedoch gilt, dass die zyklische Zeitauffassung, die heute als ein Prinzip der traditionellen Kultur gilt, gerade bei der Hochzeit durch das schicksalhaft Einmalige im Lebenslauf eng mit der linearen Dimension verbunden ist. Dies ist wichtig für das Verstehen des Bedeutungswandels von Zeichen, den diese während der Aktualisierung der traditionellen Kultur erfahren. Cathrin Alisch interpretiert ‚Hochzeit‘ als sekundäres modellbildendes Zeichensystem. Die von J. Lotman in „Kunst als Sprache“ (1981) entworfenen Thesen, die in das Buch offensichtlich durch die Lektüre von R. Posner und H.-P. Reinicke („Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe“, 1991) sowie von H. Sottong und M. Müller („Zwischen Sender und Empfänger. Eine Einführung in die Semiotik der Kommunikationsgesellschaft“, 1998) eingeflossen sind, werden nur als ein möglicher Ansatz zur Betrachtung magischer Kommunikationsstrukturen oder musikalischer Äußerungen gewertet. Die Verfn. begibt sich auf die Suche nach vergessenen Zeichen, deren Rekonstruktion anhand weniger Bruchstücke möglich ist. Auf diese Weise wird die Semiotik zu einer Methode der Kulturanthropologie.

Die Darlegungen folgen der Unterteilung der Semiotik nach Ch. W. Morris in Syntaktik, Semantik und Pragmatik. In der syntaktischen Dimension (Kap. I), in der sich Alisch mit dem Verhältnis der Zeichen untereinander beschäftigt, geht es nicht so sehr um die Zeichenträger als um die Bedeutungszusammenhänge. Nicht zufällig findet man Analogien zu narrativen Strukturen. Treffend ist die Analogie zum mittelalterlichen Handelsrecht, mit der eine Beschreibung von Rechten im Hochzeitsbrauch (einschließlich des Tanzrechts) verbunden wird. In der Hauptsache geht es jedoch um die strukturierende Funktion der Zeichen im Fest und um die Gesetzmäßigkeiten im Aufbau des Brauchs. Dabei spielen die verschiedenen Zeichensysteme selbstverständlich nicht dieselbe Rolle: In ihrer eigenartigen, auf Synästhesie zurückzuführenden Polyphonie könnten die nonverbalen Zeichen sogar wichtiger sein als ‚Sprache im engeren Sinne‘. Die

Behauptung „Wortsprache begegnet uns in ritueller Verwendung formelhaft, als quasi verbale Gebärde in sich [...]. Es geht weniger um Information als um Demonstration und Redundanz“ (S. 128) führt den Leser zur poetischen Funktion der Sprache, d. h. zum sekundären modellbildenden System und zur These von Lotman.

Die „semantische Dimension“ der Hochzeit (Kap. II) behandelt das Verhältnis der Zeichen zu den Objekten (Gegenständen, Erscheinungen), die sie bezeichnen. Aus der Fülle der Betrachtungen (Macht, Magie, Mythos, Semantisierung der Musik usw.) wähle ich hier den obersorbischen Begriff ‚kwas‘ aus (S. 213 f.). Er wird zunächst mit der Grundbedeutung ‚Hochzeit‘ eingeführt, die für die slawische Ethnologie sehr wichtig ist. Bei den meisten slawischen Völkern ist das Wort für Hochzeit mit der niedersorbischen Benennung ‚swajźba‘ verwandt. Verfn. bringt den Begriff ‚kwas‘ mit der Semiotik der Kulinarien in Zusammenhang. Im semantischen Feld von Korn und Brot steht die Bedeutung des Wortes ‚kwas‘ als ‚Sauerteig‘ in einer semantischen Reihe mit ‚schwellender Teig‘, ‚Schwangerschaft’ und ‚Geburt‘ (= Fruchtbarkeit, Wohlstand), die mit anderen Symbolen des Weiblichen (Krügen, Schüsseln) verbunden ist. „Als erstes soll die junge Frau etwas kochen, das quillt, z. B. Hirse, damit der Wohlstand im Hause zunehme“ (S. 212, zit. nach E. Schneeweis, „Feste und Volksbräuche der Lausitzer Wenden“, 1931). In Bulgarien gibt es dafür zahlreiche Parallelen: In einem Segenswunsch heißt es: „Wie der Kwas schwillt, so soll das Gut der Brautleute schwellen.“ (D. Marinov, „Izbrani proizwedenija“, [1892] 1984) ‚Bei (dem) kwas‘ nennt man das von rituellem Gesang begleitete Zubereiten der zeremoniellen Brote und der ‚schugawa Turte‘ (der schwellenden Torte), das den eigentlichen Beginn der Hochzeit markiert. Nachdem der Sauerteig fertig ist, darf die Hochzeit nicht mehr verschoben werden. Die Verbindung von ‚kwas‘ und ‚Anfang‘ wird auch zu Ostern sichtbar (das neue Jahr begann einst im Frühling), wenn vor der Zubereitung der Osterbrote am Gründonnerstag der ‚kwas‘ erneuert wird. Außerdem wird ‚kwas‘ als Medizin und gegen Magie benutzt. ‚Kwas-Wache‘ hält man bei einem Frauenbrauch mit magischem Charakter um Neujahr, zu der man die ganze Nacht tanzt. (D. Marinov, „Narodna wjara i religiozni narodni obitschai“, 1914) Natürlich wäre es gewagt, vom bulgarischen Tanzen um den ‚kwas‘ zum im Altenburger Pleißenland bekannten Pfingstquass-Tanz eine Brücke zu schlagen. Das hindert uns aber nicht an der Suche nach sorbischem Einfluss auf den deutschen Tanz, noch weniger am Verstehen des Tanzes als gleichbedeutend mit Fest und Rausch, was die Verfn. in der pragmatischen Dimension (Kap. III) vorschreibt.

Die Pragmatik beschäftigt sich „mit den lebensbezogenen Aspekten der Semiose“ (Ch. W. Morris). Gerade in der Beziehung der Zeichen zu ihren Benutzern wird die Semantisierung besser verstanden. Hier spielt die psychisch und geistig bestimmte Situation eine große Rolle, besonders bei Zeichensystemen, die als ‚weiche Sprachen‘ (wie Musik und Tanz, die im Buch einen besonderen Stellenwert haben) aufzufassen sind. „Musikalische Zeichen, und dazu gehört der Tanz, haben, verglichen mit der Wortsprache, eine geringere semantische Dichte, aber eine unvergleichbar stärkere Wirkungsintensität, die in tradierten Festen bewusst und differenziert eingesetzt wurde.“ (S. 30) In dieser Hinsicht sind musikalische Zeichen „zu Unrecht an verbalen Äußerungen gemessen und als Sprache im engeren Sinne definiert worden“. (ebd.) In der Hauptsache lehnt sich Verfn. an V. Karbusickys „Grundriss der musikalischen Semantik“ an. Gegenüber der Kognition gewährt man dem Affekt eine dominierende Stellung. Was aber die semantische Dichte betrifft, so ist sie nicht geringer, sondern nur anders.

„HochZeit unterm Abendrot der Sorben in der Lausitz“ ist ein Beitrag zur Semiotik mit sehr vielen Anregungen für den Kulturanthropologen. Für den Rezensenten gilt dies vor allem hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Sprache und Musik (siehe Kap.

IV.3 „Der Alltag und das Andere“). Ansatzpunkt meiner Überlegung ist die viel diskutierte Auffassung, dass Sprache und Musik einen gemeinsamen Ursprung haben. Die eine entwickelt eine nominierende Funktion, die andere eine suggestive, auf die Verfn. großen Wert legt. Daher stehen sie zueinander in Opposition, besitzen jedoch auch gewisse Ähnlichkeiten, denn sie verneinen ihre synkretistische Form. Die Musik ist nicht nur Ausdruck einer bestimmten Situation, sondern sie gestaltet diese auch. Diese Situation muss man im weiten Sinne verstehen, etwa wie bei H. Arendt (1958) als ‚human condition‘. Die Semantik einer solchen Situation zeigt sich deutlich in der Musikfolklore, wo ‚die Weise‘ (bei einigen slawischen Völkern als ‚glas‘ [golos, hlas, urslaw. *gol-so-s] bekannt) als Melodietyp (Weihnachts-, Hochzeits-, Bestattungstyp) mit der semantisch streng bestimmten Situation eines Brauchs verbunden ist. Gleichzeitig entwickelt sich in der Musik eine Kunstfunktion. Demnach versteht man ‚Musik‘ als ‚Natursprache‘ und als ‚Kunst‘, als ein primäres und ein sekundäres modellbildendes System, d. h. als Musiksprache und Musikliteratur. Ich stimme Verfn. zu, dass „die Bezeichnung Sprache der Musik irreführend ist“ (S. 354), sie hat sich aber als Benennung für das Funktionieren einer ‚patterned communication‘ (nach Th. Sebeok) als Sprache eingebürgert. Außerdem lassen sich die Kriterien von Ch. F. Hockett ‚for human language‘ und ihre Anwendung auf die Musik als Natursprache überprüfen – insbesondere das Problem der ‚double articulation‘, der zweifachen Gliederung der Sprache. Daher steht ‚Musik‘ eher mit ‚Literatur‘ als mit ‚Sprache‘ in philologischer Beziehung. Eine Volksweise wäre – analog zum Sprichwort – die größte sprachliche und die kleinste literarische Einheit. Bei der Opposition von verbaler Sprache und Musiksprache ist eine weitere Polarität grundlegend, was wiederum auf Lotman („Каноническое искусство как информационный парадокс“, 1973) zurückführt: In der verbalen Sprache wird der Text bei vollständiger Automatisation der Ausdrucksebene (des Bezeichnenden) gestaltet. In den Kunsttexten, die einer Ästhetik der Identität angehören, ist es ein System mit fixiertem Inhaltsbereich (des Bezeichneten) und ein Mechanismus, der im Kommunikationsprozess stets zu spüren ist und nicht automatisch erfolgt. Bezogen auf die rituelle Kunst und die Folklore meint Lotman, dass der Zuhörer von Folklore eher dem Zuhörer eines Musikstücks als dem Leser eines Romans ähnelt. Das erklärt vieles im Brauch, gilt aber leider nur, solange Folklore ihre Funktionen, ihren Gebrauchswert in einem lebendigen kulturellen Organismus besitzt.

Im abschließenden Kapitel über „Eindruck und Ausblick“ lenkt Verfn. unsere Aufmerksamkeit auf das Foto auf der Umschlagrückseite: „Sieben alte Weiblein“ sitzen und singen „unter fünf jungen Birken, Tüchlein auf dem Kopf und Büchlein in der Hand“ (S. 319). Kann man in den alten Weiblein die jungen Mädchen einer Spinnstube vor dem Zerfall dieser traditionellen Pflegestätte des Volksbrauchtums erkennen (S. 321)? Mich beeindrucken die „Büchlein“ in den Händen der Frauen, die zu einer fixierenden Kultur gehören und die es in den Händen alter bulgarischer „Weiblein“ nicht gibt, obwohl auch sie schon Folkloreerbe pflegen. Wenn wir die alte Kultur am Leben erhalten möchten, sollten wir mit ihr in Kommunikation bleiben. Das ist nur möglich, wenn wir den Teilnehmern ihr System vorführen. Und gerade das versucht das Buch zu tun.

Ljuben Botuscharov