

Opernbezüge als Adaptionungsverfahren: Die Verfilmung von Milan Kunderas Erzählung *Já truchlivý bůh*

Friederike Gürbig (Prag)

Abstract

Die Herstellung von Bezügen zu Oper und Opernmusik ist in der Verfilmung von Milan Kunderas gleichnamiger Erzählung *JÁ TRUCHLIVÝ BŮH* (Tschechoslowakei 1969, Antonín Kachlík) ein entscheidendes Adaptionungsverfahren: Der literarische Erzählraum wird in den Spielraum der Oper verlegt, die filmischen Dialoge kommentieren die Kunstform Oper, die Poetik des Autors wird mithilfe einer Kompilation von Opermusiken in der Titelmusik reflektiert, und der Einsatz einer fragmentierten Opernarie veranschaulicht wesentliche inhaltliche Aspekte, von der Entwicklungslinie der konkreten Erzählung bis hin zur Hauptaussage aller *Geschichten der lächerlichen Liebe*.

Bei der Adaption von literarischen Texten werden zwei grundlegende Verfahren angewendet:

1. Der Text wird dramatisiert. Dramatisierung bezeichnet klassischerweise die Bearbeitung von literarischen Texten für die Theaterbühne. Im filmischen Kontext bezieht sich der Begriff auf das Schreiben eines Drehbuchs und auf das Drehen des Films nach dieser Vorlage.
2. Der Text wird ›musikdramatisiert‹. Unter Musikdramatisierung versteht man streng genommen die Bearbeitung eines Textes für die Opernbühne, seine ›Veroperung‹. Im Film bezeichnet Musikdramaturgie die gesamte filmmusikalische Gestaltung.

Besonders bei Texten, die Oper bzw. Opernmusik thematisieren, bietet es sich an, bei der filmischen Adaption Bezüge zur Oper herzustellen: dramaturgisch auf die Oper als Institution und Kunstform einzugehen, und musikdramaturgisch Opernmusik als Filmmusik zu verwenden.

Im Werk des tschechischen Autors Milan Kundera spielt die Musik eine besondere Rolle. Milan Kundera erfuhr in jungen Jahren eine fundierte musikalische Ausbildung. Sein Vater war Pianist und leitender Musikpädagoge an der Akademie; der Sohn erlernte das Klavierspiel und studierte später Komposition. Aufgrund jener persönlichen Beziehung zur Musik durchzieht sie sein gesamtes Werk.

Besonders präsent ist die Musik in Kunderas erzählerischem Debut, der Erzählung *Já truchlivý bůh* (dt. *Ich jämmerlicher Gott*¹). Es ist die erste von drei Erzählungen, die der Autor im Jahre 1965 unter dem Titel *Směšné lásky* zusammenfasste (später fügte er noch weitere kurze Erzählungen hinzu, die im deutschen Sprachraum unter dem Titel *Geschichten der lächerlichen Liebe* bekannt wurden²).

Seine erste Erzählung betrachtete Kundera, der seine literarische Tätigkeit mit Lyrik begonnen hatte, als endgültiges Bekenntnis zur Prosa, und sie enthält bereits viele poetische Eigenheiten des Autors, die wir in seinen späteren Romanen wiederfinden. Kundera beschreibt hier die innere Entwicklung einer Liebesbeziehung und verflucht sie mit der Darlegung eines Kunstverständnisses, das anhand der Musik bzw. konkret anhand der Oper demonstriert wird. Hierfür dient folgende Handlung:

¹ Alle Übersetzungen in diesem Aufsatz wurden von der Verfasserin vorgenommen, eine offizielle deutsche Übersetzung der Erzählung liegt bislang nicht vor.

² Da Kundera diese erste Erzählung selbstkritisch nicht zu seinem Werk hinzuzählt, ist sie in den Gesamtausgaben der *Geschichten der lächerlichen Liebe* nicht mehr enthalten.

Der Protagonist Adolf erinnert sich an die peinliche Geschichte einer lächerlichen Liebe in seinem Leben zurück. Damals vereinnahmt ihn ganz und gar die junge Operngesangsstudentin Jana; bei seinen Annäherungsversuchen stößt Adolf jedoch immer wieder auf Ablehnung. Daher entwirft er einen raffinierten Racheplan, in den er seinen griechischen Freund Apostol miteinbezieht: Die beiden Herren treiben mit Jana ihren Scherz, indem Adolf seinen Freund als berühmten Athener Dirigenten ausgibt. Jana verliebt sich in Apostol in seiner Rolle, geht mit ihm eine Affäre ein und ist glücklich und stolz auf das daraus hervorgehende Kind. Als sie dem Griechen in seiner wahren Identität begegnet, erkennt sie ihn jedoch nicht wieder. Apostol endet als unglücklich Verliebter, Adolfs Vergeltung hat ihre Wirkung verfehlt.

Das Drehbuch für die gleichnamige Adaption entstand in Zusammenarbeit des Autors mit dem Regisseur Antonín Kachlík, der Film wurde 1969 fertiggestellt. Dramaturgisch auffällig ist die Herstellung von Opernbezügen: Der Raum, in dem die Erzählung stattfindet, wird im Film in den Opernspielraum verlegt; die Oper als Kunstform wird durch Adolfs Dialoge im Film kommentiert. Musikdramaturgisch auffällig ist der Einsatz von Opernmusik: Die Titelmusik des Films kompiliert zwei Opernmusiken, und im Verlauf des Films kommt eine fragmentierte Opernarie zum Einsatz.

Im folgenden soll gezeigt werden, dass der Einbezug von Oper und Opernmusik als Ausdruck zentraler literarischer Aspekte der Vorlage fungiert, d. h. dass die Herstellung von Bezügen zur Oper und der Einsatz von Opernmusik dasjenige Adaptionsverfahren ist, welches die Autoren als Prinzip zur filmischen Umsetzung des Textes wählten.

Spielraum Oper

In der Erzählung berichtet Adolf einem fiktiven Leser bzw. Zuhörer von einem Vorfall, der sich einst in seinem Leben ereignet hat. Der Film hingegen schafft für Adolfs Geschichte eine räumliche Rahmensituation. Den ganzen Vorspann über verfolgt die Kamera Adolf auf einem Spaziergang durch die Stadt Brünn, bis er sein Ziel erreicht hat: das Janaček-Theater. Hier endet die Vorspannmusik und geht in ein musikalisches Getöse über, das an das Einspielen eines Orchesters vor der Aufführung erinnert. Adolf betritt das Gebäude, gleich darauf ist Operngesang aus der Nachmittagsvorstellung zu hören. Dann betritt er unbemerkt von den Zuschauern den Opersaal, wo er Jana auf der Bühne als fertige Opernsängerin antrifft und ihren Sohn im Publikum ausfindig macht. Schließlich geht er in den Maskenraum, wo er sich eine passende Perücke sucht, um seinem Aussehen zum Zeitpunkt des Vorfalls zu ähneln. Der Hintergrund wechselt und Adolf befindet sich in einem Park, wo die eigentliche Geschichte beginnt.

Die Rahmensituation für Adolfs Erzählung bildet also das Ambiente der Oper. In erster Linie konstruiert der Film natürlich die gegenwärtigen, aus der Vergangenheit resultierenden Umstände zum Zeitpunkt des Erzählens. Durch eine filmische Analogie zur klassischen literarischen Rahmen- und Binnenerzählung wird auf diese Weise die für Kundera damals so elementare Bedeutung des Erzählaktes betont.

Die Oper als räumlicher Ausgangspunkt für die Erzählung verweist aber auch auf ein grundsätzliches Verfahren bei Verfilmungen von literarischen Texten: Der Film erzählt nicht nur, er inszeniert ein Geschehen, und zwar in

Bild und Ton. Adolf ist sowohl Erzähler als auch Figur seiner eigenen Geschichte. Er ist vor allem Akteur, Angehöriger des Schauspielbetriebs, denn er betritt das Theater durch den Hintereingang für Angestellte. Als Erzähler führt Adolf den Zuschauer in die räumliche Rahmensituation der Oper ein, verwandelt sich dann im Maskenraum in eine Figur, tritt im Verlauf der erzählten Geschichte aber – und dies abermals völlig unbemerkt von den anderen Figuren – immer wieder aus seiner Rolle heraus und kommentiert das Geschehen (keineswegs als Stimme aus dem Off). Der (Film-)Zuschauer nimmt die Position des Theater- bzw. Opernpublikums ein, und wird von Adolf, der frontal in die Kamera blickt, mit »Meine Damen und Herren ...«³ angesprochen.

Letztendlich enthält die räumliche Rahmensituation die wichtigsten Elemente des Schlüsselereignisses der Erzählung: die Inszenierung einer fiktiven Situation im Kontext der Oper, d. h. das Spiel, das Adolf und sein Freund Apostol als falscher Athener Dirigent mit der Operngesangstudentin Jana spielen.

Oper kommentiert

Mit der Einführung der Institution Oper als Raum beginnt Adolfs Bewertung der Oper als Kunstform: Je größer das Theater, desto größerer Blödsinn werde dort gespielt. Hinter dem im Treppenhaus zu hörenden Operngesang vermutet er in abfälligem Tonfall »Mme Butterfly oder

³ »Dámy a pánové...«

irgendeine Aida.«⁴ Im Opernsaal äfft er die pathetischen Gesten von Jana und ihrem Gesangspartner in clownartiger Pantomime nach. Janas Singen vergleicht er mit dem Krähen eines Hahns, ein Bild, das er in einem späteren Kommentar ausbaut: Junge Sängerrinnen seien wie »Hühner, die sich auf den Flügeln ihres künftigen Ruhms emporheben.«⁵

Adolf hat kein gutes Verhältnis zur Oper. Sein negatives Kunstverständnis erwächst der Geschichte mit Jana: Jana ist damals angehende praktizierende Opernsängerin, an der Kunst fasziniert sie jedoch nicht der Grad an Kunstfertigkeit, sondern einzig und allein der Ruhm. Adolf hat diesbezüglich keinerlei Ambitionen und kann Janas Interesse nur mühsam durch seine »bescheidenen Fähigkeiten eines Amateurpianisten«⁶ auf sich lenken und sie zu sich nach Hause locken, indem er ihr das Angebot macht, sie beim Üben zu begleiten. Somit wirbt er um Jana vergebens, denn ihr Interesse gilt ausschließlich den männlichen Künstler-Persönlichkeiten des Opernbetriebs. Adolf beginnt also, die Welt der ruhmreichen Künstler zu verachten, konkret: die Welt der Oper, weil sie ihm den Zugang zu Jana verwehrt. Er tarnt seine Verletztheit, indem er Jana nach einem gemeinsamen Opernbesuch scherzhaft die Verdummung als notwendige Konsequenz musikalischer Betätigung erläutert:

Jana: »Lambrecht [Opernsänger, den Jana verehrt, A.d.V.] ist heute großartig, nicht wahr? Er hat so eine schöne Kopfstimme ...«

Adolf: »Ja, na das wollte ich gerade sagen, eine Kopfstimme.«

⁴ »Madam Butterfly nebo přímo nějaká Aida.«

⁵ »Vznášejí se na křídlech své budoucí slávy. [...] jako slepice.«

⁶ »skromné schopnosti klavíristy amatéra« (Kundera 1965, 7).

Jana: »Wissen Sie, bei uns hat kein einziger Sänger eine solche Resonanz im Kopf. Ihm sitzt die Stimme so schön vorn.«

Adolf: »Nun ja, das ist über ihn bekannt. Und dabei vibriert ihm beim Singen wegen der Resonanz ständig der ganze Schädel, weshalb sich die Gehirnwindungen glätten und allmählich schwinden.«

Jana: »Stimmt das?«

Adolf: »Das stimmt. Das passiert allen Sängern, und hauptsächlich den besten.«

Jana: »Und macht ihnen das nichts aus?«

Adolf: »Nein, sie leben ja schließlich. Wem sollte es etwas ausmachen, sie verblöden eben ein bisschen. Aber, Jana, wenn jemand imstande ist, seinen Verstand für die Kunst zu opfern, dann ist das eine große Sache. Weil die Kunst tausendmal mehr wert ist als der Verstand.«

Jana: »Für mich bedeutet Kunst einfach alles.«⁷

Durch Adolfs abwertende Kommentare im Film wird die Oper als Kunstform instrumentalisiert: Seine Haltung ist das Ergebnis eines psychischen Mechanismus: nämlich dasjenige zu verachten, was man selbst nicht erreichen kann, bzw. was die Erfüllung der eigenen Wünsche verhindert. Diese verbitterte und zugleich ironisierende Bewertung der Oper beschreibt das Innenleben der Hauptfigur.

⁷ Jana: »Lambrecht je dneska ohromnej, že jo? On má takovej krásnej hlavovej tón...«

Adolf: »Ano, no to jsem chtěl právě říct, hlavovej tón.«

Jana: »Víte, u nás žádný zpěvák nemá takovou rezonanci v hlavě. Jemu sedí ten hlas tak krásně vpředu.«

Adolf: »No ano, to je o něm známo. Ono taky jak se mu při zpěvu tou rezonancí celá lebka pořád chvěje, tak se mu tím chvěním vyrovnávají mozkové závitky a postupně mu ubývají.«

Jana: »To je fakt?«

Adolf: »To je fakt. To se stává všem zpěvákům, a hlavně těm nejlepším.«

Jana: »Nevadí jim to?«

Adolf: »No, nakonec žijou. Jak komu, trochu tím blbnou. Ale, Janičko, když někdo umí obětovat rozum v zájmu umění, to je velká věc. Protože, Janičko, umění je tisíckrát víc než rozum.«

Jana: »Pro mě je umění všechno.«

Opernmusik als Filmmusik

Die Vorspannmusik richtet sich, wie so oft, motivisch und thematisch auf das folgende filmische Geschehen. Sie antizipiert aber zugleich auch jene Grundkonstanten, die Milan Kunderas gesamtes Prosawerk durchziehen, indem sie nacheinander Abschnitte und Themen von drei berühmten musikalischen Werken in einer homogenen Orchesterfassung kompiliert.

a. Ausgang wider Erwarten: Mozarts *Rondo alla Turca*

Die erste Komponente bildet der dritte Satz von Wolfgang Amadeus Mozarts bekannter 11. Klaviersonate, das *Rondo alla Turca*. Nach dem vollständigen A-Teil folgt der B-Teil, der seine motivische Phrase erst zweimal auf der Tonika wiederholt, dann zweimal auf der Tonikaparallele. Bei der letzten Wiederholung endet die Phrase jedoch nicht in einem kleinen, sondern einem großen Sekundschrift, und somit auf einem nicht leitereigenen, fremden Ton. Das Original wird so verfremdet, die Hörerwartung enttäuscht.

Die musikalische Bearbeitung entspricht der Entwicklung einer Situation entgegen unseren Erwartungen. Dies ist ein Motiv, das Milan Kundera in seinem literarischen Schaffen immer wieder beschäftigt. In seiner ersten Erzählung finden wir dieses Motiv ausgearbeitet im unerwarteten Verlauf und Ausgang von Adolfs Racheplan.

b. Der Fraueneroberer: Verdis *Rigoletto*

Auf den ›falschen Ausgang‹ des Rondos folgen die ersten eineinhalb Phrasen der Arie *Questa o quella* aus Giuseppe Verdis Oper *Rigoletto* als Instrumentalversion. Im Original verkündet der Text an dieser Stelle die ›Liebesphilosophie‹ des Herzogs, ein Plädoyer gegen die Treue und für die Freiheit der Liebe: »Mag die eine mich heute entzücken, / Morgen wird mich die and're erfreun!« Die Vielzahl der begehrten Frauen führt in der Oper unweigerlich zu einem ständigen Wechsel der Geliebten, der Herzog verführt die Frauen reihenweise, er ›sammelt‹ sie: Männer sind Eroberer, Frauen eroberte Objekte. Nach eben jenem Muster sind bei Kundera sämtliche Beziehungskonstellationen gestaltet, und in der ersten Erzählung wird dieses Verhalten vom Frauenheld Adolf direkt praktiziert; an Jana scheitert er zum ersten Mal.

c. Maskerade zu Annäherungszwecken: Rossinis *Barbier zu Sevilla*

Adolf gestaltet mit seinem Freund eine Maskerade zu Annäherungszwecken, ein Thema in Rossinis Oper *Der Barbier zu Sevilla*, aus deren Ouvertüre (Takte 115–122) das letzte Fragment für die Vorspannmusik entnommen ist. In dieser Oper verkleidet sich der Graf Almaviva als Musiklehrer, um mit seiner Geliebten Rosine Kontakt aufnehmen zu können und tauscht dann mit ihr innerhalb der Gesangsstunde über eine Arie Liebeserklärungen aus.⁸ Er nimmt also eine fiktive Identität an und erobert dadurch das begehrte weibliche Wesen.

⁸ 2. Akt, 3. Szene, Arie *Gegen ein Herz von wahrer Liebe*.

Das Fingieren und das Spielen einer Rolle (insbesondere zu Eroberungszwecken) sind Verfahren, deren sich Kunderas Protagonisten immer wieder bedienen. Nach diesem Prinzip funktioniert auch Adolfs Racheplan.

Die beiden Opernmusikelemente deuten durch ihren semantischen Kontext auf eine Figurencharakteristik – den sogenannten Donjuanismus –, und auf ein Handlungsschema – das Täuschungsmanöver vor dem Hintergrund erotischer Absichten. Beides ist für Kundera typisch und bereits in seiner allerersten Erzählung vorhanden. Insofern spiegeln die Zitate aus Ouvertüre und Arie im Vorspann wesentliche Aspekte der Poetik des Autors wider.

d. Die Arie der Rusalka

Im Verlauf des Films kommt eine weitere Opernarie zum Einsatz, und zwar in fragmentierter Form. Auf diese Weise wird die inhaltliche Entwicklungslinie der Erzählung wiedergegeben.

Im Text erfährt der Leser, dass Adolf mit Jana eine Arie aus der *Rusalka* einstudiert. Das Sujet von Dvořáks Oper ähnelt dem zentralen Thema in Kunderas Erzählung: Die Oper handelt von der Unmöglichkeit der Liebe zwischen Naturgöttern und Erdbewohnern, zwischen einer Nixe und einem Menschenprinzen. Jana wird in der Erzählung als ein »himmlisches Wesen«⁹ beschrieben, zu dem weder Adolf noch Apostol eine Liebesbeziehung vergönnt ist.

⁹ »nebeš'tanka« (Kundera 1965, 6).

Jene Arie aus der *Rusalka* wird im Film konkretisiert: Jana singt das *Lied an den Mond* (*Měsíčku na nebi hlubokém*), die bekannteste Arie der gesamten Oper, in der die Nixe *Rusalka* ihre Sehnsucht nach Liebe ausdrückt und den Mond bittet, ihre Gedanken an den geliebten Prinzen zu übermitteln. Im Film hat die Arie eine ähnliche Funktion: Die verschiedenen Abschnitte und Erscheinungsformen, die im Verlauf des Films zitiert werden, beschreiben jeweils die Liebesgefühle, die von Jana ausgehen. Wo die Arie ohne Janas Gesang erklingt, wird sie zu ihrem Symbol.

Beim ersten Teilabschnitt setzt Jana zu Adolfs Klavierbegleitung mit den Worten »Sag' mir, wo ist mein Geliebter?«¹⁰ ein, bricht dann verärgert ab, weil Adolf sich verspielt und lässt ihn die Stelle wiederholen. Janas Text betont, was Adolf zwar immer wieder in Andeutungen erfährt, aber nicht wahrhaben will: Die wiederholte Frage nach dem Verbleib des Geliebten in seiner Anwesenheit klärt eindeutig, dass er nicht jener Geliebte ist und sein kann.

Für Adolf ist die Arie fest mit Jana verbunden. Nachdem er einmal wieder eine andere Geliebte zu sich nach Hause geführt hat, will er auch sie am Klavier begleiten. Zufällig handelt es sich bei dieser Dame um eine erfahrene Opernsängerin, die sich »hinsichtlich der körperlichen Schönheit nur wenige Stufen unter ihr [Jana] befindet«¹¹ – so lautet Adolfs Kommentar in der Erzählung. Im Film beginnt Adolf sein Klaviervorspiel in der Tonlage, die er aus den Übungseinheiten mit Jana gewohnt ist. Die Dame bittet ihn jedoch, den Klaviersatz um eine Terz tiefer zu transponieren. Ihre verringerte erotische Anziehungskraft wird so durch die um zweieinhalb

¹⁰ »Řekni mi, kde je můj milý?«

¹¹ »a co do tělesné krásy stála jen o několik málo stupňů pod ní.« (Kundera 1965, 9f).

Tonstufen erniedrigte Stimmlage eines Mezzosoprans verbildlicht, dem wenige Töne der Sopranlage fehlen: Die musikalische Lage bewertet den Grad ihrer weiblichen Attraktivität.

Adolf begleitet Jana erneut auf dem Klavier, als sie dem falschen Athener Dirigenten Apostol ihre gesanglichen Fähigkeiten präsentieren soll. Schon bei ihrer gegenseitigen Bekanntmachung zeigt Jana eindeutige Gefühle der Verliebtheit, denn Apostol ist eine berühmte Persönlichkeit, und Jana liebt den Ruhm. Ihm gegenüber befindet sie sich auf dem Höhepunkt ihrer Gefühle und singt dementsprechend den Abschnitt der Arie, wo mit der höchsten Note der Höhepunkt der Musik erreicht wird.

Die Arie der Rusalka ist nicht nur in Klang-, sondern auch in Notenform präsent. Adolf gibt dem Zuschauer eine retrospektive Übersicht über seine zahlreichen Geliebten – sie erscheinen nacheinander auf der Leinwand, Adolf kommentiert und erkennt sie teilweise nur noch an der Unterwäsche. Das Ende der Bildabfolge stellen die auf dem Klavier aufgestellten Notenblätter dar – zu Adolfs Bedauern ist das Erkennungszeichen für Jana keine Reizwäsche, es sind die Noten zu ihrer Arie. Das bloße Notenpapier ohne erklingenden Gesang symbolisiert die Funkstille, die zwischen Adolf und Jana zu diesem Moment herrscht. Adolf sagt hier in der Erzählung: »Zwischen mir und Jana war Stille eingetreten. Unerträgliche Stille.«¹²

Nach seinem Liebeserlebnis mit Jana in der Rolle des falschen Dirigenten möchte Apostol ihr in seiner wahren Identität begegnen und scheitert daran, denn Jana erkennt ihn nicht wieder. In der folgenden Szene spielt Adolf in seiner Wohnung die ersten drei Phrasen des Gesangsparts und endet mit dem Aufstützen des Ellbogens auf der Tastatur. Von Janas Arie verbleibt nur ein

¹² »Bylo ticho mezi mnou a Janou. Nesnesitelné ticho« (Kundera 1965, 23).

Bruchstück an einsamer Melodik ohne Gesang, das in einem dissonanten Toncluster endet. Jana hat sich vollständig von beiden Verehrern abgewandt, welche unglücklich und verdrossen zurückbleiben.

Mit der Orchesterfassung der Arie klingt der Film schließlich aus. Die Musik endet jedoch bereits nach der ersten Phrase auf der Subdominante, es erfolgt keine Auflösung in die Tonika. Die unerfüllte Liebe als Gesamtaussage des literarischen Textes manifestiert sich so im Schlussakkord.

Fazit

Oper und Opernmusik dienen in *JÁ TRUCHLIVÝ BŮH* als Mittler zwischen Text und Film. Die Herstellung von Bezügen zur Oper und der Einsatz von Opernmusik ist ein grundlegendes Verfahren bei der Verfilmung: Der Raum der Oper dient der Gestaltung des Raumes der Erzählung. Die bewertenden Kommentare über die Oper beleuchten die psychische Konstitution der literarischen Hauptfigur. Zitate aus berühmten Opernmusiken verweisen auf die Poetik des Autors. Und eine fragmentierte Opernarie zeichnet, neben dem Ausdeuten konkreter Textstellen, die inhaltliche Entwicklung des Hauptthemas nach: die Unmöglichkeit gegenseitiger Liebe, ja, nach Kundera, die Lächerlichkeit der Liebe.

Literatur

Kundera, Milan (1965) *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*. Praha.

Empfohlene Zitierweise

Gürbig, Friederike: Opernbezüge als Adaptionenverfahren: Die Verfilmung von Milan Kunderas Erzählung *Já truchlivý bůh*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 140–153, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p140-153>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.