

Inhaltsverzeichnis

EVI ZEMANEK UND WEERTJE WILLMS :
Polyglotte Texte – Einleitung

BERNHARD ZIMMERMANN:
Dialekte und ‚foreigner talk‘ im griechischen Drama

THOMAS KLINKERT:
Dante Alighieri und die Mehrsprachigkeit

GILLES POLIZZI :
Sprache des Anderen oder eigene Sprache?
Mehrsprachigkeit in der Renaissance von Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*
bis zu Rabelais (1499-1535)

RAFAEL ARNOLD:
„Frapponendo qualche parola Hebraica corrotta nel ragionar trà di loro“.
Polyglossie und mehrsprachige Literatur der venezianischen Juden
im 16. und 17. Jahrhundert

ALEXANDER NEBRIG:
Sprachmischung und Hochmut.
Zur Ethik der *barbarolexis* in Andreas Gryphius' *Horribilicribrifax Teutsch*

JOACHIM GRAGE:
Ein mehrsprachiges Quodlibet und andere Taschenspielertricks:
Johan Ludvig Heibergs *Recensenten og Dyret* und die Polyglossie in den
skandinavischen Literaturen des 17. bis 19. Jahrhunderts

ANNA DANNECK:
„Kapabel, miserabel, aimabel“.
Funktionen der französischen Sprachelemente in Heinrich Heines Lyrik

KATHARINA GRÄTZ:
„Four o clock tea“ – „pour la canaille“ – „error in calculo“.
Polyphonie und Polyglossie in Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen

SABINA BECKER:
Sprachpolyphonie in der städtischen Moderne.
Alfred Döblins „modernes Epos“ *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte
vom Franz Biberkopf*

REGINE NOHEJL:

„Die Auferstehung des Wortes“.

Die Suche nach einer universellen Sprache in der russischen Avantgarde

ANN-MARIE RIESNER:

„The sum of human wisdom is not contained in any one language“.

Polyglossie als Kulturspeicher in Ezra Pounds *Cantos*

WERNER HELMICH:

Heteroglossie und sprachliche Mimikry im *Journal* Valery Larbauds

MAXIMILIAN SCHLEGEL:

„Müheles polyglott“.

Mehrsprachigkeit in Konkreter Dichtung

MICHAELA HOLDENRIED:

Zur Poetik des Törlü Gjuvetch.

Polyglossie im postkolonialen Kontext am Beispiel von Ilija Trojanows

Der Weltensammler

Polyglotte Texte – Einleitung

Ist von Polyglossie oder Multilingualität die Rede, so kann damit Verschiedenes gemeint sein: Erstens die *literarische Mehrsprachigkeit einzelner Autoren oder Kulturgemeinschaften*, die in verschiedenen Sprachen kommunizieren und Texte verfassen – ohne dass ein und derselbe ‚Text‘ notwendig mehrsprachig sein muss.¹ Dabei handelt es sich um ein traditionsreiches Phänomen: Man denke nur an das jahrhundertelange Nebeneinander von Volkssprache und Latein in mehreren europäischen Kulturen zwischen Spätantike und Früher Neuzeit, an das Französische als Konversationssprache unter Adligen und Gebildeten bis ins 19. Jahrhundert hinein, an die Konkurrenz von indigenen und offiziellen Sprachen in kolonialen Kontexten sowie an Regionen und Nationen wie die Schweiz, Belgien und Kanada, in denen bis heute mehrere Sprachen gleichberechtigt oder aber qua Trennung von Schrift- und Umgangssprache in Gebrauch sind. Zählt man auch dialektale Varianten dazu, so gibt es wohl keine monolingualen Nationen und auch keine monolingualen Nationalliteraturen. Neben solchen regionalspezifischen und sprachpolitischen Konstellationen gibt es außerdem verschiedenste individualbiographische, aus denen mehrsprachige Autoren hervorgehen, die in mehreren Sprachen schreiben und publizieren – diese Sprachen aber nicht unbedingt in einem Text vermischen.

Ebenso alt wie die genannten Phänomene, aber grundlegend davon zu unterscheiden ist zweitens die *Mischsprachigkeit* als eine Form der *Mehrsprachigkeit in ein und demselben Text*. Das topische Beispiel hierfür ist die sogenannte makkaronische Dichtung, die auf der spielerischen Vermischung verschiedener Sprachen (ursprünglich romanischer Volkssprachen mit dem Lateinischen) basiert und von der es Beispiele aus vielen Jahrhunderten gibt. Seit dem späteren zwanzigsten Jahrhundert scheint die literarische Polyglossie unter den Bedingungen der Globalisierung und der weltweiten Migrationsbewegungen rasant zuzunehmen.² Die Linguistik unter-

¹ Zu allen im Folgenden skizzierten Phänomenbereichen literarischer Mehrsprachigkeit gibt es je eigene Korpora von Forschungsliteratur. In der vorliegenden Einleitung wird jedoch auf umfassende Literaturhinweise verzichtet: zum einen, da vieles für den Fokus des Bandes nicht direkt relevant ist, zum anderen da seine einzelnen Autorenbeiträge je spezifische Hinweise enthalten. Einen systematischen Eindruck der involvierten Forschungsbereiche mitsamt sortierter (aber stetig aktualisierungsbedürftiger) Nennung von Monographien zu Polyglossie im Werk einzelner Autoren bietet Knauth, Alfons K.: Auswahlbibliographie. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 291-305.

² Aufgrund letztgenannter Beobachtung konzentriert sich einer der Bände, die dem Phänomen der Mehrsprachigkeit in der Komparatistik Aufmerksamkeit verschafft haben, ausschließlich auf das 20. Jahrhundert: Schmelting, Manfred/Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. Darin werden Schwer-

sucht in diesem Zusammenhang etwa Pidgin- und Kreolsprachen sowie das Code-Switching als den Wechsel von einer Sprache in eine andere innerhalb einer (mündlichen oder schriftlichen) Rede, eines Satzes oder noch kleinerer Einheiten.

Angesichts dessen ist mit Blick auf den einzelnen Text grundlegend zu differenzieren zwischen einer *latenten*, verdeckten Mehrsprachigkeit in de facto einsprachigen Texten und einer *evidenten* oder *manifesten* Mehrsprachigkeit. Alternativ kann man von *impliziter vs. expliziter* Mehrsprachigkeit oder auch von *intertextueller bzw. textexterner vs. textinterner* Mehrsprachigkeit reden.³

Mit dem interessanten Fall latenter oder impliziter, verdeckter Polyglossie hat man es bei Texten zu tun, die AutorInnen nicht in ihrer Muttersprache verfasst haben. Beispielhaft hierfür sind die in der aktuellen Forschung zunehmend beachteten Romane interkultureller AutorInnen, etwa die der türkisch-stämmigen Emine Sevgi Özdamar, die ihre deutsche Literatursprache durch die wörtliche Übertragung von türkischen Redewendungen oder die Übernahme von türkischer Syntax absichtsvoll verfremdet. Bei allen Übersetzungen handelt es sich um implizite Polyglossie, da diesen die Herkunft aus einer anderen Sprache und damit aus einer anderen Kultur doch immer eingeschrieben bleibt. Man könnte sogar soweit gehen, auch Texte, in denen Systeme fremder Sprachen adaptiert werden (etwa die Nachbildung griechischer Metren), als latent polyglott anzusehen.

In Abgrenzung davon widmet sich vorliegende Sammlung von Forschungsbeiträgen jedoch evident oder explizit mehrsprachigen Texten: In diesen interagieren mehrere Sprachen oder Zeichensysteme miteinander. Lässt sich eine mengenmäßig dominante Sprache feststellen, in welcher der Text hauptsächlich verfasst ist, finden sich darin (aus der Perspektive der dominanten Sprache) in signifikanter Menge fremdsprachige (oder auch dialektale) Einsprengsel und Zitate, wobei im Nebeneinander meist die Integrität der einzelnen Sprachen bestehen bleibt. Bisweilen dominiert aber auch keine der involvierten Sprachen und es wird gar deren Integrität aufgelöst und durch Sprachmischung eine gänzlich neue hybride (Kunst-) Sprache geschaffen. Auch für dieses Phänomen gibt es Beispiele aus unterschiedlichsten Epochen, so der in unserem Band betrachtete Roman *Hypnerotomachia Poliphili* aus dem späten 15. Jahrhundert, in dem Francesco Colonna eine *nova lingua* generiert, sowie experimentelle Gedichte des russischen Avantgardisten

punkte gesetzt auf die Ästhetik mehrsprachiger Dichtung in den Avantgarden, regionale Mehrsprachigkeit, postkoloniale Räume sowie Multilingualität in anderen Künsten.

³ Für diese dichotomische Unterscheidung schlägt die diesbezüglich keineswegs immer klar differenzierende Forschung verschiedene Begriffspaare vor, die hier neu kombiniert wurden. Die Opposition von „innertextlicher Mischsprachigkeit und intertextueller Mehrsprachigkeit“ findet sich in dem zur Einführung empfohlenen Artikel von Knauth, Alfons: Multilinguale Literatur. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 265–289, hier S. 270. „Manifeste“ vs. „latente“ Mehrsprachigkeit unterscheidet Radaelli, Giulia: Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin: Akademie Verlag 2011, Kap. 2.3. Zwischen „mehrsprachigen Texten“ und der „Mehrsprachigkeit einsprachiger Texte“ differenziert Nebrig, Alexander: Interlingualität. In: Zemanek, Evi/Nebrig, Alexander: Komparatistik. Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 136-144.

Velimir Chlebnikov. Gerade das letztgenannte Beispiel zeigt, dass es manchmal schwer ist, implizite und explizite Polyglossie strikt zu unterscheiden, ja dass sie oft koexistieren, wenn in evident mehrsprachigen Texten zusätzlich latente, nicht markierte Mehrsprachigkeit vorliegt.

Sämtliche Aufsätze des vorliegenden Bandes zu zwischen Antike und Gegenwart entstandenen polyglotten Texten aus verschiedenen europäischen Kulturräumen erörtern, wie die Sprachmischungen die Textästhetik und -semantik prägen, wie die Polyglossie funktionalisiert und sprach- oder kulturpolitisch motiviert ist. Polyglotte Texte sind Hybride, gekennzeichnet durch Merkmale wie Heterogenität und Interferenz, Dialogizität und Polyphonie, Dezentralisierung und Subversion. Diese Text-eigenschaften werden aus unterschiedlichen Perspektiven – der verschiedenen Philologien, der vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, der Postcolonial Studies, der literarischen Ästhetik sowie der historischen Linguistik – unter die Lupe genommen.

Für evident mehrsprachige Texte, wie sie dieser Band fokussiert, sind bislang nur ansatzweise Systematisierungsversuche unternommen worden.⁴ Ein wichtiger Schritt besteht in der typologischen Unterscheidung verschiedener Formen und Funktionen literarischer Sprachmischung. Zunächst ist das bereits erwähnte Mengenverhältnis der beteiligten Sprachen zueinander zu beachten, das ausgewogen oder aber erkennbar unausgewogen sein kann – ohne dass das Übergewicht einer Sprache schon notwendig bedeutet, dass diese auch in einem semantischen Hierarchieverhältnis die Oberhand hat. In den meisten literarischen Texten ist eine der manifesten Sprachen als die quantitativ dominante erkennbar, in die andere funktional integriert sind. Der Gebrauch verschiedener Sprachen im selben Text besitzt dann eine distinktive Funktion, häufig um kulturspezifische und soziopolitische Besonderheiten zu markieren. Neben der oft schon quantitativ erzeugten Hierarchisierung der präsenten Sprachen ist die Qualität ihrer Beziehung zueinander von Interesse, die komplementär oder antagonistisch, harmonisch oder disharmonisch, additiv oder dialektisch sein kann und den diversen Sprachen unterschiedliche Konnotationen oder Semantiken zuweist.

Aus den Beiträgen des Bandes ergibt sich ein breites Spektrum an Funktionen⁵ der Polyglossie, wobei nahezu immer mehrere Funktionen interagieren, dabei aber unterschiedlich gewichtet sind:

⁴ Verschiedene Ordnungskategorien wie den Entstehungskontext und die mediale Ausdrucksform von Mehrsprachigkeit berücksichtigt und kombiniert Monika Schmitz-Emans in dem von ihr herausgegebenen Band: a) Literaturen vielsprachiger *Nationen, Staaten, Regionen und Kulturen*; b) Literarische Werke mehrsprachiger *Autoren*; c) Mehrsprachige Texte; d) Integrationsformen *nonverbaler Sprachen*; e) Vielsprachigkeit *inmitten* der Sprachen. Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen. In: Dies. (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 11-26, bes. S. 11-15.

⁵ Einen impulsgebenden ersten Katalog ästhetischer Funktionen von Mehrsprachigkeit bietet Horn, Andrés: Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur. In: *arcadia* 16 (1981), S. 225-241.

Fast immer dient die Mehrsprachigkeit zunächst einmal und im allgemeinsten Sinne dem mimetischen *Verweis auf sprachliche Realitäten*, so etwa wenn in Texten, deren Schauplätze von kultureller Heterogenität geprägt sind, mehrere Sprachen (oder Dialekte) erklingen. Das gilt schon für einige antike Dramen und noch für den modernen Roman. Besonders eine auf verschiedene Figuren bzw. Sprecher-subjekte verteilte Mehrsprachigkeit kann die *Illusionsbildung* verstärken, etwa, um das einfachste Beispiel zu nennen, wenn in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* mitunter ‚berlinert‘ wird, aber auch wenn sich in Dantes *Divina Commedia* der Trobador Arnaut Daniel auf provenzalisch zu Wort meldet.

Vor allem in episch-narrativen und dramatischen Texten dient also das Sprechen ‚in fremden Zungen‘, sei es – mit Blick auf die ansonsten im Text dominante Sprache – in einer anderen Nationalsprache oder einem Dia- oder Soziolekt, zur *Charakterisierung der Sprecherfigur*, das heißt meistens zur *Preisgabe ihrer kulturellen Herkunft, ihrer Sozialisierung und ihres Bildungsstands*, sofern der Sprecher selbst mehr als eine Sprache beherrscht. So markiert die fremdsprachige Rede im antiken griechischen Drama wie in Andreas Gryphius’ Barockdrama, in Theodor Fontanes realistischem Gesellschaftsroman wie in Ilija Trojanows *Weltensammler*, aber auch im dänischen Vaudeville die *kulturelle Alterität* der Sprecher, jedoch verfolgen damit nicht alle dasselbe Wirkungsziel.

Die Vorführung kultureller Stereotype kann primär zur Erzeugung von *Komik* eingesetzt werden, wie in den vorgestellten griechischen Dramen oder in Gryphius’ *Horribilicribrifax*, der das damals vorherrschende Ideal sprachlicher *puritas* humorresk unterläuft, indem er die Sprachkünste seiner Figuren der Lächerlichkeit preisgibt. Komische Effekte zeitigt auch die Mischung realer (und imaginärer) Sprachen in François Rabelais’ *Pantagruel*: während sie im einen Fall einer Figur ermöglicht, eine fremde Identität zu usurpieren (Kap. VI), verhindert in einem anderen Fall die Vielzahl und Verfremdung der von einer Figur verwendeten Sprachen ihre Identifizierung (Kap. IX).

Kulturelle Stereotypisierung kann aber auch hauptsächlich einem *sprach- oder kulturpolitischen Anliegen* entspringen, wie in Johan Ludvig Heibergs Vaudeville, das sich gegen nationale Monokulturen richtet und für *kulturelle Vielfalt* plädiert, oder, wie in Heinrich Heines Lyrik, durch die inszenierte Kontrastierung des Deutschen und des Französischen als Vehikel für *kulturspezifische Gesellschaftskritik* dienen. In Fontanes polyglotten Romanen wiederum steht die gesellschaftskritische Präsentation des komplexen sozialen Gefüges und seiner Verständigungsprobleme im Vordergrund, was sich durchaus gut verträgt mit der Erzeugung von Komik.

Eine andere Stoßrichtung ist hingegen festzustellen, wenn wie in Trojanows *Weltensammler* im Zeichen einer neuen ‚Weltliteratur‘ die *Faszination des kulturell Fremden* vermittelt sowie Kulturaustausch und Hybridisierungsprozesse beschrieben werden. Als Speicher verschiedenster westlicher und östlicher Kulturen qua Collage historisch und lokal disparater Fragmente sind auch Ezra Pounds polyglotte episch-lyrische *Cantos* konzipiert, die nicht zuletzt durch Inklusion anderer Zeichensysteme ebenfalls auf maximale Fremdheitseffekte abzielen. Mehrsprachigkeit kann kulturelle

Unterschiede überbrücken oder exponieren und problematisieren – dementsprechend hat sie unterschiedliche sprachpolitische Funktionen.

Auf fiktionsexterner Ebene ist Polyglossie freilich ein Zeichen besonderer Gelehrsamkeit, also ein *Bildungsnachweis der AutorInnen*. Das zeigt sich exemplarisch im umfangreichen heteroglotten *Journal* Valéry Larbauds, das zudem von der spielerischen Freude an der eigenen Sprachvirtuosität zeugt, ebenso wie in kurzen bilingualen, italienisch-hebräischen Gedichten, die im 17. Jahrhundert in Italien entstanden. Solche polyglotten Texturen verweisen über den Bildungsstand ihrer AutorInnen hinaus auf die *sprachhistorische Situation* in einer bestimmten Region.

Dabei manifestiert sich Polyglossie oft nicht nur in einem Nebeneinander oder Dialog von als distinkt erkennbaren Einzelsprachen in einem Text, sondern auch im einzelnen Wort, wenn bei dessen Bildung mehrere Kulturen sprachliche Einflüsse geltend machen, wie im Fall des Begriffs „Ghetto“, oder eine Wortneuschöpfung tatsächlich von den Einflüssen mehrerer Sprachen geprägt ist, wie bei dem von Velimir Chlebnikov als Ersatz für die Bezeichnung „Futuristen“ vorgeschlagenen „*budetljane*“ (zusammengesetzt aus *budušće* = die Zukunft, *budet* = er/sie/es wird und *-ane* = archaisches Pluralsuffix). Gerade bei Neologismen wie dem letztgenannten Beispiel oder solchen, die im Rahmen der Suche nach einer universellen Ursprache entstehen, wie sie z. B. verschiedene avantgardistische Strömungen betrieben haben, ist die meist für Laien verborgene, latente Polyglossie vom *Versuch kultureller Identitätsfindung* motiviert, der entweder an eine bestimmte Tradition anschließen oder einen Neuanfang markieren möchte. Letzteres ist zweifelsohne Ziel der Konkreten Poesie, die selbst eine *Universalsprache* verkörpern will.

Sowohl in den historischen Avantgarden als auch in der Neo-Avantgarde wurzeln Experimente nicht nur im *Spieltrieb*, sondern in fundamentaler *Sprachskepsis*, die mehrsprachig ausgedrückt und durch Vielsprachigkeit überwunden werden soll. Eine besonders wichtige Rolle spielt hierbei die formästhetische Funktion, genauer: die *Schrift- und Lautästhetik* polyglotter Texte. Das lautästhetische Moment ist eigentlich in sämtlichen Polyphonien aller in diesem Band besprochenen Werke wichtig; insbesondere in stärker rhythmisierten oder gar teilweise mehrsprachig gereimten Texten, wie in der *Divina Commedia*, im *Horribilicribrifax*, in Heibergs *Quodlibet* und in Heines Lyrik. Auf das schriftästhetische Moment setzen außerdem neben der russischen Avantgarde und der Konkreten Poesie auch die bilingualen romanisch-hebräischen Texte (z. B. Grabinschriften) und Pounds *Cantos*. Egal, ob AutorInnen aufgrund lebensweltlicher Bedingungen mehrsprachige Texte verfassen oder unabhängig von solchen Hintergründen Polyglossie als Stilmittel wählen – immer entsteht durch die Sprachmischung ein ästhetischer Mehrwert. Ästhetik als Wahrnehmung wird hier in ihrer Wortbedeutung ernst genommen, indem die Möglichkeiten von Sprache erkundet und erprobt werden.

Der dominant ästhetischen Funktion und auch spielerischen Verwendung der Polyglossie steht scheinbar die der dezidierten Markierung von Zitaten fremder Rede oder einer sprachspezifischen Bedeutung gegenüber – doch fällt beides gern in polyfunktionaler Polyglossie zusammen.

Aus den Beiträgen dieses Bandes wird schließlich ersichtlich, wie bei mehrsprachigen Texten textinterne und textexterne Wirkungsziele interagieren und interferieren: So etwa, wenn die Sprachkünste polyglotter Figuren fiktionsintern deren Gelehrsamkeit und fiktionsextern die Gelehrsamkeit und den Kosmopolitismus der AutorInnen demonstrieren oder wenn ihre lautästhetisch-sprachspielerische Virtuosität zugleich ein fiktives und ein reales Publikum erfreut. In der Mehrzahl der Beiträge bzw. der darin behandelten Werke wird Polyglossie positiv als Gewinn bewertet – mit Ausnahme derjenigen, die gemäß sprachhistorischem Kontext noch dem rhetorischen Stilideal der *puritas* anhängen (Gryphius) oder die sich im Kampf um kulturelle Identität bestimmten Einflüssen verschließen (Chlebnikov). Zwar wurde Sprachvielfalt im historischen Verlauf im Sinne des Babel-Mythos auch in diversen interkulturellen Konstellationen als Grund für das Scheitern zwischenmenschlicher Kommunikation verantwortlich gemacht, doch vermögen insbesondere literarische Texte, sprachlichen Missverständnissen humoristische Effekte abzugewinnen (Rabelais) und die angestrebte Überwindung der sprachlichen Differenzen zum Anlass für sprachliche Innovation zu nehmen (von Colonna bis zur Konkreten Poesie).

Realiter entspricht Vielsprachigkeit dem heute dominanten Kulturverständnis, das der Abgrenzung und Isolation Inklusion und Vielfalt entgegensetzt. Dies belegen neben literarischen Texten beispielsweise auch polyglotte Filme und Popmusik aus den letzten Jahren, die sich als weitere künftige Untersuchungsgegenstände anbieten.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind größtenteils aus der von den Herausgeberinnen im Sommersemester 2013 an der Albert-Ludwigs-Universität veranstalteten Ringvorlesung „Polyglotte Literatur“ hervorgegangen. Allen Autorinnen und Autoren sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Ein besonderer Dank geht außerdem an Rafael Arnold (Rostock), Werner Helmich (Graz) und Gilles Polizzi (Mulhouse), die als ausgewiesene Spezialisten für mehrsprachige Texte zusätzlich für diesen Band gewonnen werden konnten, sowie an Thomas Klinkert, der den Beitrag von G. Polizzi ins Deutsche übertragen hat.

Dialekte und ‚foreigner talk‘ im griechischen Drama

1. Literarische Dialekte

Die griechische Literatur ist, wie dies Arbeiten von Walter Burkert¹ und Martin L. West² in aller Deutlichkeit zeigen, seit den für uns greifbaren Anfängen im ausgehenden 8. Jahrhundert v. Chr. durch Kulturkontakt geprägt. Die Griechen übernahmen nicht nur das Alphabet von den Phöniziern; vielmehr ist die Literatur der archaischen Zeit – die Epen Homers und Hesiods Lehrdichtungen und zahlreiche Formen religiöser, kultischer Dichtung – ohne den Einfluss aus dem vorderen Orient nicht denkbar. Spuren dieses Einflusses finden sich in den nicht griechischen Gattungsbezeichnungen wie Dithyrambos oder Elegie oder in Götternamen wie Dionysos.

Da die griechische Kultur der archaischen und klassischen Zeit bis ins 4. Jahrhundert v. Chr., bis zur Ausbildung des makedonischen Großreiches, durch Polyzentrismus gekennzeichnet ist, gibt es keine literarische ‚Hochsprache‘, keine Koine, derer sich Dichter in der Griechisch sprechenden Welt bedienen konnten. Vielmehr sind die verschiedenen literarischen Formen in einer Vielzahl von griechischen Dialekten³ verfasst, die auf sprachlicher Ebene gattungskonstituierendes Merkmal waren, von ‚Kunstdialekten‘ muss man präzisierend hinzufügen, da diese literarischen Dialekte in der Form, wie sie uns in den Texten entgegentreten, so nie gesprochen wurden. Basis all dieser literarischen Dialekte sind die homerischen Epen, für uns bezeugt in den beiden großen, gegen Ende des 8. und zu Beginn des 7. Jahrhunderts entstandenen Werken *Ilias* und *Odyssee*, zu der eine Vielzahl anderer, verlorener Epen tritt, die man unter der Sammelbezeichnung Epischer Kyklos, ‚Epischer Kreis‘, zusammenzufassen pflegt. Sie sind in einer Kunstsprache, einer Mischung verschiedener Dialekte, abgefasst, die das Resultat einer langen mündlichen Tradition ist. Ihr hervorstechendes Merkmal ist der ionische Dialekt, ältere stehen neben jüngeren Sprachelementen, und neue ‚künstliche‘ Wörter und Formen finden Eingang. Die Lyrik, entstanden auf der Insel Lesbos im äolischen Sprachraum, ist im äolischen, die Chorlyrik, wegen ihrer Herkunft von der Peloponnes, im dorischen Dialekt gehalten, die Sprache der Wissenschaft, der Prosa der milesischen Naturphilosophen und der Medizin ist der ionische Dialekt. Das Attische, das in der Literatur bis ins beginnende 5. Jahrhundert keine Rolle spielt, wird im Verlauf des 5. und im 4. Jahrhundert zur Sprache der ‚demokratischen‘ literarischen Formen,

¹ West, Martin L.: *The east face of Helicon: West Asiatic elements in Greek poetry and myth.* Oxford: Clarendon Press 1997.

² Burkert, Walter: *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press ²1995.

³ Vgl. Schmitt, Rüdiger: *Einführung in die griechischen Dialekte.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.

der verschiedenen Arten der öffentlichen Rede, und insbesondere des Dramas. Im 4. Jahrhundert wird Attisch die Sprache der Prosa, der Philosophie (Platon) und der verschiedenen historischen und rhetorischen Genera (Xenophon, Isokrates, Demosthenes).

2. Sprache der attischen Tragödie

Die attische Tragödie des 5. Jahrhunderts ist in einer ‚Kunstsprache‘ verfasst, deren Bezugspunkt der sprachliche Standard ist.⁴ Während die Komödie so tut, als ob sie sich dem Standardattischen annähert, entfernen sich die Tragiker in unterschiedlicher Art und Weise von ihr. Je weiter sie vom Standard abweichen, desto fremder und erhabener klingt ihre Dichtung, je näher sie beim Standardattischen bleiben, desto klarer wirken ihre Werke. Die Gefahren der zentrifugalen und zentripetalen Sprachverwendung in der tragischen Gattung werden von Aristoteles im 22. Kapitel der *Poetik* klar herausgearbeitet, sie werden aber auch schon in der 405 v. Chr. aufgeführten literaturkritischen Komödie *Die Frösche* des Aristophanes angesprochen: Starke Abweichungen vom Standard führen entweder zu Fremdartigkeit, im Extremfall zur Unverständlichkeit der Texte, oder sie verleihen ihnen den Charakter eines Rätsels; zu große Nähe zum Standard dagegen bewirkt zwar Klarheit, ist aber unpoetisch. Sprachliche Mittel, die einem Text einen poetischen Anstrich verleihen, sind nach Aristoteles jede Abweichung vom normalen Sprachgebrauch, Archaismen oder dialektale Ausdrücke und vor allem Metaphern. Der Grad der Abweichung vom Standardattischen – dies macht der Vergleich der Sprache des Aischylos und Euripides deutlich, die Aristophanes in den *Fröschen* vornimmt – bestimmt den für den einzelnen Dichter typischen Stil.

Jeder poetische Text zeichnet sich durch einen unterschiedlichen Grad von Fremdheit aus, die insbesondere durch Metaphern geschaffen wird, wie wiederum Aristoteles in der *Rhetorik* (1405a8; 1406a15) betont.⁵ Das Fremde des dichterischen Textes ist gleichzeitig Rezeptionssignal – ein Hinweis auf seinen poetischen Charakter – und Herausforderung an die Rezipienten, das ihnen gestellte sprachliche Rätsel zu entschlüsseln. Sie können dabei scheitern, wenn der Text aufgrund einer starken Metaphorisierung unverständlich wird, sie können aber auch einen stark mit Metaphern arbeitenden Text, selbst wenn er verständlich ist, unpoetisch

⁴ Es ist methodisch allerdings äußerst schwierig, das im 5. Jahrhundert gesprochene Attisch zu rekonstruieren, da das uns zur Verfügung stehende Material in erster Linie aus hochliterarischen Gattungen stammt. Selbst Gerichtsreden eines Lysias (Ende 5./Beginn 4. Jahrhundert) sind stilisiert und rhetorisch ausgefeilt, und ob das inschriftliche Material aus dieser Zeit Rückschlüsse auf die Umgangssprache erlaubt, ist ebenfalls unwahrscheinlich, da es sich um hochformalisierte Texte (Beschlüsse der Volksversammlung, Dekrete etc.) handelt. Die Sprache von Tragödie und Komödie ist zusammenfassend dargestellt von Zimmermann, Bernhard (Hg.): *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München: C.H. Beck 2011, S. 510-516, 678-683.

⁵ Wie in der Gräzistik üblich, verweisen alle im Beitrag genannten Belegstellen auf die standardisierten klassischen Paginierungen.

oder gar, wie die Diskussion in den aristophanischen *Fröschen* (905ff.)⁶ vorführt, komisch finden.

Wie Aristoteles in der *Poetik* stellt schon Aristophanes in den *Fröschen* (905ff.) zwei Stilprinzipien einander gegenüber: die Klarheit des Euripides (927), die sich möglichst an die gesprochene Sprache anlehne (952; 959f.), auf der einen und die erhabene Dunkelheit des Aischylos (924ff.) auf der anderen Seite. Die aischyleische dunkle Erhabenheit komme insbesondere durch Neologismen, in der Regel zusammengesetzte Wörter, zustande (924ff.), während Euripides der Klarheit zuliebe den dichterischen Schmuck möglichst zurückdränge (948ff.). Das Adjektiv „gelassen“ oder „heiter“ (*eukolos*), das Aristophanes für Sophokles verwendet (*Frösche* 82), könnte man geradezu als eine stilistische Metapher lesen: Sophokles' Stil steht zwischen der aischyleischen Dunkelheit und der euripideischen Schlichtheit.

Die Kunstsprache der attischen Tragödie speist sich aus mehreren Quellen. Die lyrischen Partien – seien es Chorlieder, seien es Solopartien (sogenannte Monodien) – sind der Lyrik und Chorlyrik, vor allem natürlich der dionysischen, anlässlich desselben Festes aufgeführten Form des Dithyrambos, verpflichtet. Die dorische Tönung der lyrischen Partien, die durch das dorische Alpha anstelle des attischen Eta zustande kommt, stellt die Tragödie in die chorisch-lyrische Tradition und verleiht ihr eine mit der Chorlyrik pindarischer Prägung verbundene panhellenische ‚Grandezza‘. Eine ebenso wichtige Quelle sowohl für die gesprochenen und rezitierten als auch lyrischen Passagen ist die homerische Sprache.⁷ Die Tragiker setzen sprachliche Mittel ein, um den lyrischen oder epischen Prätext zu evozieren und von der Tragödie eine Brücke zu einer homerischen Szene oder einem Chorlied zu schlagen. Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands der Lyrik und Chorlyrik lassen sich bedeutend mehr bewusst intendierte homerische Anklänge nachweisen als solche aus der Lyrik.⁸

Der Alltagsrealität der Athener wird der tragische Text durch umgangssprachliche Elemente angenähert. Auf diese Qualität seiner Reden pocht Euripides voller Stolz in den aristophanischen *Fröschen* (948ff.). Eine andere sprachliche Möglichkeit, die tragische Welt mit der Realität des Aufführungsjahres zu verbinden, ist die Verwendung von dem aktuellen politischen und religiösen, dem philosophischen oder wissenschaftlichen Diskurs entlehnten Begriffen.

⁶ Der griechische Text der Komödien des Aristophanes ist zugänglich in der neuen Edition von Wilson, Nigel G. (Hg.): *Aristophanis fabulae*. Oxford: Oxford University Press 2007.

⁷ Vgl. Goldhill, Simon: *The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication*. In: Easterling, Patricia (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 129f.

⁸ Zu den methodischen Problemen, Reflexe früherer Lyrik bei den Tragikern festzustellen, vgl. Bagordo, Andrea: *Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern*. München: C.H. Beck 2003, besonders S. 13-35.

3. Dialekte und ‚foreigner talk‘ in der attischen Komödie

Die Sprache der Komödie des 5. Jahrhunderts ist wie die der Tragödie eine Kunstsprache,⁹ die sich – teilweise absichtlich, teilweise unbewusst – verschiedener Varietäten bedient. Zwar tendiert die Komödiensprache dazu, ihre Künstlichkeit zu ver-schleiern und sich in einer Art von ‚dramatischem Realismus‘ dem Umgangsattischen anzunähern, während die Sprache der Tragödie sich von diesem abzusetzen versucht. Eine genaue Analyse der Komödiensprache zeigt jedoch, dass sich auch die Komödiendichter z. B. in der Morphologie vom gesprochenen Attisch unterscheiden.

Neben der gesprochenen Sprache, die damals wie heute den Referenzrahmen für literarische Varietäten darstellt, vor dem sich erst der Stil einer Gattung oder eines Autors sichtbar machen kann, bilden die anderen, konkurrierenden, d. h. ‚dionysischen‘ Varietäten eine wichtige Folie, also Sprache und Stil der anderen anlässlich der Großen Dionysien aufgeführten Gattungen, vor allem die Tragödie, aber auch der Dithyrambos; dazu kommen die Lyrik und das Epos und bisweilen die Verwaltungssprache.

Die tragische und dithyrambische Kunstsprache werden in erster Linie zu parodischen Zwecken eingesetzt, teilweise jedoch auch ohne diese Absicht in die eigene, komische Varietät integriert. Beides ist der Fall bei der mimetischen Wiedergabe von Vogellauten (Aristophanes, *Vögel* 227ff., 737ff., 769ff.), bei Froschgequacke (*Frösche* 209ff.) oder bei der vokalen Nachahmung des Klangs von Musikinstrumenten (*Frösche* 1286ff., *Reichtum* 290, 296). Dies entspringt einerseits einem parodischen Anliegen – kritisiert werden die musikalischen Manierismen der sog. Neuen Musik des ausgehenden 5. Jahrhunderts –, andererseits jedoch macht Aristophanes diese Klangeffekte zu einem Teil seiner Kompositionen, so dass sie, ohne dass die parodische Absicht erkannt wird, eine komische Wirkung entfalten können. Es ist jedoch bei aller Abhängigkeit der Komödie von anderen Kunstsprachen zu beobachten, dass die Komödiendichter bemüht waren, eine eigene Kunstsprache zu entwickeln, die sich mit der tragischen Schwester durchaus messen konnte.

Die Eigenständigkeit der komischen Sprache kommt vor allem bei einem Vergleich der komischen Komposita und Neologismen, die die Komödie mit dem Dithyrambos und teilweise mit der Tragödie teilt, zum Vorschein. Im Dithyrambos und in der Tragödie haben derartige Neologismen eine der Komödie völlig entgegengesetzte Funktion: Sie sollen Erhabenheit und Pathos vermitteln, während sie die Komödie zu komischen Zwecken einsetzt, häufig – bei komischen Namensprägungen – im Zusammenhang mit Spott.

Der sprachliche Realismus, wie man die Charakterisierung einer Gruppe oder eines Individuums durch sprachliche Abweichungen vom Standardattischen bezeichnen könnte, ist besonders auffällig bei den Dialektpartien. In der Forschung wurde

⁹ Vgl. dazu Willi, Andreas: Languages on Stage: Aristophanic Language, Cultural History, and the Athenian Identity. In: Ders. (Hg.): The language of Greek Comedy. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 114-116.

mehrfach darauf verwiesen,¹⁰ dass im Gegensatz zu modernen Komödien, in denen Dialektsprecher zu komischen Zwecken eingesetzt werden, dies jedenfalls in den erhaltenen aristophanischen Komödien nicht der Fall ist. „Probably Aristophanes simply made Megarians, Thebans and Spartans speak in ways which the audience recognized as genuine because if he had made them speak Attic that would have struck a wrong note with the audience“.¹¹ Ob dies generell so gilt, ist allerdings keineswegs sicher, da in einem Fragment aus den *Phönizierinnen* des Strattis, eines nur fragmentarisch erhaltenen Autors vom Ende des 5. Jahrhunderts (Fr. 49 PCG)¹² die Unterschiede zwischen dem böotischen und attischen Dialekt zu komischen Zwecken ausgenutzt werden,¹³ und auch im *Frieden* (929f.) des Aristophanes ein Wortwitz auf dialektalen Unterschieden basiert.¹⁴ Fragmente des Krates (Fr. 46 PCG) und Ameipsias (Fr. 17 PCG), anderer Zeitgenossen des Aristophanes, verdeutlichen, dass Dialekt eingesetzt wurde, um bestimmte komische Typen („stock characters“) sprachlich zu charakterisieren. In beiden Fragmenten sind es Ärzte, die dorisch oder ionisch sprechen.¹⁵

Mag in den Dialektpartien für den zeitgenössischen Zuschauer nicht oder nicht immer ein komisches Potential gelegen haben, ist bei Partien, in denen von Nicht-Griechen falsches Griechisch gesprochen wird, die komische Absicht nicht zu überhören. In der ersten erhaltenen Komödie des Aristophanes, in den 425 v. Chr. aufgeführten *Acharnern*, prangert im Prolog der komische Held mit dem sprechenden Namen Dikaiopolis, ‚der gerechte Bürger‘, die Missstände der attischen Demokratie an, unter anderem, dass es sich Kriegsgewinnler auf Kosten der einfachen Bürger gut gehen ließen und jahrelang auf Gesandtschaftsreisen gingen, ohne greifbare Ergebnisse zurückzubringen. Die Bestätigung für die Berechtigung seiner Kritik wird ohne Verzögerung vorgeführt. Eine nach zwölf Jahren aus Persien zurückkehrende athenische Gesandtschaft berichtet von den ‚Strapazen‘, die sie auf der langen Dienstreise über sich ergehen lassen musste (68ff.):¹⁶

καὶ δῆτ' ἐτρυχόμεσθα διὰ Καῦστρίων
 πεδίων ὁδοιπλανοῦντες ἐσκηνημένοι,
 ἐφ' ἄρμαμαζῶν μαλθακῶς κατακείμενοι,
 ἀπολλύμενοι.

¹⁰ Vgl. Dover, Kenneth J.: *Greek and the Greeks*. Volume I: Language, Poetry, Drama. Oxford: Clarendon Press 1987, S. 240; Colvin, Stephen: *Dialect in Aristophanes*. The Politics of Language in Ancient Greek Literature. Oxford: Clarendon Press 1999; Willi: *Languages*, S. 125-127.

¹¹ Dover: *Greek and the Greeks*, S. 240.

¹² Die Fragmente der Komödien sind zugänglich in Kassel, Rudolf/Austin, Colin: *Poetae Comici Graeci*. Berlin/New York: De Gruyter 1983ff.

¹³ Vgl. Orth, Christian: *Strattis*. Die Fragmente. Berlin: Verlag Antike 2009, S. 217-222.

¹⁴ Colvin: *Dialect*, S. 304.

¹⁵ Ebd., S. 293f.

¹⁶ Der griechische Text ist zitiert nach der bereits erwähnten neuen Edition von Wilson (Hg.): *Aristophanis fabulae*, S. 9f. Auf eine ältere Edition bezieht sich die daneben abgedruckte klassische Aristophanes-Übersetzung von Ludwig Seeger (1845-1848), neu herausgegeben von: Newiger, Hans-Joachim/Rau, Peter: *Antike Komödien*. Aristophanes. München: Winkler 1976, S. 11f.

/.../

ξενιζόμενοι δὲ πρὸς βίαν ἐπίνομεν
ἐξ ὑαλίνων ἐκπομάτων καὶ χρυσίδων
ἄκρατον οἶνον ἠδύν.

/.../

οἱ βάρβαροι γὰρ ἄνδρας ἠγοῦνται μόνους
τοὺς πλεῖστα δυναμένους καταφαγεῖν καὶ πιεῖν.

/.../

ἔτει τετάρτῳ δ' ἐς τὰ βασίλει' ἤλθομεν:
ἀλλ' εἰς ἀπόπατον ὄχετο στρατιὰν λαβών,
κᾶχεζεν ὀκτῶ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν.

/.../

κᾶτ' ἀπῆλθεν οἴκαδε.
εἶτ' ἐξένιζε, παρετίθει θ' ἡμῖν ὄλους
ἐκ κριβάνου βοῦς.

Wir fuhren hartgeprüft durch Ebenen
Kleinasiens die Kreuz und Quer – in Wagen
Und unter Planen wohlrig ausgestreckt.

/.../

Und die Bewirtung! Trinken mussten wir,
Gern oder nicht, aus goldnen Humpen und
Kristallnen Bechern süßen, puren Wein,
Kein Tropfen Wasser –

/.../

Denn den Barbaren gilt als Mann nur der,
Der eine gute Klinge schlägt – beim Schmaus.

/.../

Im vierten Jahr erreichten wir das Schloss;
Der König war samt Heer – zu Stuhl gegangen
Und hielt acht Monde auf den goldnen Bergen
Schon Sitzung

/.../

Und kam dann nach Haus zurück.
Lud uns zur Tafel, setzt' uns ganze Ochsen
Gebraten vor.

Die groteske Übersteigerung des orientalischen Luxuslebens dient an dieser Stelle nicht nur komischen Zwecken. Vielmehr enthalten die Verse, wie die bösen, nicht zitierten Kommentare des Protagonisten Dikaiopolis belegen, eine harte Kritik am athenischen Gesandtschaftswesen. Während die braven attischen Bürger sich zu Hause in der harten Kriegszeit um die Stadt verdient machen, verprassen die Politiker das Geld der Stadt. Und das Schlimmste ist, dass die Gesandtschaft mit leeren Händen aus Persien zurückkehrt. Um den Misserfolg zu verschleiern, lassen die Gesandten einen als Perser verkleideten Athener auftreten, der der Volksversammlung die Versprechungen des Großkönigs überbringen soll, und er tut dies in einem unverständlichen Satz, der wohl irgendwie persisch klingen sollte:

„iartamanexarxanapissonasatra“¹⁷ (100). Der Gesandte übersetzt es dem staunenden Protagonisten: „Er sagt, der Großkönig werde euch Gold schicken“, und fordert den Pseudoperser noch einmal auf, laut und deutlich zu sagen „Gold!“, worauf der aus der Rolle fällt und im Kauderwelsch antwortet (104): „Nix kriegen Gold die ionischen Arschlöcher!“

Eine ähnliche Szene liegt in den 415 v. Chr. aufgeführten *Vögeln* (1565ff.) vor. Da der Protagonist Peisetairos – auch er trägt einen sprechenden Namen, „Gefährtenüberzeuger“ – durch die Errichtung eines Vogelimperiums zwischen Himmel und Erde die Götter auszuhungern droht, schicken die eine Gesandtschaft zu dem neuen Weltenherrscher, bestehend aus dem ehrwürdigen, der alten Götteraristokratie angehörenden Poseidon, dem proletarischen Halbgott Herakles und einem barbarischen Triballer. Herakles, von Hunger getrieben, will die Verhandlungen abkürzen und Peisetairos alles zugestehen, wenn es nur etwas zu essen gibt. Der Götterbarbar, von Peisetairos um seine Meinung gefragt, antwortet etwas, das wie „na baisatreu“ (1615) klingt, und unverzüglich hört Herakles eine Zustimmung heraus. Dasselbe Spiel wiederholt sich bei der Abstimmung einige Verse später (1628f.). Von Herakles mit drohendem Unterton zur Stimmabgabe aufgefordert, sagt der Triballer: „sau naka baktari krousa“, was entweder – je nach der Gestik und Ton: „Du willst mich tatsächlich mit deiner Keule schlagen?“ oder „Warte, ich geb’s dir mit dem Stock!“ heißen könnte. Herakles jedenfalls versteht es eindeutig als Zustimmung.¹⁸

Der Witz in beiden kurzen Szenen besteht darin, dass eine klanglich an Griechisch erinnernde Aussage eines Fremden vom Griechen in dem Sinne ausgelegt wird, den er braucht, vielleicht sogar gegen die eigentliche Intention des Fremden. Zu einem wahren Feuerwerk an Pointen werden Barbarengriechisch und Tragödienparodie in den *Thesmophoriazusen* (*Frauen am Thesmophorenfest*) des Jahres 411 verbunden (1001ff.). Der als Mann von den das Thesmophorenfest feiernden Frauen enttarnte Verwandte des Euripides namens Mnesilochos wird von einem skythischen Bogenschützen in Polizeifunktion bewacht. Euripides, der Meister des Intrigenspiels, will seinem armen Verwandten mit seiner Intrigenkunst aus der misslichen Situation helfen. In der Rolle des Perseus aus der ein Jahr zuvor aufgeführten Tragödie *Andromeda* will der Tragiker seinem Verwandten als einer zweiten, gefesselten Andromeda gegen das barbarische Ungeheuer, den Skythen, zu Hilfe kommen.¹⁹ Aristophanes nimmt einen besonderen Effekt der euripideischen Tragödie aufs Korn. Um die Verlassenheit der äthiopischen Königstochter Andromeda eindrucksvoll zum Ausdruck zu bringen, hatte sie Euripides zu Beginn seiner Tragödie eine Klagearie singen lassen, auf die kein Mensch, sondern nur das Echo antwortete. Es ist dies einer der durch die Musik des ausgehenden 5. Jahrhunderts geprägten

¹⁷ Alle Versuche, diesen Vers sprachlich zu erklären, sind gescheitert; vgl. Olson, S. Douglas: Aristophanes. *Acharnians*. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 104f.

¹⁸ Vgl. die ausführliche Diskussion bei Dunbar, Nan: Aristophanes, *Birds*. Oxford: Clarendon Press 1995, S. 724f., 727f.

¹⁹ Vgl. Rau, Peter: *Paratragodia*. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes. München: C.H. Beck 1967, S. 65-89.

Manierismen, für die Euripides in seinem Spätwerk eine Vorliebe hatte und die Aristophanes den Anlass zu manch bissiger Parodie boten.²⁰ Die Szene ufert in ein Crescendo des Wahnsinns aus, als sich in das Echo-Duett der Skythe mit seinem Kauderwelsch einmischt, und Euripides, der Dichter des feinen Wortes und geschliffener, sophistischer Gedanken nicht aus der Rolle fallen will, sondern auch darauf antwortet (1065-1073, 1083-1086):²¹

Μνησίλοχος ὦ νύξ ἱερὰ ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ' αιθέρος ἱερᾶς τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου;	Mnesilochos, <i>in tragischem Tonfall singend</i> : O heilige Nacht, Wie lange schon lenkst du die Rosse Hin durch des Äthers Höhn Auf gestirnter Bahn Durch den heiligen Hain des Olympos!
Εὐριπίδης δι' Ὀλύμπου.	Euripides <i>als Echo</i> Des Olympos!
Μνησίλοχος τί ποτ' Ἀνδρομέδα περίαλλα κακῶν	Mnesilochos: Warum fiel doch vor allen so herbes Los Mir, Andromeda, zu?
μέρος ἐξέλαχον /.../ Τοξότης οὗτος, τί λαλῆς;	/.../ Skythe, <i>an Mnesilochos</i> : Warum du swatz?
Εὐριπίδης οὗτος, τί λαλῆς;	Euripides: Warum du swatz?
Τοξότης πρυτάνεις καλέσω;	Skythe: Ik ruf die Prytan!
Εὐριπίδης πρυτάνεις καλέσω;	Euripides: Ik ruf die Prytan!
Τοξότης τί κακόν;	Skythe: Was Henkers?
Εὐριπίδης τί κακόν;	Euripides: Was Henkers?
Τοξότης πῶτε τὸ πωνή;	Skythe: Wo der Stimm komm her?
Εὐριπίδης πῶτε τὸ πωνή;	Euripides: Wo der Stimm komm her?

Die Szene verdeutlicht eindrucksvoll den geringen Abstand zur absurden Komik, die in manchen Szenen des euripideischen Spätwerks schlummern kann. Aristophanes

²⁰ Vgl. Zimmermann, Bernhard: Dichtung und Musik. Überlegungen zur Bühnenmusik im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. In: Lexis 11 (1993), S. 23-35.

²¹ Der griechische Text ist wiederum zitiert nach Wilson (Hg): Aristophanis fabulae, S. 117f.; die Übersetzung stammt nochmals von Seeger (Newiger/Rau: Antike Komödien. Aristophanes, S. 455f.).

geht den kleinen Schritt, um zu zeigen, wie hohl und aufgeblasen das tragische Pathos wirkt, wenn es mit der Banalität des Alltags konfrontiert wird. Als am Ende alle die den euripideischen Tragödien entliehenen Intrigen fehlschlagen, hilft nur noch die plumpe Verführung des Skythen durch eine Dirne, die der als Zuhälterin verkleidete Euripides dem wachhabenden Bogenschützen zuführt. Der Dichter muss sich also am Ende eines ganz und gar unpoetischen und unsophistischen Mittels bedienen, um zu seinem Ziel zu kommen.

4. Zusammenfassung

Wenn man die beiden dramatischen Gattungen Tragödie und Komödie im Hinblick auf die Verwendung von Dialekten untersucht, stehen die gravierenden Unterschiede ins Auge. In der Tragödie verweist die Dorisierung der lyrischen, d. h. gesungenen Partien auf die Gattungstradition, in der die Tragödie steht: Sie ist eine chorische Gattung, die aus dem Kultlied zu Ehren des Dionysos, dem Dithyrambos, wie Aristoteles schreibt (*Poetik* 1449a11),²² hervorging und sich allmählich dadurch zur dramatischen Gattung entwickelt, dass im Verlauf des 5. Jahrhunderts die Zahl der Schauspieler von einem auf drei anwuchs. Indem sich die lyrischen Partien sprachlich – sie sind generell im Register der Chorlyrik geschrieben – und dialektal von den in Attisch gehaltenen Sprechpartien unterscheiden, erhalten sie eine andere, herausgehobenere Bedeutung als die dialogischen Passagen: Sie strahlen Erhabenheit und eine allerdings nicht allzu große Fremdheit aus. Dies gibt den Dichtern die Gelegenheit, die Chorpartien als reflektierende Ruhepunkte an bestimmten, markanten Stellen der dramatischen Handlung einzusetzen. Sie öffnen den Blick vom aktuellen Geschehen auf in der Regel mythische Modelle als Deutungsmuster der Gegenwart, wie dies die gängige Praxis der chorlyrischen Dichtung eines Pindar oder Bakchylides ist.

In der Komödie tragen Dialektpartien zum sprachlichen Realismus des jeweiligen Stücks bei. Bewohner aus Megara, aus Theben oder von der Peloponnes reden in den Komödien so, wie es der normale Athener aus seiner Erfahrung mit Dialekten anderer griechischer Regionen erwartet. Der von den *dramatis personae* gesprochene Dialekt ist allerdings nicht in jeder Hinsicht korrekt, sondern es sind vor allem der Klang und bestimmte Charakteristika in der Formenbildung, die als Signal dienen.²³ Daneben kommt jedoch, wie dies in heutigen TV-Comedies der Fall ist, auch eine komische Dimension ins Spiel. Was anders als das eigene Idiom klingt, kommt dem Rezipienten irgendwie komisch vor, zumal wenn man aus dem Zentrum der Bildung und Kultur kommt, für das die Athener ihre Stadt ansahen,²⁴ und die anderen für zurückgebliebene Hinterwäldler hält.

Auch in den im ‚foreigner talk‘ gehaltenen Partien kommt zunächst der sprachliche Realismus der Komödie zum Vorschein. Athener kamen in ihrem Alltagsleben

²² Griechischer Text: Kassel, Rudolf (Hg.): *Aristotelis De arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press 1965.

²³ Vgl. Olson, *Acharnians*, LXX.

²⁴ In Thukydides' Geschichtswerk bezeichnet der Politiker Perikles Athen als „pädagogisches Zentrum (*paideusis*) ganz Griechenlands“.

ständig mit zahlreichen Personen in Berührung, die nicht oder jedenfalls nicht perfekt Attisch sprachen: mit den zahllosen Sklaven aus dem Vorderen Orient und aus Persien,²⁵ aber auch aus anderen Regionen Griechenlands, mit Händlern aus dem ganzen Mittelmeerraum. Außerdem waren die meisten Athener in ihrem Leben wegen der zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen, in die die Stadt ständig verwickelt war, im ganzen östlichen Mittelmeerraum herumgekommen. Das komische Potential ist beim ‚foreigner talk‘ zweifelsohne größer als beim Dialekt: Falsches Geschlecht der Nomina, falsche Formen, falsche Tempora: darüber lacht man gern aus der Position der Überlegenheit dessen, der die Sprache richtig zu beherrschen weiß. Daneben wird ‚foreigner talk‘, wie die besprochenen Stellen aus den *Acharnern* und *Thesmophoriazusen* deutlich machen, auch zu inhaltlichen, kritischen oder parodischen Zwecken eingesetzt: Man kann aus dem Kauderwelsch das heraushören, was man hören will, da etwas gerade opportun und nützlich ist, und damit die nichtsahnenden Zuhörer wie in der Gesandtenzene der *Acharner* hinters Licht führen; oder das barbarische Griechisch wird kritisch-parodisch eingesetzt: Der große Tragödiendichter Euripides scheitert mit seinen Intrigen und all seiner Sprachgewalt und seinem Witz am falschen Griechisch des Skythen und muss deshalb zu plumpen Tricks greifen, um sein Ziel zu erreichen.

Literatur

- Bagordo, Andrea: Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern. München: C.H. Beck 2003.
- Burkert, Walter: The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age. Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1995.
- Colvin, Stephen: Dialect in Aristophanes. The Politics of Language in Ancient Greek Literature. Oxford: Clarendon Press 1999.
- Dover, Kenneth J.: Greek and the Greeks. Volume I: Language, Poetry, Drama. Oxford: Clarendon Press 1987.
- Dunbar, Nan: Aristophanes, Birds. Oxford: Clarendon Press 1995.
- Goldhill, Simon: The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication. In: Easterling, Patricia (Hg.): The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 127-150.
- Kassel, Rudolf (Hg.): Aristotelis De arte poetica liber. Oxford: Clarendon Press 1965.
- Newiger, Hans-Joachim/Rau, Peter: Antike Komödien. Aristophanes. München: Winkler 1976.
- Olson, S. Douglas: Aristophanes. Acharnians. Oxford: Oxford University Press 2002.
- Orth, Christian: Strattis. Die Fragmente. Berlin: Verlag Antike 2009.
- PCG = Kassel, Rudolf/Austin, Colin: Poetae Comici Graeci. Berlin/New York: de Gruyter 1983ff.
- Rau, Peter: Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes. München: C.H. Beck 1967.
- Schmitt, Rüdiger: Einführung in die griechischen Dialekte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.
- West, Martin L.: The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth. Oxford: Clarendon Press 1997.

²⁵ Der Komödiendichter Eupolis, ein Zeitgenosse des Aristophanes, machte einen persischen Sklaven namens Marikas zum Protagonisten einer Komödie.

- Willi, Andreas: Languages on Stage: Aristophanic Language, Cultural History, and the Athenian Identity. In: Ders. (Hg.): The Language of Greek Comedy. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 114-116.
- Wilson, Nigel G. (Hg.): Aristophanis fabulae. Oxford: Oxford University Press 2007.
- Zimmermann, Bernhard (Hg.): Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München: C.H. Beck 2011.
- Zimmermann, Bernhard: Dichtung und Musik. Überlegungen zur Bühnenmusik im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. In: Lexis 11 (1993), S. 23-35.

Dante Alighieri und die Mehrsprachigkeit

1. Einleitung

Will man Sinnvolles über Dantes Verhältnis zur Mehrsprachigkeit sagen, so muss man bedenken, dass Mehrsprachigkeit im europäischen Mittelalter ein allgemeines kulturelles Merkmal war.¹ Man muss also den individuellen Autor Dante vor dem Hintergrund mittelalterlicher Kommunikationsformen situieren. Dabei zeigt sich, dass Dante einerseits auf die allgemeinen Merkmale und Gegebenheiten mittelalterlicher Schriftkommunikation reagiert und diese aufgreift, dass er andererseits aber so präzise und so originell wie kein zweiter Autor seiner Zeit diese Tendenzen analysiert und sie in seiner poetischen Praxis überschreitet.

Das mittelalterliche Aufschreibesystem² ist in seinem Zentrum durch einen doppelten Gegensatz gekennzeichnet: den zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit und den zwischen Latein und Volkssprache(n).³ Da Schrift als Aufzeichnungsmedium zwar existierte, aber nur ein verschwindend geringer Bevölkerungsanteil lesen und schreiben konnte, hat die Forschung vorgeschlagen, von einer „semi-literalen“ Kultur zu sprechen.⁴ Die Rezeption geschriebener Texte erfolgte in der Regel in Form von mündlicher Interaktion, d. h. jemand las einen geschriebenen

¹ Allgemeine Hinweise zur literarischen Mehrsprachigkeit (mit zahlreichen Beispielen aus verschiedenen Epochen, z. T. auch aus dem Mittelalter) findet man bei Elwert, W. Theodor: *L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique*. In: *Revue de littérature comparée* 34 (1960), S. 409-437; speziell zum Mittelalter vgl. Zumthor, Paul: *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*. Paris: Klincksieck 1963, S. 82-111. Hinweise zur Verbreitung und dem Stellenwert der verschiedenen im Mittelalter in der südlichen Romania verwendeten Literatursprachen findet man bei Pabst, Walter: *Dante und die literarische Vielsprachigkeit der südlichen Romania*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 5 (1952), S. 161-181, hier S. 165-169.

² Dieser Begriff wird verwendet im Sinne von Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink ³1995. Ein Aufschreibesystem ist Kittler zufolge „das Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“ (S. 519).

³ Diese Aussage ist im Hinblick auf bestimmte Kulturräume zu spezifizieren und zu präzisieren. Auf der iberischen Halbinsel etwa begegnen sich nicht nur das Lateinische und die romanischen Volkssprachen, sondern auch das Arabische und das Hebräische. Daraus sind bereits im 11. Jahrhundert mehrsprachige poetische Texte, die in arabischer oder hebräischer Sprache verfassten *muwashshabs* mit Refrain (*kharja*) im romanischen *mozárabe*, entstanden; vgl. Stern, Samuel Miklos: *Les chansons mozarabes*. Palermo: Manfredi 1953; Heller-Roazen, Daniel: *Des altérités de la langue. Plurilinguismes poétiques au Moyen Age*. In: *Littérature* 130 (2003), S. 75-96, hier S. 80 ff.

⁴ Vgl. hierzu Butzer, Günter: *Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 89 (1995), S. 151-188. Zum Begriff der „Semi-Literalität“ im Anschluss an Franz H. Bäuml und Jack Goody/Ian Watt vgl. ebd. S. 157.

Text einem nicht schriftkundigen Publikum vor. Aufgrund der charakteristischen „Überkreuzung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit“⁵ findet man zudem auch innerhalb geschriebener Texte häufig Spuren sekundärer Mündlichkeit.

Ebenso wie sich dergestalt auf medialer Ebene die Gegensätze der Mündlichkeit und der Schriftlichkeit miteinander verbinden und vermischen, kommt es auf der Ebene des Sprachcodes zu einer Begegnung des Lateinischen und der Volkssprache(n). Denn das Lateinische war als Sprache der Theologie und des Kultus, der Philosophie und Wissenschaft, aber auch als Sprache der Poesie und der kanonisierten Autoren das unhintergehbare Modell für all jene, die sich anschickten, bewahrenswerte Kommunikationsakte in der Volkssprache nicht nur zu erzeugen, sondern auch schriftlich aufzuzeichnen. Die weitaus größte Menge aller im Mittelalter geschriebenen Texte bediente sich des Lateinischen, sodass eine Verschriftlichung der Volkssprachen nur in Auseinandersetzung mit diesem Modell möglich war.

Die Verschriftlichung der Volkssprachen setzt in der Romania bekanntlich später ein als im Bereich der germanischen Sprachen. Dies lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit dadurch erklären, dass die romanischen Volkssprachen in einem sich über Jahrhunderte erstreckenden Prozess aus dem Lateinischen heraus entstanden sind und die Sprecher lange Zeit gar kein Bewusstsein für die Differenz zwischen Latein und Volkssprache hatten. Erst als die sprachpflegerischen Bemühungen der ‚karolingischen Renaissance‘ im späten 8. Jahrhundert dazu führten, dass man beim Verfassen lateinischer Texte mehr als zuvor auf Korrektheit achtete, habe man, so eine gängige Annahme der Sprachhistoriker, in der Romania damit begonnen, das Lateinische als einen von der eigenen Sprachverwendung abweichenden Code wahrzunehmen. Das Entstehen romanischer Volkssprachen setzt demzufolge voraus, dass „nach dem Empfinden der Sprecher aus zwei Varietäten ein und derselben Sprache (Hochsprache oder Volkssprache, Literatursprache oder gesprochene Sprache) zwei verschiedene Sprachen geworden sind: auf der einen Seite die in der Kindheit erlernte, im täglichen Gebrauch verwendete Volkssprache, auf der anderen Seite das wie eine Fremdsprache erlernte, in der Literatur verwendete Latein.“⁶

2. Dantes Unterscheidung zwischen Volkssprache und „gramatica“

Dante Alighieri lebte und schrieb im späten 13. und im frühen 14. Jahrhundert. Er wurde – vermutlich im Jahr 1265 – in Florenz geboren und starb 1321 in Ravenna. In seinem zu Anfang des 14. Jahrhunderts auf Lateinisch verfassten Traktat *De vulgari eloquentia* (I, i, 2-4) beschreibt er den Gegensatz zwischen Volkssprache („vulgaris locutio“) und Bildungssprache („gramatica“) mit folgenden Worten:⁷

⁵ Ebd., S. 151.

⁶ Lepschy, Anna L./Lepschy, Giulio: Die italienische Sprache. Mit einem Vorwort von Jörn Albrecht. Aus dem Italienischen übersetzt von Susanne Hagemann. Tübingen: Francke 1986, S. 17.

⁷ Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Alighieri, Dante: *De vulgari eloquentia*. Hg. v. Pier Vincenzo Mengaldo. Bd. I: Introduzione e testo. Padova: Antenore 1968. Alle Übersetzungen der Zitate aus *De vulgari eloquentia* stammen vom Verfasser dieses Beitrags.

[...] dicimus [...] quod vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus. Est et inde alia locutio secundaria nobis, quam Romani gramaticam vocaverunt. Hanc quidem secundariam Greci habent et alii, sed non omnes: ad habitum vero huius pauci perveniunt, quia non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa.

Harum quoque duarum nobilior est vulgaris: tum quia prima fuit humano generi usitata; tum quia totus orbis ipsa perfruitur, licet in diversas prolationes et vocabula sit divisa; tum quia naturalis est nobis, cum illa potius artificialis existat.

[...] sagen wir [...], dass wir als Volkssprache jene bezeichnen, welche den Kindern zur Gewohnheit wird durch die Vermittlung derjenigen, die anwesend sind, wenn sie anfangen, Wörter zu unterscheiden; oder, kürzer gesagt, als Volkssprache bezeichnen wir jene Sprache, die wir ohne jede Regel durch Nachahmung der Amme erwerben. Sodann gibt es aber auch eine zweite Sprache, welche die Römer als Grammatik bezeichnet haben. Eine solche besitzen auch die Griechen und andere Völker, aber nicht alle; im Gegenteil sind nur wenige zu einer vollkommenen Vertrautheit mit dieser gelangt, da es viel Zeit und Mühe kostet, ihre Regeln zu erlernen und sie kunstvoll zu beherrschen.

Von diesen beiden Sprachen ist die Volkssprache die edlere, denn sie wurde zum einen von den Menschen zuerst verwendet; zum anderen können alle Völker sich ihrer bedienen, selbst wenn sie der Aussprache und dem Wortschatz nach unterschiedlich ist; schließlich ist sie natürlich für uns, während die Grammatik eher künstlich ist.

Die Volkssprache werde, so Dante, von den Kindern auf regellose Art und Weise („sine omni regula“) erworben. Es handle sich nicht um ein bewusstes Erlernen, sondern um einen Prozess unbewusster Gewöhnung („assuefiunt“), der auf Nachahmung beruhe („nutricem imitantes“). Der „vulgaris locutio“ stellt Dante eine andere Art von Sprache gegenüber, die er als „locutio secundaria“ bzw. als „grammatica“ bezeichnet. Die Regeln dieser von der Volkssprache abgeleiteten Sprache müsse man mühsam erlernen („studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa“), was zur Folge habe, dass nur wenige sie beherrschten („ad habitum vero huius pauci perveniunt“), ja mehr noch, dass nur wenige Völker, insbesondere die Griechen und die Römer, überhaupt eine solche besäßen. Dante beschreibt somit exakt jenen Zustand der kulturellen Zweisprachigkeit, von dem oben im Zusammenhang mit der ‚karolingischen Renaissance‘ die Rede war und der auf dem Gegensatz einer natürlich und spontan erworbenen Volkssprache, die allen Sprechern zur Verfügung steht, und einer regularisierten, mühsam zu erlernenden Bildungssprache, die der Besitz und das Distinktionsmerkmal einer sozialen Elite ist, beruht. Der Gegensatz zwischen Volkssprache und „grammatica“ ist unter den spezifischen Bedingungen, unter denen Dante schreibt, identisch mit dem Gegensatz zwischen Volkssprache und Latein. Doch impliziert Dantes generalisierende Argumentation, dass ein solcher Gegensatz prinzipiell existiert und nicht an die konkrete sprachliche Situation seiner Zeit und seines Sprachbereichs gebunden ist.

Nun würde man erwarten, dass die durch Regelmäßigkeit gekennzeichnete Bildungssprache, deren Dante sich ja selbst bedient und die man nur durch gehörige Anstrengung erwerben kann, auch als die prestigeträchtiger und höherwertiger zu gelten hat – zumal nur die Kenntnis der „gramatica“ es erlaubt, einen Zugang zu dem in der lateinischen *Vulgata* überlieferten Wort Gottes zu erhalten. Überraschenderweise sagt Dante jedoch, dass die Volkssprache die edlere sei („nobilior est vulgaris“), und er begründet diese Hierarchisierung damit, dass die Volkssprache (1) der „gramatica“ zeitlich vorausgehe („prima fuit humano generi usitata“), dass sie (2) allen Menschen gleichermaßen zur Verfügung stehe („totus orbis ipsa perfruitur“) und dass sie (3) den Menschen auf natürliche Art und Weise gegeben sei („naturalis est nobis“). Die Höherwertigkeit der Volkssprache wird somit durch ein dreifaches anthropologisches Argument begründet.⁸

Auf derselben, der anthropologischen, Argumentationsebene, allerdings in gegenläufiger Richtung, bewegt sich Dante, wenn er später in *De vulgari eloquentia* (I, ix, 6) den Menschen als „instabilissimum atque variabilissimum animal“ bezeichnet und davon die Wandelbarkeit der Volkssprache ableitet:

Cum igitur omnis nostra loquela – preter illam homini primo concreatam a Deo – sit a nostro beneplacito reparata post confusionem illam que nil aliud fuit quam prioris oblivio, et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest, sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet.

Da also jede menschliche Sprache – außer jener, die Gott zusammen mit dem ersten Menschen erschaffen hat – nach jener Verwirrung [sc. des Turmbaus von Babel], die nichts anderes war als das Vergessen der ursprünglichen Sprache, von den Menschen nach ihrem eigenen Gutdünken wiederhergestellt wurde und da der Mensch ein äußerst instabiles und wandelbares Tier ist, kann Sprache nicht dauerhaft und unwandelbar sein, sondern muss so wie alle anderen menschlichen Eigenschaften, wie zum Beispiel Sitten und Gebräuche, zwangsläufig über Zeiten und Räume hinweg variieren.

Da die Volkssprache allen Menschen in gleicher, natürlicher Weise gegeben ist, besitzt sie eine höhere Wertigkeit als die künstlich regularisierte „gramatica“. Da aber der Mensch ein instabiles und wandelbares Wesen ist, verändert sich mit ihm auch die Sprache und führt – infolge des durch die Hybris des Turmbaus zu Babel be-

⁸ Dantes Bewertung des Lateinischen ist schwankend. Brugnolo, Giorgio: La lingua latina. In: Bosco, Umberto (Hg.): Enciclopedia dantesca. Bd. III. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana 1971, S. 591-599, hat alle diesbezüglichen Textstellen zusammengestellt. Im *Convivio* (I, v, 7-12) bezeichnet Dante das Lateinische als „sovrano [...] per nobiltà [...] perchè lo latino è perpetuo e non corruttibile“ und als „sovrano per virtù [...] con ciò sia cosa che lo latino molte cose manifesta concepute ne la mente che lo volgare far non può“. Die Höherwertigkeit des Lateinischen wird hier also mit seiner Stabilität („perpetuo e non corruttibile“) und mit seinen differenzierteren Ausdrucksmöglichkeiten („molte cose manifesta concepute ne la mente che lo volgare far non può“) begründet. In *De vulgari eloquentia* dagegen stellt Dante, wie oben dargelegt, die Volkssprache über das Lateinische. Das *Convivio* wird hier zitiert nach Alighieri, Dante: Il Convivio. Ridotto a miglior lezione e commentato da G. Busnelli e G. Vandelli con introduzione di M. Barbi. 2 Bde. Firenze: Le Monnier 1964, ²1968.

wirkten Verlustes der von Gott geschaffenen Sprache als eines allen Menschen ursprünglich gemeinsamen Besitzes – zu jener Vielfalt an Sprachen, die es den Menschen so schwer macht, ihresgleichen zu verstehen. Dantes Anthropologie ist, wie man hier sieht, in ihrem Kern theologisch fundiert, steckt in ihr doch die Auffassung, dass der Mensch geprägt sei vom biblischen Sündenfall (Adam und Eva) und seinen Konsequenzen (hier: der Turmbau von Babel). Da die von Gott geschaffene Ursprache, das Hebräische, zwar noch existiert, aber nicht mehr allen Menschen zur Verfügung steht,⁹ ist es erforderlich, die veränderlichen Volkssprachen durch Grammatik zu stabilisieren (*De vulgari eloquentia*, I, ix, 11) – und das heißt auch, dem Sündenfall entgegen zu arbeiten:

Hinc moti sunt inventores gramaticae facultatis: que quidem gramatica nichil aliud est quam quedam inalterabilis locutionis ydemptitas diversibus temporibus atque locis. Hec cum de comuni consensu multarum gentium fuerit regulata, nulli singulari arbitrio videtur obnoxia, et per consequens nec variabilis esse potest. Adinvenerunt ergo illam ne, propter variationem sermonis arbitrio singularium fluitantis, vel nullo modo vel saltim imperfecte antiquorum actingeremus auctoritates et gesta, sive illorum quos a nobis locorum diversitas facit esse diversos.

Dies war der Antrieb für die Erfinder der Grammatik; denn diese ist nichts anderes als eine gewisse unveränderliche Identität der Sprache über Zeiten und Räume hinweg. Da die Grammatik mit dem Einverständnis vieler Menschen festgelegt worden ist, unterliegt sie nicht dem Gutdünken des Einzelnen und kann folglich nicht veränderlich sein. Sie haben sie also erfunden, damit wir nicht aufgrund der unter dem Einfluss Einzelner sich verändernden Sprache entweder gar nicht oder nur unvollkommen zu den Autoritäten und Heldentaten unserer Vorfahren und jener, welche aufgrund räumlicher Unterschiede anders sind als wir, Zugang finden.

Die Erfindung der „gramatica“ ist somit ein wertvolles kulturelles Hilfsmittel, welches darauf abzielt, die aufgrund der Veränderlichkeit der Volkssprachen fehlende zeitüberdauernde und raumüberschreitende Identität des Sprachcodes („quedam inalterabilis locutionis ydemptitas diversibus temporibus atque locis“) zu restituieren. Ein nach allgemeinem Konsens erstelltes sprachliches Regelsystem, genannt „gramatica“, garantiert aufgrund seiner Explizitheit jene Identität und Stabilität der Sprache, die es erlaubt, einerseits die kulturell wertvollen und daher bewahrenswerten Autoritäten und Heldentaten der Vorfahren („antiquorum [...] auctoritates et gesta“) zu überliefern und andererseits auch innerhalb eines größeren Territoriums über eine gemeinsame, allen verständliche Sprache zu verfügen („illorum quos a nobis locorum diversitas facit esse diversos“). Die „gramatica“ kann somit, obwohl sie eigent-

⁹ In *De vulgari eloquentia* I, vi, 4-5 erläutert Dante, dass die von Gott zugleich mit dem ersten Menschen geschaffene Ursprache das Hebräische gewesen sei, welches nach dem Bau des Turms von Babel, den Dante als „turris confusionis“ (Turm der Verwirrung) interpretiert, allen Menschen außer den Hebräern verloren gegangen sei. Diesen aber sei es erhalten geblieben, damit der Erlöser Jesus Christus nicht in einer „lingua confusionis“, sondern in einer „lingua gratie“ sprechen solle. – Dieser Auffassung wird bei Dantes Begegnung mit Adam in der *Commedia* (*Par.* XXVI, 124 ff.) widersprochen; Adam erklärt, dass die Ursprache schon vor dem Turmbau zu Babel erloschen sei.

lich weniger edel ist als die jedem Menschen unmittelbar zugängliche und verfügbare Volkssprache und somit in einem Gegensatz zu dieser steht, dazu genutzt werden, die Volkssprache stabiler zu machen.

Der Gegensatz zwischen Volkssprache und „gramatica“ wird solchermaßen in ein Verhältnis der Solidarität umgedeutet. Angesichts der im Mittelalter herrschenden Diglossie, d. h. des Nebeneinanders zweier Sprachen, deren eine, die ‚natürliche‘ Volkssprache, vor allem im Nahbereich der mündlichen Alltagskommunikation genutzt wird, während die andere, die ‚künstliche‘ „gramatica“, für alle Formen der Schriftkommunikation und im sakralen Bereich zur Verfügung steht, verschärft Dante in einem ersten Schritt den Gegensatz zwischen den beiden Sprachen, indem er deutlich die zwischen ihnen bestehenden Differenzen hervorhebt (Natürlichkeit vs. Künstlichkeit, Allgemeinheit vs. Elite). Das allgemein gültige Hierarchieverhältnis zwischen Volkssprache und Latein aber verkehrt der Autor sodann, wie wir sehen konnten, in sein Gegenteil, indem er die Volkssprache als edler und vornehmer bewertet. Die damit implizierte Abwertung der „gramatica“ – und damit des Lateinischen – als einer künstlichen Sprache wird aber in einem dritten Schritt wiederum relativiert, insofern, wie gezeigt wurde, der Vorteil der Künstlichkeit und Regelmäßigkeit, welcher der Sprache Stabilität und Dauer verleiht, hervorgehoben wird. Damit aber wird das Lateinische zum Vorbild für die Volkssprache, d. h. diese soll nach dem Modell des Lateinischen ebenfalls eine „gramatica“ erhalten und dergestalt in die Lage versetzt werden, all das auszudrücken, was man in der Bildungs- und Fachsprache Latein ausdrücken kann, und außerdem stabil zu bleiben.

3. Die Suche nach dem *volgare illustre*

Genau in diesem Sinn ist Dantes Suche nach einer Sprache zu verstehen, welche er als „illustre [...] vulgare“ bezeichnet. Diese Suche vollzieht sich vor dem Hintergrund der Erkenntnis, dass es mehrere west- und südeuropäische Sprachen gibt, die eng miteinander verwandt sind, und dass die damit implizierte sprachliche Vielfalt auch innerhalb eines engeren geographischen Raumes wie der italienischen Halbinsel zu beobachten ist. Dante unterscheidet drei – wir würden sagen: romanische – Sprachen (*De vulgari eloquentia*, I, x, 2):¹⁰

Allegat ergo pro se lingua *oil* quod propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem quicquid redactum est sive inventum ad vulgare prosaicum, suum est: videlicet Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata et

¹⁰ Dante hatte offenbar ein deutliches Bewusstsein für die Existenz von Sprachgruppen, auch wenn er sie nach anderen Kriterien ordnet, als das die historische Sprachwissenschaft des 19. Jahrhunderts getan hat. Er postuliert die Existenz dreier in Europa verbreiteter Sprachgruppen: Im Norden Europas seien Sprachen anzutreffen, deren gemeinsames Merkmal das Wort *iò* für ‚ja‘ sei (sie würden von Slaven, Ungarn, Teutonen, Sachsen, Angeln u. a. gesprochen), im Süden Europas und in Kleinasien lebten die Griechen, im Süden und Westen Europas gebe es eine dreigeteilte Sprache („*ydioma tripharium*“) – eben jene Sprachen, die wir als romanische bezeichnen. Alle diese Sprachen seien aus der babylonischen Sprachverwirrung heraus entstanden und hätten sich weiterentwickelt, nachdem sie ja, wie oben gezeigt wurde, gemäß der Natur des Menschen veränderlich sind.

Arturi regis ambages pulcerrime et quamplures alie ystorie ac doctrine. Pro se vero argumentatur alia, scilicet *oc*, quod vulgares eloquentes in ea primitus poetati sunt tanquam in perfectiori dulciorique loquela, ut puta Petrus de Alvernia et alii antiquiores doctores. Tertia quoque, [que] Latinorum est, se duobus privilegiis actestatur preesse: primo quidem quod qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt, hii familiares et domestici sui sunt, puta Cynus Pistoriensis et amicus eius; secundo quia magis videntur initi gramatice que comunis est, quod rationabiliter insipientibus videtur gravissimum argumentum.

Die Sprache, in der man *oïl* sagt, kann für sich in Anspruch nehmen, dass wegen ihrer großen Geschmeidigkeit und Annehmlichkeit alles, was in volkssprachlicher Prosa geschrieben oder erfunden wurde, ihr gehört, so zum Beispiel die Bücher mit den Heldentaten der Trojaner und der Römer und die wunderschönen Abenteuer des Königs Artus und noch zahlreiche weitere Geschichts- und Lehrwerke. Die andere Sprache, die, in der man *oc* sagt, kann zu ihren Gunsten ins Feld führen, dass die volkssprachlichen Autoren in ihr als Erste gedichtet haben, gleichsam als in einer vollkommenen und lieblichen Sprache, wie zum Beispiel Peire d'Alverne und andere alte Meister. Die dritte Sprache schließlich, die der ‚Italiener‘, kann ihren Vorrang auf zwei Privilegien stützen: Zum einen sind ihre Diener und Gefolgsleute jene, die in der Volkssprache am süßesten und am raffiniertesten gedichtet haben, wie zum Beispiel Cino da Pistoia und sein Freund; zum anderen stützen sie sich am stärksten auf die Grammatik, die allen gemeinsam ist; dies ist für vernünftige Beobachter ein sehr gewichtiges Argument.

Die Unterscheidung zwischen „lingua *oïl*“ und „lingua *oc*“ verweist auf die beiden Sprachen, welche im Mittelalter auf dem Territorium des heutigen Frankreichs gesprochen wurden: das Altfranzösische im Norden und das Altokzitanische im Süden.¹¹ In diesen beiden Sprachen waren seit dem 11. Jahrhundert bedeutende literarische Texte entstanden, die in ganz Europa rezipiert und vielfach imitiert wurden, so auch in Italien. Das Altfranzösische ist Dante zufolge die Domäne der Erzähltexte und insbesondere des Romans, der auf antike Stoffe („Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata“) und auf den bretonischen Artus-Stoff („Arturi regis ambages“) rekurriert, während das Altprovenzalische die Sprache der Lyrik ist („vulgares eloquentes in ea primitus poetati sunt“). Als dritte Sprache erwähnt Dante die der ‚Italiener‘ („Latinorum“), also die in Italien im 13. Jahrhundert zur Schrift- und Literatursprache avancierte Volkssprache. Interessant ist, dass Dante hier nicht nur auf die in den jeweiligen Sprachen entstandenen literarischen Leistungen hinweist und damit diese Sprachen kennzeichnet, sondern dass hier auch die Idee eines Wettstreits zwischen den Sprachen ins Spiel kommt. Um dem zeitlichen Vorsprung und der kulturellen Strahlkraft von „langue d’oc“ und „langue d’oïl“ etwas entgegenzustellen, postuliert Dante für das ‚Italienische‘, dass die Dichter, insbesondere Cino da Pistoia und ‚sein Freund‘ (der niemand anderes ist als Dante selbst), in dieser Sprache am süßesten und am raffiniertesten gedichtet („quod qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt“) und außerdem, dass sie sich – im Unterschied offenbar zu den französischen und okzitanischen Autoren – einer

¹¹ Im Altfranzösischen sagt man *oïl* für dt. ‚ja‘, im Altokzitanischen heißt es *oc*.

„gramatica“ bedient hätten. Darin zeigt sich erneut Dantes oben bereits erkennbare Strategie einer Veredelung der Volkssprache durch „gramatica“ nach dem kulturellen Vorbild des Lateinischen.

Da nun aber das stabilisierende Element einer „gramatica“ für die Volkssprache zu Dantes Zeit noch keine allgemeine Verbindlichkeit besitzt, zerfällt die in Italien gesprochene Sprache in zahlreiche regionale Varietäten; Dante beziffert diese auf mindestens vierzehn (*De vulgari eloquentia*, I, x, 7). Die noch fehlende gemeinsame italienische Sprache bezeichnet Dante als „illustre [...] vulgare“; es ist zu verstehen als eine Art Quintessenz aller italienischen Varietäten (*De vulgari eloquentia*, I, xvi, 4-6):

Que quidem nobilissima sunt earum que Latinorum sunt actiones, hec nullius civitatis Ytalie propria sunt, et in omnibus comunia sunt: inter que nunc potest illud discerni vulgare quod superius venabamur, quod in qualibet redolet civitate nec cubat in ulla. [...]

Itaque, adepti quod querebamus, dicimus illustre, cardinale, aulicum et curiale vulgare in Latio quod omnis latie civitatis est et nullius esse videtur, et quo municipalia vulgaria omnia Latinorum mensurantur et ponderantur et comparantur.

Doch die vornehmsten Aktionen der ‚Italiener‘ gehören nicht einer einzelnen Stadt, sondern sind allen gemeinsam; hierzu gehört auch jene Volkssprache, nach der wir oben gesucht haben, welche in jeder Stadt ihre Spuren hinterlässt, sich aber in keiner von ihnen aufhält. [...]

Somit sind wir am Ziel angelangt und können als vornehme, grundlegende, königliche und höfische Volkssprache Italiens jene bestimmen, die allen Städten Italiens angehört und die von keiner für sich beansprucht werden kann und mit der alle regionalen Volkssprachen Italiens sich vergleichen lassen müssen und an der sie zu messen sind.

Das *vulgare illustre* also galt es erst noch zu entwickeln bzw. aus den in Italien gesprochenen Varietäten herauszudestillieren. Um die besonderen Qualitäten des *vulgare illustre* zu bezeichnen, verwendet Dante eine Metapher: Er setzt es mit einem Panther gleich (I, xvi, 1). Der Panther war im Mittelalter eine Allegorie von Jesus Christus, wie es etwa im *Bestiaire* von Philippe de Thaon (oder Thaün) zu lesen steht.¹² Darauf verweist Stephen G. Nichols, der die von Dante erwähnte Suche nach dem Panther, sprich nach dem *vulgare illustre*, als Allegorie für Dantes Versuch deutet, sich durch das *vulgare illustre* dem Zustand der Erschaffung des Menschen und der Ursprache anzunähern, somit also hinter den Sündenfall zurückzukehren.¹³

¹² Le Bestiaire de Philippe de Thaün. Texte critique, publié avec introduction, notes et glossaire par Emmanuel Walberg. Lund: Librairie de l'Université 1900, S. 18-22 (V. 461-580).

¹³ Nichols, Stephen G.: Global Language or Universal Language? From Babel to the Illustrious Vernacular. In: Digital Philology. A Journal of Medieval Cultures 1 (2012), S. 73-109, hier S. 92: „What he has in mind is a plan for identifying a vernacular whose speakers could, in their own person and in the elevation of their language, come as close as possible to approximating if not the context, then the intention of that primal moment of co-creation between man and God.“

4. Die Mehrsprachigkeit der *Divina Commedia*

Als poetische Umsetzung des Versuches, den ‚Panther‘ des *volgare illustre* zu finden, lässt sich in gewisser Weise Dantes poetisches Hauptwerk, die *Divina Commedia*, betrachten.¹⁴ Dante legt mit diesem konstitutiv mehrsprachigen Werk¹⁵ wichtige Grundlagen für eine künftige italienische Literatursprache. Wie nachhaltig dieses Werk auf die Entwicklung der italienischen Sprache gewirkt hat, kann man allein schon daran ermesen, dass etwa 15 % der im heutigen Standarditalienisch vorkommenden Lexeme erstmals bei Dante nachweisbar sind.¹⁶ Die in den ersten zwei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts entstandene *Commedia* ist nun insofern konstitutiv mehrsprachig, als die Basis der in ihr verwendeten Sprache zwar die von Dante selbst gesprochene Varietät, das Toskanische seiner Heimatstadt Florenz, ist, dieses aber zahlreiche Elemente anderer ‚italienischer‘ Varietäten ebenso wie des Lateinischen und selbst anderer romanischer Sprachen in sich aufnimmt.¹⁷

¹⁴ Damit soll nicht gesagt sein, dass die Sprache der *Commedia* mit dem *volgare illustre* identisch sei. Vgl. Trabant, Jürgen: *Millena variatio: Overcoming the Horror of Variation*. In: Fortuna, Sara/Gragnolati, Manuele/Trabant, Jürgen (Hg.): *Dante's Plurilingualism. Authority, Knowledge, Subjectivity*. London: Legenda 2010, S. 24-33. Das *volgare illustre* sei „the construction of an ideal discourse: the discourse of Paradise“ (ebd.). Dies stimmt, doch lässt sich die Sprache der *Commedia* nicht lediglich damit beschreiben, dass Dante in ihr zur mehrsprachigen Wirklichkeit Italiens zurückkehre. Die zahllosen Sprachelemente heterogener Provenienz, die er in der *Commedia* zusammenführt, werden durch die Form der Terzine und den Rhythmus des Gedichts homogenisiert und geraten damit ihrerseits in den Bereich der Idealität. Insofern gibt es eine Konvergenz zwischen der Sprache der *Commedia* und dem *volgare illustre*, wenngleich keine Identität.

¹⁵ Schon in der *Vita nova* gibt es allerdings eine Tendenz zur Mehrsprachigkeit, welche bisher in der Forschung noch wenig beachtet worden ist. Vgl. Baranski, Zygmunt G.: *The Roots of Dante's Plurilingualism: ‚Hybridity‘ and Language in the Vita nova*. In: Fortuna/Gragnolati/Trabant (Hg.): *Dante's Plurilingualism*, S. 98-121.

¹⁶ Kienpointner, Manfred: *Dante Alighieri: poeta e linguista plurilingue*. In: Oniga, Renato (Hg.): *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*. Roma: Il Calamo 2003, S. 273-287, hier S. 277: „Il volgare italiano non è solamente utilizzato da Dante, ma in certo senso è stato creato e sviluppato in modo decisivo da lui. È notevole in questo contesto che almeno il 15 % del lessico italiano contemporaneo consiste di vocaboli immessi nell'uso da Dante (Malato 1999, p. 360).“ – „Die italienische Volkssprache wird von Dante nicht nur benützt, sondern sie wurde in gewisser Weise entscheidend von ihm geschaffen und entwickelt. So ist in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass mindestens 15% des gegenwärtigen italienischen Wortschatzes aus Lexemen besteht, welche von Dante erstmals verwendet wurden (Malato 1999, S. 360).“

¹⁷ Ebd.: „Questo influsso enorme si spiega non solamente per la enorme ricchezza estetica e intellettuale della ‚Divina Commedia‘, ma anche per il fatto che Dante non faceva lo sbaglio di scegliere solamente il suo dialetto fiorentino per creare il suo capolavoro. Invece seguiva il programma sviluppato in ‚De vulgari eloquentia‘ (I, 16, 6), dove il cosiddetto ‚volgare illustre‘ è dichiarato di appartenere a nessuna città o regione specifica e nello stesso tempo a tutta Italia (‚omnis latie civitatis est et nullius esse videtur‘).“ – „Dieser außergewöhnliche Einfluss erklärt sich nicht nur durch die herausragende ästhetische und intellektuelle Qualität der ‚Divina Commedia‘, sondern auch durch die Tatsache, dass Dante nicht den Fehler machte, allein auf seinen florentinischen Heimatdialekt zurückzugreifen, als er sein Meisterwerk schuf. Stattdessen befolgte er das in ‚De vulgari eloquentia‘ (I, 16, 6) entworfene Programm, in dem erklärt wird,

Die konstitutive Mehrsprachigkeit der *Commedia* manifestiert sich schon auf der Ebene ihrer inhaltlichen Konzeption. Der italienische Dichter Dante trifft zu Beginn des Werks auf den lateinischen Dichter Vergil, den er als seinen Meister und sein Vorbild apostrophiert: „Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore; / tu se’ solo colui da cu’ io tolsi / lo bello stilo che m’ha fatto onore.“ (*Inf.* I, 85-87)¹⁸ – „Du bist mein Vorbild und du bist mein Meister, / Du ganz allein bist der, dem ich verdanke / Den schönen Stil, der mich zu Ehren brachte.“¹⁹ Programmatisch verwendet Dante, als er Vergil das erste Mal anspricht, die lateinische Verbform „miserere“, die er syntaktisch in den italienischen Satz integriert: „Miserere di me“ (*Inf.* I, 65). Auch Vergil bedient sich lateinischer Wortformen: vgl. „sub Iulio“ (*Inf.* I, 70) und das phonetisch latinisierende „omo“ (*Inf.* I, 67), welches auch Dante verwendet (*Inf.* I, 66). Während mit Vergil der Horizont der lateinisch-antiken Dichtung aufgerufen ist, verweist die Jenseitswanderung auf den christlich-heilsgeschichtlichen Bereich, der ebenfalls die Präsenz der lateinischen Sprache impliziert. Im Jenseits begegnet Dante dann einerseits zahlreichen italienischen, häufig aus Florenz, aber auch aus anderen Gegenden und Städten Italiens stammenden Zeitgenossen, von denen einige ihn an seiner Sprache als Toskaner bzw. als Florentiner erkennen,²⁰ andererseits Figuren wie dem byzantinischen Kaiser Justinian (*Par.* VI), dem Philosophen Thomas von Aquin (*Par.* X-XIII), dem Heiligen Benedikt (*Par.* XXII), dem Apostel Petrus (*Par.* XXIV) und dem ersten, von Gott geschaffenen Menschen Adam (*Par.* XXVI). All dies steckt einen Horizont ab, in dem die Begegnung der Volkssprache(n), des Lateinischen und anderer Sprachen selbstverständlich ist.

Nachdem es Dantes erklärtes Ziel war, das *volgare illustre* als Quintessenz zahlreicher Varietäten zu schaffen, besteht konsequenterweise in der *Commedia* eine Tendenz zur differenzenebnenden Sprachfusionierung.²¹ Wenn vor Dante in mittelalterlichen poetischen Texten mehrere Sprachen gleichzeitig verwendet wurden,

dass das sogenannte ‚volgare illustre‘ keiner einzelnen Region oder Stadt gehöre, sondern Eigentum ganz Italiens sei (‚omnis latie civitatis est et nullius esse videtur‘).“

¹⁸ Zitiert wird nach Alighieri, Dante: *La Divina Commedia*. Hg. v. Natalino Sapegno. 3 Bde. Firenze: La Nuova Italia 1955 (u. ö.).

¹⁹ Deutsche Übersetzung von Hermann Gmelin: Alighieri, Dante: *Die Göttliche Komödie*. Übersetzt von Hermann Gmelin. Mit Anmerkungen und einem Nachwort von Rudolf Baehr. Stuttgart: Reclam 1998.

²⁰ Vgl. z. B. *Inf.* X, 25 f. (Farinata zu Dante: „La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patria natio“ – „An deiner Sprache kann man wohl erkennen, / Daß du im edlen Vaterland geboren“); *Inf.* XXIII, 76 („E un che ’ntese la parola tosca“ – „Und einer, der das Toskerwort verstanden“); *Inf.* XXVII, 19 f. (Guido von Montefeltro zu Vergil: „O tu a cu’ io drizzo / la voce e che parlavi mo lombardo“ – „O du, dem meine Worte / Gegolten, der lombardisch sprach soeben“); *Inf.* XXXIII, 11 f. (Ugolino zu Dante: „ma fiorentino / mi sembri veramente quand’io t’odo“ – „doch ein Florentiner / Scheinst du mir wahrlich nach der Art zu reden“).

²¹ Baranski, Zygmunt G.: „Significar *per verba*“: Notes on Dante and Plurilingualism. In: *The Italianist* 6 (1986), S. 5-18, hier S. 13: „In fact, in the *Comedy’s terzine* we seem to hear every language, jargon, and register of early Trecento Italy. Even though Dante continued to feel keenly the difference between one language and another, as the subtle ways in which he modulates his lexical choices in the *Comedy* reveal, yet the overall impression is of a single language: what Contini has called the ‚pluralità di toni e pluralità di strati lessicali [...] intesa come compresenza‘.“

blieben diese in der Regel strukturell getrennt. Ein bekanntes Beispiel ist „Eras quan vey verdeyar“ von Raimbaut de Vaqueiras, ein Gedicht, dessen fünf achtzeilige Strophen jeweils in einer unterschiedlichen Sprache verfasst sind: Okzitanisch, Italienisch, Altfranzösisch, Gaskognisch, und Galicisch-Portugiesisch. Die letzte Strophe dagegen weicht formal von den anderen Strophen ab, indem sie aus zehn reimlosen Versen besteht; dieser formalen Abweichung korreliert eine inhaltliche, insofern alle im Bisherigen getrennt verwendeten Sprachen wieder aufgenommen und in einer Strophe zusammengeführt werden. Die Ordnung des Gedichts wird durch die letzte Strophe gesprengt; die Sprachen, die zuvor fein säuberlich getrennt blieben, werden zwar in der letzten Strophe zusammengeführt, aber daraus entsteht kein geschlossenes poetisches Ganzes, sondern eine Art „no-man’s-land, où l’œuvre se trouve définitivement désœuvrée, et où, comme dans une parodie du processus de création divine, la composition, une fois atteinte sa sixième journée lyrique, se heurte à une limite messianique où elle s’achève et se brise en même temps“.²² Ein anderes Beispiel ist das Dante zugeschriebene Gedicht „Aï faux ris, pour quoi traï avés“,²³ in dem drei Sprachen vorkommen, das Lateinische, das Italienische und das Altfranzösische, dergestalt, dass eine Sprache immer exakt einen Vers einnimmt und dass immer nur jene Verse miteinander reimen, die in derselben Sprache verfasst sind, wobei die Abfolge der drei Sprachen stark variiert.²⁴

Im Unterschied zu solchen mehrsprachigen poetischen Experimenten, bei denen die Getrenntheit der Sprachen strukturell hervorgehoben wird, integriert Dante in der *Commedia* die unterschiedlichsten Sprachen, Register und Stile zu einer geschlossenen Einheit. Indem Dante die ‚Schreibweise‘ Gottes als des Schöpfers imitiert, erzeuge er, so Baranski, eine neuartige Einheit, eine „plurality in oneness“,²⁵ die die herkömmliche mittelalterliche Mehrsprachigkeit poetischer Texte hinter sich lasse. Diese Tendenz zur Fusionierung mache sich in mehrfacher Hinsicht in der Textur der *Commedia* bemerkbar: Wörter aus fremden Sprachen reimen mit italienischen Wörtern, und fremdsprachliche Lexeme werden in italienische Verse integriert, sodass aufgrund der ordnungstiftenden Terzinenstruktur der Eindruck sprachlicher Geschlossenheit entsteht. Weiter oben wurden bereits Beispiele für die Integration einzelner lexikalischer Elemente des Lateinischen in italienische Satz- und Versstrukturen gegeben. Ein weiteres Beispiel, auf welches Baranski hinweist, ist *Purg.* XXX, 82-87, in dem das lateinische „speravi“ aus dem 30. Psalm („In te, Domine, speravi“) mit den italienischen Reimwörtern „travi“ und „schiavi“ korreliert.

²² Heller-Roazen, Daniel: Des altérités de la langue. Plurilinguismes poétiques au Moyen Age. In: *Littérature* 130 (2003), S. 75-96, hier S. 90. Das Gedicht von Raimbaut de Vaqueiras ist in diesem Aufsatz auf S. 94f. abgedruckt.

²³ Ebd., S. 95 f.

²⁴ Eine große Zahl von Beispielen findet sich bei Zumthor, Paul: *Langue et techniques poétiques à l’époque romane*. Paris: Klincksieck 1963, S. 82-111. In einzelnen Fällen kommt es in diesen Beispielen zur Integration verschiedener Sprachen innerhalb eines Verses, manchmal sogar zu Reimkorrespondenzen. Allerdings betont Zumthor, dass in den allermeisten der von ihm untersuchten zweisprachigen Gedichte die (stilistische) Differenz zwischen den Sprachen deutlich markiert werde (S. 105).

²⁵ Baranski: „Significar *per verba*“, S. 14.

Ella si tacque; e li angeli cantaro
di subito „*In te, Domine, speravi*“;
ma oltre „*pedes meos*“ non passaro.

Sí come neve tra vive travi
per lo dosso d'Italia si congela,
soffiata e stretta da li venti schiaivi, [...] (*Purg.* XXX, 82-87)

Sie sprach nicht weiter; und die Engel sangen
Alsbald: „*In te, Domine, speravi*“;
Sie sind bis „*pedes meos*“ nur gekommen.

Wie oft der Schnee in dem lebendigen Holze
Sich festgefroren auf Italiens Rücken,
Wenn über ihn die Slavenwinde blasen, [...]

Wie selbstverständlich sich die aus der Liturgie bekannten, zitathaft aufgerufenen Elemente des Lateinischen in das Italienische von Dantes Gedicht einfügen, zeigt sich u. a. auch an der Tatsache, dass diese Elemente Teil der dargestellten Welt sind, insofern die handelnden Figuren sich des Lateinischen bedienen, wobei die Zitate oft nur fragmentarisch in Erscheinung treten und damit Allusionscharakter haben.

Etwas anders verhält es sich im Zusammenhang mit einer berühmten Stelle, in der Dante den provenzalischen Dichter Arnaut Daniel in dessen Sprache zu Wort kommen lässt (*Purg.* XXVI, 139-148). An diesem Passus erweist sich, dass Dante die Sprache der *trobadors*, das Okzitanische, selbst aktiv beherrschte und in der Lage war, eine Sequenz von acht Versen in dieser Sprache so zu konstruieren, dass sie sich in die italienische Terzinenumgebung einfügt, wobei es notwendigerweise auch zu Reimen zwischen Wörtern des Okzitanischen und des Italienischen kommt.

El cominciò liberamente a dire:
«Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.

Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som de l'escalina,
sovenha vos a temps de ma dolor!»

Poi s'ascese nel foco che li affina. (*Purg.* XXVI, 139-148)

Er fing darauf freimütig an zu sprechen:
„So sehr erfreut mich euer höflich Wort,
Daß ich mich Euch nicht kann noch will verbergen.

Ich bin Arnaut, der immer singt und weint.
Ich denke über meine Torheit nach
Und freu mich schon auf den erhofften Tag.

Nun bitt ich Euch, bei jener hohen Kraft,
Die euch ans Ende dieser Stufen führet,
Gedenkt zur rechten Zeit an meinen Schmerz.“

Dann schwand er weg im Feuer, das sie läutert.

Während die V. 141 und 146 wie die ihnen innerhalb der Terzinenstruktur korrespondierenden italienischen Verse elf Silben haben, handelt es sich bei den anderen Versen des okzitanischen Textes um Zehnsilbler; das ist ein in der Lyrik in altokzitanischer Sprache relativ häufig vorkommender Vers.²⁶ Dennoch wirkt die Passage nicht als Fremdkörper. Im Gegenteil hat es den Anschein, als wären die fremden Sprachen völlig selbstverständlicher Bestandteil von Dantes alle Erscheinungen der Schöpfung bezeichnendem Text. Alle Stile, alle Register, alle Sprachen können in diesen Text Eingang finden und alle Elemente fügen sich in die von Dante geschaffene Terzinenstruktur.

Dies gilt selbst für jene Passagen, in denen Dante unverständliche Äußerungen produziert, etwa in *Inf.* VII, 1, wo Pluto folgenden Ausruf vernehmen lässt: „Papé Satàn, papé Satàn aleppe!“ Kann man diesen Ausruf noch semantisch auf Satan beziehen und als lautmalerische Darstellung von Plutos heiserer Stimme („voce chioccia“) deuten, so ist die Äußerung des Riesen Nembrot aus *Inf.* XXXI, 67 („Raphèl maí amèche zabí almi“) völlig unverständlich, und zwar aus gutem Grund: Nembrot ist nämlich für Dante schuld daran, dass es zur babylonischen Sprachverwirrung gekommen ist. Die Sprache, die er spricht, kann niemand verstehen, und umgekehrt versteht er nicht die Sprache der Anderen – so will es seine Höllenstrafe.

5. Schluss

Es war der Anspruch von Dantes *Divina Commedia*, alles für das Verständnis des Kosmos und des göttlichen Heilsplans Relevante zu sagen. Um dies umsetzen zu können, musste Dante eine völlig neue Sprache schaffen, die zwar auf der Basis des Toskanischen beruht, aber dieses anreichert durch Elemente der damals verfügbaren und ihm zugänglichen Sprachen (des Lateinischen, des Provenzalischen und des Altfranzösischen, aber auch der italienischen Dialekte). Diese Sprachvielfalt, welche im Vorigen durch einige wenige Beispiele illustriert wurde, fügt sich in ein homogenes textuelles Ganzes ein, das durch die dominanten Prinzipien der Versgliederung und des Rhythmus und durch Dantes virtuose Handhabung aller sprachlichen Verfahren, trotz der bisweilen vernehmbaren Härten und Dissonanzen, insgesamt doch den Eindruck von Geschlossenheit besitzt. Diese Sprache ist nicht identisch mit dem *volgare illustre*, von dem Dante in *De vulgari eloquentia* handelt. Sie hat aber, historisch gesehen, die Entwicklung der italienischen „gramatica“ in nicht unerheblichem Maße beeinflusst und damit dazu beigetragen, dass die Italiener heute eine solche überregionale Literatursprache besitzen. Auf der anderen Seite ist die Sprache der *Commedia* jener – notwendigerweise brüchige – Versuch Dantes, mit sprachlichen Mitteln hinter den Sündenfall zurückzukehren und selbst eine heilsgeschichtliche Tat zu vollbringen. Der in *De vulgari eloquentia* gesuchte ‚Panther‘, welcher allegorisch auf Christus und damit auf die Rückgängigmachung des Sündenfalls verweist, wurde von Dante in der *Divina Commedia* auf seine Art und Weise gefunden.

²⁶ Diez, Friedrich: Die Poesie der Troubadours. Zweite, vermehrte Auflage von Karl Bartsch. Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1883, S. 74.

Literatur

- Alighieri, Dante: De vulgari eloquentia. Hg. v. Pier Vincenzo Mengaldo. Bd. I: Introduzione e testo. Padova: Antenore 1968.
- Alighieri, Dante: Il Convivio. Ridotto a miglior lezione e commentato da G. Busnelli e G. Vandelli con introduzione di M. Barbi. 2 Bde. Firenze: Le Monnier 1964, ²1968.
- Alighieri, Dante: La Divina Commedia. Hg. v. Natalino Sapegno. 3 Bde. Firenze: La Nuova Italia 1955.
- Alighieri, Dante: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. Mit Anmerkungen und einem Nachwort von Rudolf Baehr. Stuttgart: Reclam 1998.
- Baranski, Zygmunt G.: „Significar *per verba*“: Notes on Dante and Plurilingualism. In: *The Italianist* 6 (1986), S. 5-18.
- Baranski, Zygmunt G.: The Roots of Dante's Plurilingualism: ‚Hybridity‘ and Language in the *Vita nova*. In: Fortuna, Sara/Gragnotati, Manuele/Trabant, Jürgen (Hg.): *Dante's Plurilingualism. Authority, Knowledge, Subjectivity*. London: Legenda 2010, S. 98-121.
- Le Bestiaire de Philippe de Thaün. Texte critique, publié avec introduction, notes et glossaire par Emmanuel Walberg. Lund: Librairie de l'Université 1900.
- Brugnolo, Giorgio: La lingua latina. In: Bosco, Umberto (Hg.): *Enciclopedia dantesca*. Bd. III. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana 1971, S. 591-599.
- Butzer, Günter: Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 89 (1995), S. 151-188.
- Diez, Friedrich: *Die Poesie der Troubadours*. Zweite, vermehrte Auflage von Karl Bartsch. Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1883.
- Elwert, W. Theodor: L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique. In: *Revue de littérature comparée* 34 (1960), S. 409-437.
- Heller-Roazen, Daniel: Des altérités de la langue. Plurilinguismes poétiques au Moyen Age. In: *Littérature* 130 (2003), S. 75-96.
- Kienpointner, Manfred: Dante Alighieri: poeta e linguista plurilingue. In: Oniga, Renato (Hg.): *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*. Roma: Il Calamo 2003, S. 273-287.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink ³1995.
- Lepschy, Anna L./Lepschy, Giulio: *Die italienische Sprache*. Mit einem Vorwort von Jörn Albrecht. Aus dem Italienischen übersetzt von Susanne Hagemann. Tübingen: Francke 1986.
- Nichols, Stephen G.: Global Language or Universal Language? From Babel to the Illustrious Vernacular. In: *Digital Philology. A Journal of Medieval Cultures* 1 (2012), S. 73-109. http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/digital_philology/v001/1.1.nichols01.html
- Pabst, Walter: Dante und die literarische Vielsprachigkeit der südlichen Romania. In: *Romanistisches Jahrbuch* 5 (1952), S. 161-181.
- Stern, Samuel Miklos: *Les chansons mozarabes*. Palermo: Manfredi 1953.
- Trabant, Jürgen: *Millena variatio: Overcoming the Horror of Variation*. In: Fortuna, Sara/Gragnotati, Manuele/Trabant, Jürgen (Hg.): *Dante's Plurilingualism. Authority, Knowledge, Subjectivity*. London: Legenda 2010, S. 24-33.
- Zumthor, Paul: *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*. Paris: Klincksieck 1963.

Gilles Polizzi (Mulhouse)

Sprache des Anderen oder eigene Sprache? Mehrsprachigkeit in der Renaissance von Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* bis zu Rabelais (1499-1535)¹

[...] parler est vraiment catastrophique [...] nous ne sommes pas des sujets qui utilisent une langue-outil [...], mais des animaux qui sont dressés pour renaître en parlant.

Valère Novarina: *Le Théâtre des paroles*²

1. Einleitung

Will man das Konzept der Mehrsprachigkeit im Bereich der Literatur sinnvoll anwenden, so ist eine funktionale Definition erforderlich, die dazu geeignet ist, die Präsenz verschiedener Sprachen innerhalb eines Werkes zu erklären, indem die sprachliche Identität des Autors ebenso wie sein ästhetisches Projekt in Betracht gezogen werden. In der Moderne müsste man dementsprechend zwei Arten von Mehrsprachigkeit unterscheiden: einerseits die Polyglossie, z. B. diejenige der *Pisan Cantos* von Ezra Pound, in denen die Überlagerung der Äußerungen einen Polyphonie-Effekt bewirkt, welcher durch die daraus resultierende semantische Verunreinigung auf die Zersplitterung oder ‚Pluralität‘ des Subjekts verweist; andererseits die Sprachmischung, z. B. diejenige von Joyce' *Finnegans Wake*, welches die Sprachen durcheinanderbringt, um das Subjekt in einen pluralen Diskurs hineinzutauchen, von dem es ‚durchdrungen‘ und zu guter Letzt wieder vereinheitlicht wird.

In der Renaissance ist diese ästhetische Unterscheidung in der *Hypnerotomachia Poliphili* von Francesco Colonna (Venedig, Aldus Manutius, 1499) zu sehen oder besser zu hören, ebenso wie in den teilweise davon inspirierten Romanen von François Rabelais: *Pantagruel* und *Gargantua* (1532-1535). Da diese Werke miteinander verbunden sind und die ästhetischen Entscheidungen der Autoren unterschiedliche Auswirkungen haben, wird durch ihren Vergleich bei beiden ein dilemmatisches Verhältnis zwischen Polyglossie und Sprachmischung erkennbar, dessen Bedeutung als grundlegend einzuschätzen ist. Im Folgenden soll die Gültigkeit der

¹ Dieser Beitrag ist die überarbeitete und aktualisierte Version eines Aufsatzes, der 2001 in einer dem Thema *Écrire aux confins des langues* gewidmeten, von Jeanne Bem und Albert Hudlett herausgegebenen Sondernummer der Zeitschrift *Creliana* (Université de Mulhouse, Centre de Recherche sur l'Europe Littéraire) unter folgendem Titel erschien: De l'autre langue à la langue de l'autre: mixtilinguisme et polylinguisme de Colonna à Rabelais. Die Übersetzung aus dem Französischen stammt von Thomas Klinkert.

² Novarina, Valère: Chaos. In: *Le Théâtre des paroles*. Paris: P.O.L. 2007, S. 151-155, hier S. 155. Vgl. hierzu Halpern, Anne-Élisabeth: „L'imaginaire scénique de l'inconscient de la nature“ selon Valère Novarina. In: Toudoire-Surlapierre, Frédérique/Surlapierre, Nicolas (Hg.): *Hypnos II. Les frontières invisibles* (1968-2008). Paris: Éditions l'improviste 2014, S. 129-146.

Unterscheidung zwischen Polyglossie und Sprachmischung anhand der genannten Werke nachgewiesen werden. Zu diesem Zweck sollen die relevanten Elemente der Fragestellung in der *Hypnerotomachia*³ vor dem Hintergrund ihrer französischen Rezeption und im Vergleich zu der übersetzenden Aneignung des Werkes durch Jean Martin (Paris: Kerver 1546),⁴ sowie in den ersten beiden Romanen von Rabelais, dem *Pantagruel* und dem *Gargantua*,⁵ untersucht werden.

Es sei zunächst daran erinnert, dass in der französischen Frührenaissance die Literatursprache raschen Veränderungen unterliegt, hinsichtlich ihres Lexikons (durch die Aufnahme von Neologismen, die dem Lateinischen und dem Italienischen entlehnt werden) und im Hinblick auf ihre Syntax, aber auch in Bezug auf ihre Identität, welche der privilegierte Gegenstand humanistischer Reflexion ist. Mithin hat Mehrsprachigkeit hier nicht notwendigerweise dieselbe Bedeutung wie in der Moderne. Polyglossie, verstanden als selektiver Gebrauch mehrerer Sprachen in ein und demselben Diskurs, verweist weniger auf die Identität des Sprechers als auf die des Adressaten, z. B. im humanistischen Gebrauch, welcher das Lateinische und die Volkssprachen miteinander alternieren lässt. Polyglossie kann auch als ein natürliches Phänomen erscheinen, z. B. in der Kombinatorik, welche, je nach Stimmung und Tragweite seiner Botschaft, Orlando di Lasso in der Korrespondenz mit seinen Mäzenen praktiziert. Ihr Gegenstück, die Sprachmischung, welche in ein und derselben Äußerung Syntagmen, die aus verschiedenen Sprachen stammen, miteinander verbindet, ist, wie der Erfolg der makkaronischen Sprache von Folengo bezeugt, auch kein isoliertes Phänomen, sondern verbindet sich mit dem Thema des ‚Babelismus‘, welches von der Literaturwissenschaft vielfach beleuchtet worden ist:⁶ Die Sehnsucht nach einem hypothetischen präbabilonischen Urzustand nährt Spekulationen bezüglich einer Ursprache oder einer idealen Sprache und sie befeuert in starkem Ausmaß die Dynamik des literarischen Schaffens bei Rabelais.

³ Colonnas Text wird nach folgender Ausgabe zitiert: Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. Kritische Ausgabe von Giovanni Pozzi und Lucia Ciapponi. Padova: Antenore 1980. Außerdem wird verwiesen auf: Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. Ins moderne Italienisch übers. u. komm. v. Marco Ariani und Mino Gabriele. Milano: Adelphi 1998.

⁴ Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Colonna, Francesco: *Le songe de Poliphile*. Ins Französische übers. v. Jean Martin. Hg. v. Gilles Polizzi. Paris: Imprimerie Nationale 1994 u. ö. und Paris/Arles: Imprimerie Nationale-Actes Sud 2004 u. ö.

⁵ Zitiert wird nach: Rabelais, François: *Œuvres complètes*. Hg. v. Mireille Huchon. Paris: Gallimard 1994.

⁶ Dieser Aspekt von Rabelais' literarischem Schaffen wurde u. a. untersucht von Rigolot, François: *Les langages de Rabelais*. Genève: Droz 1972; Demerson, Guy: *Le plurilinguisme chez Rabelais*. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 14 (1981), S. 3-19; Dubois, Claude-Gilbert: „Vice de Innovation“ et „Escumeurs de Latin“: quelques aspects du mélange des langues dans ses rapports avec la création littéraire en France au XVI^e siècle. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 15/2 (1982), S. 19-36; Jeanneret, Michel: *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*. Paris: Corti 1987; Demonet, Marie-Luce: *Les voix du signe: nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*. Paris: Champion 1992; Tournon, André: „En sens agile“. *Les Acrobaties de l'esprit selon Rabelais*. Paris: Champion 1995.

Innerhalb dieses Rahmens stellt die Mehrsprachigkeit der *Hypnerotomachia Poliphili* einen Extremfall dar, der aber umso aufschlussreicher ist, als er die beiden Aspekte des Phänomens miteinander verbindet: die Sprachmischung und die Polyglossie. Colonna begnügt sich nicht damit, seinem Erzähler eine neue Sprache in den Mund zu legen, eine Mischung aus italienischer Volkssprache und einem mit Gräzismen angereicherten Latein, sondern erfindet darüber hinaus eine neue Sprache, die der ‚hieroglyphischen‘ Inschriften, welche die von seinem Helden im Traum betrachteten Monumente zieren, und er stellt mehrere Sprachen nebeneinander, die in der Reihenfolge ihres historischen Erscheinens angeordnet werden und diese ‚Hieroglyphen‘ angeblich übersetzen: Neben dem Griechischen und dem Lateinischen begegnet man auch dem Hebräischen, ja sogar bei zwei Gelegenheiten dem Arabischen.⁷ Es handelt sich somit um einen bemerkenswerten Fall von Sprachmischung, angereichert durch Mehrsprachigkeit (gemeint ist die Polyglossie der ‚Hieroglyphen‘ und der anderen Inschriften). Dies verlangt nach einer Erklärung. Es handelt sich nicht um einen Irrweg, sondern um den Effekt einer Strategie, welche ein kohärentes Projekt steuert. Bei Colonna vermischt sich nämlich die Erfindung einer Sprache mit der Erfindung der Welt. Diese Feststellung führt die Colonna’sche Ausnahme auf eine literarische Norm zurück. Jeder Autor erfindet seine eigene Sprache durch die Zurückweisung oder die Annahme der Regeln der allgemeinen Sprache, durch die Wahl syntaktischer Modelle und die Aneignung eines Lexikons. Aus dem Gegensatz zwischen dem Willen zu kommunizieren und der irreduziblen Singularität, welche die Identität des Sprechers bestimmt, entspringt also als wichtigster Bedeutungsgehalt des Diskurses die Dialektik zwischen dem Selben und dem Anderen. Diese Dialektik wird in Colonnas Projekt um den Preis einer anfänglichen Umkehrung wirksam. Die Sprache Colonnas gehört niemandem, nicht einmal ihrem Erfinder, insofern Polia, die Adressatin des Diskurses, diesen in Empfang nimmt: „[...] lasciando il principiato stilo et in questo ad tua instantia traducto, io il commetto [...]“, so erläutert es der Autor in seiner dem Text vorangestellten Widmung.⁸ Die Sprache wird somit zum Substitut des Anderen, die in Form von Sprachzeichen und ikonischen Zeichen materialisierte Spur einer verlorenen Rede, welche es wiederherzustellen und erneut hörbar zu machen gilt. Wenn man bedenkt, dass die allegorische Identität dieser Polia, einer ‚weißen Figur‘ der Antike, davon abhängt, dann versteht man, dass darin genau die Bedeutung der Fiktion liegt. Die unsagbare Alterität des Verlangens wird hier durch die Alterität der Sprache hörbar gemacht. Ebenso spiegelt und vervielfältigt sich die Identität des entfremdeten Subjekts, des Erzählers, in der Redundanz eines Diskurses, der aus all den Sprachen gebildet wird, welche den den Text durchziehenden Inschriften zugrunde liegen.

Die Einheit des Anderen, die Pluralität des Ichs – diese für die *Hypnerotomachia* charakteristische Spaltung findet sich beinahe identisch in der Rabelais’schen Mehrsprachigkeit wieder, welche, wie es uns scheint, direkt aus dem Colonna’schen Mo-

⁷ Oder auch dem „Chaldäischen“, welches ebenfalls als ursprüngliche Sprache bzw. Schrift begriffen wurde, vgl. *Hypnerotomachia*, S. 29 und S. 127.

⁸ *Hypnerotomachia*, S. 2 [gebe ich die vorherige Sprache auf und habe das Buch Dir zuliebe in diese Sprache übersetzt und übergebe es Dir hiermit].

dell hervorgegangen ist. Wir werden sehen, dass Panurge im Kapitel IX des *Pantagruel* dieselbe Aussage in allen möglichen Sprachen formuliert, ohne dass es ihm gelänge, sich verständlich zu machen, während sein Doppelgänger, der *écolier limousin*, im Kapitel VI eine usurpierte Alterität proklamiert, indem er sich einer Sprachmischung bedient, die ihn zu einem ‚Latein-Meuchler‘ werden lässt.

Bleiben wir aber vorerst noch bei der Beschreibung der Sprache und der Erzählung von Colonna. Die Fiktion inszeniert eine im Traum vom Erzähler Polifilo vollzogene Suche nach seiner geliebten Polia. Der Held erkundet Landschaften, die angereichert sind mit Zeichen, welche er entdecken, beschreiben, sodann interpretieren muss, um seinen Weg hin zum Anderen zu finden, dem Gegenstand seines Verlangens. Diese Alterität des Anfangs legt den Weg einer skandalösen und transgressiven Suche fest, da sie sich für das ‚Liebesleben‘ entscheidet und es zu Lasten des ‚weltlichen‘ wie auch des ‚religiösen‘ Lebens aufwertet und sich bemüht, die ‚Mysterien der Venus‘, welche von den Kirchenvätern angeprangert worden waren, bis hin zu ihren allerschlüpfrigsten Ritualen wiederherzustellen. Es geht dabei darum, die Antike durch die Betrachtung ihrer Spuren wiederaufleben zu lassen: eine ideale Antike, deren Hypostase eine ideale, völlig transparente und verständliche Welt ist; und es geht darum, durch das Phantasma einer sowohl fleischlichen als auch idealisierenden Liebessuche die Fremdheit des Eros zum Ausdruck zu bringen, welche für die Dynamik des Verlangens konstitutiv ist. Die Figur des Gleichen wird am Ende des Weges durch die Erkennung des redundanten Charakters der sich verbindenden Diskurse entdeckt: durch die Enthüllung, *epopteia* oder Entschleierung eines geteilten und sodann wieder zusammengefügtens Ichs am Ende des ersten Buches; durch die Defloration von Polia und die Betrachtung der Göttin Venus, des Prinzips einer Schönheit, die *heterotopisch*, insofern sie alle Orte der Suche zusammenfügt, und *erototrophisch*, ‚die Liebe nährend‘,⁹ ist und sich im nicht-entstellenden Spiegel der Quelle von Kythera reflektiert.

Nebenbei sei angemerkt, dass im Geschick eines Mythos, den Colonna als erster mit einem Namen versehen hat, nämlich der Einschiffung nach Kythera, die Homonymie, welche sich bei der französischen Aussprache ergibt (lautlich sind *Cythere* und *s’y taire* identisch), stark mit Bedeutung aufgeladen wird. Colonnas Kythera ist das Theater, in dem sich, gemäß der Ausdrucksweise des französischen Übersetzers, „das Verlangen und das Verlangte, das Wissen und das Haben, das Wollen und das Können“¹⁰ zusammenfügen. Es ist also der Ort, an dem die Betrachtung zu schweigen gebietet, an dem das Schweigen des Erzählers uns die Worte entzieht, welche die Göttin – allerdings in welcher Sprache? – an Polifilo und Polia adressiert, die in ihrer körperlichen Vereinigung zusammenfinden: [...] cose illicite di propalazione et agli vulgari homini non di relato effabile [...].¹¹

⁹ Der Name ‚Erototrophos‘ steht auf der mittleren von drei Pforten geschrieben, vor denen Polifilo steht, vgl. *Hypnerotomachia*, S. 127.

¹⁰ *Le Songe de Poliphile*, S. 305: Mit diesen Begriffen wird Psyche beschrieben, die an Cupidos Triumphzug teilnimmt, der die Liebenden zur Begegnung mit Venus begleitet.

¹¹ *Hypnerotomachia*, S. 361 [Dinge, die man nicht verbreiten darf und die den einfachen Menschen nicht mitgeteilt werden sollen].

Das Verbot, welches am Ende auf der Rede lastet, begründet auf pragmatische Art und Weise eine Ästhetik des Rätsels, welche in den Augen der Franzosen die Neuartigkeit und die Qualität dieses Werkes ausmacht: „Sie dürfen glauben, meine Herren,“ schreibt Jean Martin zu Beginn seiner Adaptation von 1546, „dass *unter dieser Fiktion sich viele gute Dinge verbergen*, welche man nicht enthüllen darf, und Sie hätten daher kein Vergnügen, wenn man Ihnen diese Dinge besonders erläutern würde, denn *dann würden Sie niemals den Geschmack der Frucht genießen, die man bei dieser Lektüre pflücken kann.*“¹² Dieses Zitat verweist auf das, was die Übersetzung implizit vermitteln möchte; es handelt sich auch um ein negatives Urteil über die Sprachwahl des Autors, diese Kunstsprache, welche beschrieben wurde als „eine italienische Sprache, vermischt mit Griechisch und Latein und *so wirr zusammengefügt*, dass die Italiener selbst, wenn sie nicht mehr als nur mittelmäßig gelehrt sind, sich keinen Reim darauf machen können“.¹³

Diese Sprachwahl, die im Jahr 1546 dergestalt kritisiert wurde, lässt sich im Rahmen einer Renaissance-Hermeneutik begreifen, welche sprachliche Alterität hochschätzt. Zu Beginn seiner Übersetzung von *De Architectura*, die ein Jahr nach seinem *Songe de Poliphile* erschien, berichtet Jean Martin, dass, Alberti zufolge, Vitruv dunkel schrieb, und zwar durch die Wahl seiner Terminologie, indem er sich „als Grieche inmitten der Lateiner und als Lateiner inmitten der Griechen“ zeigte, weil er nicht gewollt habe, dass er „von irgendwelchen Ignoranten seines Zeitalters verstanden“¹⁴ würde. Diese Haltung markiert nicht etwa die Schließung des Textes, sondern seine Öffnung hin zu einer aktiven Lektüre, ohne welche man „niemals den Geschmack der Frucht genießen“ könnte. Sie valorisiert die Neugierde ebenso sehr wie das Rätsel und lässt ein paradoxes Phänomen besser verständlich werden: Während dieses Werk in der italienischen Literaturgeschichte marginal geblieben ist, wurde es in Frankreich sehr positiv aufgenommen, schon bevor es übersetzt wurde; und seine sprachlichen Erfindungen, die meistens von ihrem narrativen Rahmen abgelöst werden, speisen schon ab den 1530er Jahren die Debatte über die Sprachen, welche für die frühe Renaissance charakteristisch ist. Das Paradox dieser kontrastreichen Rezeption – während die Colonna'sche *nova lingua* in Italien abgelehnt wird, wird sie in Frankreich übersetzt und ‚eingebürgert‘ – gestattet es somit, die Frage nach den Funktionen der Mehrsprachigkeit zu stellen, welche sich auf die literarische Schöpfung und auf die Frage der Sprachidentität beziehen. Wir werden also Colonnas Erfindungskraft betrachten, indem wir die Zeit seines Schreibens und die Zeit seiner französischen Rezeption voneinander unterscheiden. In diesen beiden Rahmen werden wir nacheinander die beiden Pole des Diskurses, die Sprachmischung und die Polyglossie, untersuchen, indem wir sie auf die Ästhetik der literarischen Schöpfung beziehen werden.

¹² *Le Songe de Poliphile*, S. 8-9.

¹³ Ebd., S. 9.

¹⁴ Vitruvius: *L'Architecture, ou Art de bien bastir*. Übers. v. Jean Martin. Paris: Jacques Gazeau 1547.

1. Die *nova lingua* oder Colonnas Sprachmischung

Von Beginn an zeigt der Colonna'sche Paratext das Vorherrschen eines neologischen Prinzips im Werk an. Der Titel *Hypnerotomachia*, nach dem Modell der *Psychomachia* von Prudenz gebildet, ist selbst ein schwer zu übersetzender Neologismus.¹⁵ Man kann sich vorstellen, was die ‚Kämpfe einer Seele‘ sind, die zwischen Lastern und Tugenden hin- und herschwankt, aber was genau sind die Kämpfe einer *erotomachia*? Jenseits einer vielleicht usurpierten Gattungszugehörigkeit markiert dieser Titel einen Erfindungswillen, der durch die Schwellentexte bestätigt wird.¹⁶ Diese rühmen auf Latein, dann auf Italienisch sowohl die Neuigkeit und die Interessantheit des Diskurses, als auch seine Verknüpfung und seine Sprache (*saltem stylus et nova lingua novusque sermo gravis*), seine meisterhafte Beherrschung der Terminologie (*per proprii vocabuli*), und gewinnen aus seiner ‚Eleganz‘ (*cum elegante stilo*) ein Argument zugunsten des Werkes. Die Eingangswidmung an Polia (*Lasciando il principiato stilo et in questo ad tua instantia traducto*)¹⁷ unterscheidet zwei Zustände des Textes. Man hat daher vermutet, eine erste Version des Werkes sei in Latein verfasst und sodann in jene Hybridsprache übersetzt worden, die einzig und allein die des Autors ist, und zwar auf Bitten einer Polia, die man als seine Mitarbeiterin betrachten müsste. Man müsste also in einer dieser Inschriften, deren *in latino* angekündigte Übersetzung dann allerdings doch auf Italienisch gegeben wird (*a ciascuno fare gli conviene secondo la sua natura*),¹⁸ eine Spur jener ersten Niederschrift erblicken. Aber diese Hypothese erscheint als unwahrscheinlich. Einerseits stammt, gemäß den Arbeiten von Giovanni Pozzi, einem der modernen Herausgeber von Colonna, eine große Zahl von Latinismen aus Quellen (Plinius, Alberti, der *Cornucopia* von Perroti), welche Colonna vermutlich erst sehr spät, in den 1480er Jahren, zur Kenntnis nehmen konnte. Andererseits legt die metaphorische Lektüre, die im Allgemeinen als gültig angenommen wird und die in der Figur der Polia das Bild einer verjüngten und wiedergefundenen Antike zu erkennen glaubt, eine umgekehrte Entwicklung nahe, die besser zur Bewegung des Schreibens passen würde: das weibliche Andere, auf das sich die Liebe des Erzählers richtet, ist nichts anderes als die Antike, deren Rede die Muttersprache, das *volgare* des Autors (*il materno et plebeo sermone*),¹⁹ kontaminiert, indem sie diese Muttersprache ‚latinisiert‘.

Wie immer dem auch sein mag, entspringt diese Sprachwahl jedenfalls dem Bewusstsein einer anfänglichen Alterität: Colonna verwendet eine Sprache, die, wie er sagt, nicht die seine ist. Und man kann diese Sprache nicht von einer Erzählung ab-

¹⁵ Rabelais übersetzt den Titel im *Gargantua* mit *Songe d'Amours*, die zweite italienische Ausgabe entscheidet sich für *Pugna d'amore in sogno* (Venedig, P. Manutius, 1545).

¹⁶ *Hypnerotomachia*, S. X-XIII.

¹⁷ Ebd., S. 2.

¹⁸ Ebd., S. 208.

¹⁹ Das auf Italienisch formulierte *a ciascuno fare gli conviene...* wäre als Spur einer ersten Niederschrift zu lesen, von der nur noch dieses Zeugnis erhalten geblieben ist. Die Vorstellung einer doppelten Niederschrift kann sich im Werk allein auf dieses Indiz stützen; es ist allerdings sehr unwahrscheinlich, dass die eine Übersetzung *in latino* ankündigende Unachtsamkeit nicht gewollt ist, denn in dieser Maxime kommt die gesamte Moral des Buches zum Ausdruck. Ist es nicht bezeichnend, dass sie in der ‚natürlichen‘ Sprache des Autors geäußert wird?

trennen, die die Fremdheitserfahrung eines Liebesbegehrens inszeniert, aber auch die eines Traumes, der die Seele des Erzählers aus dessen Körper heraustreten lässt, die der Allegorie, welche die Instanzen des Ichs dekomponiert und voneinander trennt – es sei angemerkt, dass die Namen der Figuren systematisch auf griechischem Sprachmaterial beruhen –, schließlich die der betrachteten ‚Wunder‘, für die es keine Worte gibt und die das Nichtwissen der Modernen anprangern:

Vulgatissime prolatione et non vernacule mi convene usare, perché degenerati siamo et scemati da tale thesoro che dritamente explicare potiamo tutte le particularitate di tale operamento [...].²⁰

Kurz, wie auch immer man es betrachtet, diese Sprache wird in jedem Fall erfunden, um eine Lücke zu bezeichnen und zu füllen: Das Gefühl des Mangels generiert die Dynamik der Sprachmischung. Die Sprache Colonnas, lang und feinsinnig beschrieben von Pozzi, von dem wir unsere Beispiele übernehmen,²¹ erscheint als das genaue Gegenteil des makkaronischen Lateins von Folengo. Das Italienische liefert die Syntax, das Lateinische und in geringerem Maße auch das Griechische stellen einen großen Teil des Lexikons zur Verfügung. In dem Maße, wie die Colonna'sche ‚Fremdheit‘ zunehmend ihre Norm durchsetzt, verwandeln sich in der Sprachmischung die Neologismen von störenden Elementen, welche den sprachlichen Rahmen sprengen, in Materialien, die zu einer Synthese zusammengefügt werden. Das Griechische, welches die Figurennamen liefert (Agrypnia, Eleuterilida, Logistica, Thelemia usw.), wird in die Sprache integriert, während sie geschrieben und auf Fiktionsebene ‚gesprochen‘ wird. Es fügt sich in die Komposition von Wortspielen ein, die auf der Bildung von lexikalischen ‚Zentauren‘ beruhen: Polia, die als *philarreta*, *eutrapelia* usw. bezeichnet wird, wird auch *chrysopolia* (eine Anspielung auf die Herstellung des Goldes, *chrysopoeia*) und *myropolia* (von *muropôleion*, ‚Parfumladen‘ oder *muropôis*, ‚die Parfümeurin‘) genannt. Und diese Polia wendet sich an den Erzähler, indem sie ihn als *mio philoctetes* bezeichnet, den ‚Besitzer meiner Liebe‘. Was das Lateinische betrifft, welches in dieser Mischsprache hauptsächlich vorkommt, so bezeichnet Pozzi es als ‚neologisch‘, insofern seine Syntagmen im klassischen Latein ungebräuchlich scheinen.²² Es kommt unter anderem massiv bei der Bildung von schmückenden Diminutiva vor (*sotto le fresche umbricule, tra le novelle fronduscule, cursivi rivuli dagli liquididi*) oder bei der Suffix-Bildung, einem Mechanismus, welcher ‚Monstren‘ gebiert: *naviculario, inscutellato* (von einem hypothetischen Wort *inscutellare*), *carbuncolato, l'arte aedificamentaria*, der *cornicularische* Mond, der ‚multiforme und lucubrarische‘ (*lucubrario*) Zerberus usw. An zahlreichen Stellen ist die Worterfindung deutlich als das Zeichen einer stilistischen Prezios-

²⁰ *Hypnerotomachia*, S. 39-40 [Ich muss mich hier einer sehr einfachen und nicht der vernakulären Ausdrucksweise bedienen, weil wir einen Kulturverlust erlitten haben und jenen Schatz nicht mehr besitzen, mit dem wir alle Einzelheiten dieser Vorgehensweise erklären könnten].

²¹ Ebd., Bd. II, S. 23-34 und Casella, Maria Teresa/Pozzi, Giovanni: Francesco Colonna, biografia e opere. Padova: Antenore 1959, Bd. II, S. 78-126.

²² Eine präzise und methodisch fundierte Analyse von Colonnas Latein findet sich bei Furno, Martine: „Une fantaisie“ sur l'antique: Le goût pour l'épigraphie funéraire dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. Genève: Droz 2003.

sität ausgewiesen, z. B. jener, die darin besteht, das italienische *notturmo*, welches eine Nachbildung des lateinischen *nocturnus* ist, durch das Adjektiv *lucubratio* zu ersetzen.²³ Diese Preziosität nährt sich offensichtlich aus einem Willen, die Sprache zu bereichern, aber sie ist umso leichter als das Indiz einer *Alterität* erkennbar, als sie die Markierungen verwischt, welche die Quellsprachen voneinander unterscheiden, und somit deren Identität bedroht.

Auch auf syntaktischer Ebene wird die Sprache vom Lateinischen kontaminiert. Aufgrund des Verlustes der Deklinationsendungen verschiebt sich der Diskurs in Richtung Parataxe. Die Multiplikation von Relativsätzen, Einschüben, Antithesen und frei koordinierten Satzteilen bringt die grammatischen Subjekte soweit in Bewegung, dass ihre Identifizierung nicht mehr zweifelsfrei gelingt, während die Umstellung der Verben den Abschluss der Sätze hinausschiebt. Ist diese Verwirrung das negative Zeichen einer Dekomposition des humanistischen Ideals und eines Verzichts auf die Reinheit der Sprache? Oder wird dadurch im Gegenteil die Reaktualisierung der antiken Sprachen markiert, welche mit Macht in den Rahmen der Volkssprachen eingefügt werden? Die letztere Erklärung wird Colonnas Utopie gerechter. Denn sein sicherlich konfuser und obskurer Diskurs bekommt seine Gegenstände umso besser in den Griff, als er ihre Umrisse erfasst. Er stößt den Leser in die Dichte der *sylva*, der ‚Materie‘ einer Sprache, die zugleich fremd und vertraut wirkt. Er bringt dadurch nur umso besser die Fremdheit oder die ‚Selbstentfremdung‘ des Subjekts zum Ausdruck; während in einer Art Umkehrung der Werte, welche die Hypallage verdinglicht, indem sie sie wörtlich nimmt (*una pugnacissima petra, l'insolente arbusculo, la obstinata symmetria di questo edificio*), die leblosen Dinge sich im Zentrum dessen, was vom Herausgeber als *l'inesistente discorso* (‚der inexistenten Diskurs‘) bezeichnet wird, verlebendigen. Denn jenseits der Sprache gibt es einen Stil, den Asianismus oder Barockstil, und eine narrative Haltung, nämlich die Wahl der *ekphrasis*, eines Diskurses über die Schauspiele dieser Welt, welcher im Rahmen des Traumes die Abfolge von Seelenzuständen des Helden versprachlicht. Diese Gesamtheit begründet eine Poetik des *Unerhörten*. Deren Fremdheit generiert ein Bild vom Anderen, etwa in der Hypotypose, welche den begehrten Körper mit der Präzision einer Autopsie zeigt:

[...] el niveo braccio [...], candidissimo più che mai fusse quello de Pelope, nel quale appariano la subtile cephalica et la basilica fibra, quale sandaline lineature tirate sopra al mundissimo papyro.²⁴

Ebenso in den Hyperbeln, welche die Macht der Venus bezeichnen, die fähig ist, ‚den schönen Phoebus zu äthiopisieren‘ (*da aethiopicare il bellissimo Phoebos*),²⁵ oder welche das unsagbare Absolute der Liebe zum Ausdruck bringen:

²³ *Hypnerotomachia*, S. 280, von *lucubrare*, ‚etwas nachts tun‘.

²⁴ *Hypnerotomachia*, S. 140 [der schneeweiße Arm (...), weißer als je der von Pelops gewesen, auf dem die feine *vena cephalica* und die *vena basilica* gleichsam wie mit Sandelholz auf jungfräulichen Papyrus geritzte Linien erscheinen].

²⁵ *Hypnerotomachia*, S. 454.

Polia [...] unica augusta del'alma mia, [...] et di la vita ptolomaea, arsacida degli sensi et murana del mio amore [...].²⁶

Wenngleich diese Sprache ihre Leser vor Rätsel stellt, hat sie doch den Vorteil, durch ihre Preziosität und ihre Singularität die ‚Erregungen‘ des Sprechers zum Ausdruck zu bringen. Sie teilt diese in dem durch die Verrätselung bedingten Suspens mit, von der Erkennung der Satzglieder bis hin zur Erkennung der Neologismen und schließlich zur Identifikation der Vergleichsgegenstände: „Polia [...] einzige Kaiserin meiner Seele [...], Ptolemaeus meines Lebens, Arsacis meiner Sinne, Muräne meiner Liebe [...]“. Die Differenz zwischen Schreibakt und Rezeption impliziert eine *différance*, eine Diskrepanz oder eine Verspätung, welche die Lektüre solange unterbricht, wie es dauert, bis man das Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat begriffen hat. Nun wird klar, welche Bedeutung der anderen Besonderheit von Colonnas Schreibweise zukommt, der Erfindung einer pseudo-hieroglyphischen Sprache und dem Gebrauch einer Polyglossie, welche die Ebenen der Repräsentation vervielfältigt.

2. Colonnas Mehrsprachigkeit: von den ‚Hieroglyphen‘ zum Paradigma der Sprachen

Um die Dunkelheit oder ‚Unordnung‘ des Werkes zu beschreiben, hat man Colonnas Syntax mit der Arbeit eines Künstlers verglichen, der seine Leinwand mit Pinselstrichen bedeckt, die erst nach der Vollendung des Gemäldes eine Form annehmen sollen: Dies könnte nicht ein Fehler, sondern ein Qualitätsmerkmal sein. Dieser Vergleich ist zwar hinsichtlich der Syntax zutreffend, allerdings nicht hinsichtlich der Gliederung der Erzählung und der Inszenierung des fiktiven Raumes. Es gibt nämlich in der Literatur wenige Beispiele für eine ‚deskriptive Methode‘, die rationaler und strenger wären, als die der *Hypnerotomachia*. Die zahlreichen Architekturbeschreibungen des Textes folgen einer ‚Methode‘, die sich an Vitruv orientiert, so wie man ihn in der Renaissance verstehen konnte. Die Analyse der ‚Struktur‘ kommt immer vor der Analyse des ‚Ornaments‘. Sie vollzieht sich gemäß der kanonischen Abfolge der ‚Ichnographie‘ (des Grundrisses) und der ‚Orthographie‘ (der Erhebung), wobei die eigentliche Erzählung die Funktion der ‚Szenographie‘ übernimmt. In der französischen Fassung von Jean Martin²⁷ fallen diese drei Momente der Konzeption des Gebäudes mit der quasi-platonischen Verknüpfung der Idee zusammen, mittels welcher der Architekt sein Werk entwirft. Diese Anordnung impliziert ihrerseits wiederum eine Pause im Lesevorgang: diejenige, welche es erlaubt, das räumliche Modell der Beschreibung mit Lineal und Zirkel in der Hand gemäß der üblichen Prozedur zu konstruieren. Die Geometrie erscheint somit – und

²⁶ Ebd., S. 363. [Polia (...) einziger Augustus meiner Seele (...), Ptolemaeus meines Lebens, Arsacis meiner Sinne, Murranus meiner Liebe.] Der moderne Herausgeber verwandelt diese Ausdrücke in Adjektive, indem er die Majuskeln des Originaltextes weglässt, wobei ihm aber ein Fehler unterläuft, indem er *arsacida* statt *Arsacis* schreibt.

²⁷ Vitruvius: L'Architecture, ou Art de bien bastir. Übers. v. Jean Martin. Paris: Jacques Gazeau 1547.

das ist keine Metapher – als eine der ‚Sprachen‘ der Erzählung. Rabelais wird sich daran erinnern, wenn er Colonnas ‚Methode‘ am Ende des *Gargantua* bei der Beschreibung der Abtei von Thélème anwenden wird.²⁸ Er fügt seinem Projekt damit eine konzeptuelle Dimension hinzu, die fälschlicherweise in der Moderne als ‚Realismus‘ interpretiert worden ist. Doch Rabelais begnügt sich nicht mit dieser technischen Anleihe bei der visuellen Syntax der Architektur, sondern kommentiert außerdem im IX. Kapitel desselben Werkes die andere große Erfindung Colonnas, die der ‚Hieroglyphen‘, welche die Kehrseite seiner Mehrsprachigkeit sind.

In der *Hypnerotomachia* ist die architektonische *ekphrasis* nicht nur der Ort, an dem eine neue Ordnung der Repräsentation triumphiert, sondern auch der sekundäre Raum, an dem die Überlagerung der Sprachen rätselhafte Äußerungen transkribiert und die Praxis ihrer Entzifferung vorführt. Historisch gesehen ist die erste von Colonna ‚geschriebene‘ Sprache eine, die nicht ausgesprochen wird und die, weil sie niemandem (mehr) gehört, den Anspruch erhebt, sich an alle Menschen zu wenden. Es handelt sich um die ikonischen, angeblich ‚hieroglyphischen‘ Syntagmen, die auf den Wänden der vom Helden entdeckten Monumente zu betrachten sind. Man kennt ihren Ursprung, der teilweise in der Literatur (Gott, der durch ein Auge, die Natur, die durch einen Geier symbolisiert wird), teilweise in den bildenden Künsten (der Stierschädel, der brennende Ofen, das Becken, die Wasserkanne) liegt, da es sich um die Elemente eines in der Renaissance berühmten Frieses handelt, welches heute in den kapitolinischen Museen aufbewahrt wird. Man weiß, dass diese ‚Hieroglyphen‘ sehr bald in das authentisch ägyptische Korpus der *Hieroglyphica* des Horapollon, welche in der Mitte des *Quattrocento* wiederentdeckt wurden und schon am Ende des Jahrhunderts in ganz Europa verbreitet waren, aufgenommen wurden.²⁹

Handelt es sich wirklich um eine Sprache, und nicht nur um eine Schrift? Vermutlich ja. Obwohl diese Sprache imaginär ist, wird sie explizit den Ägyptern zugeschrieben. Sie besitzt ihre eigene Syntax, wenngleich diese der lateinischen Prosa, in die sie ‚übersetzt‘ wird, nachgebildet erscheint. Sie wird von eigenen sprachlichen Determinationen begleitet, z. B. der Verdopplung des Syntagmas als Pluralmarkierung.³⁰ Aber der besondere Geist dieser Sprache liegt in der ikonischen Natur ihrer Schrift. Im Gegensatz zu den Zeichen einer anderen verlorenen Sprache, des Etruskischen, dessen Buchstaben die Priesterin des Venustempels in die Opferasche schreibt, überleben die ‚Hieroglyphen‘, weil ihre ikonische und somit mimetische Natur sie theoretisch für alle Menschen verständlich macht. Sie illustrieren somit das präbabylonische Wunder einer heiligen Sprache, von der alle möglichen Sprachen abgeleitet sind und in der sie sich auflösen. Als Materialisierung eines der wichtigsten Phantasmen des Imaginären der Renaissance ziehen diese ‚Hierogly-

²⁸ Rabelais: *Gargantua*, Kap. 52 und 54. Vgl. Polizzi, Gilles: *Le discours architectural dans la littérature de la Renaissance française: l'exemple de la réception du Poliphile (1499-1600)*. In: Frommel, Sabine/Kamecke, Gernot (Hg.): *Les Sciences humaines et leurs langages. Artifices et adoptions*, Roma: Campisano 2011.

²⁹ Vgl. Brunon, Claude F.: *Les sculptures ou gravures sacrées d'Orus Apollo Niliaque* (Paris: Kerver 1553). Kommentierte Ausgabe. Dissertation, Université Paul Valéry, Montpellier III [im Druck].

³⁰ *Hypnerotomachia*, S. 238.

phen‘ eine Reflexion über das Verhältnis zwischen Referent und Signifikant nach sich. Sie sind zugleich die ‚absolute Schrift‘, welche alle Sprachen auf ihren Ursprung zurückführt, und diejenige, welche durch ihre sukzessiven Übersetzungen die paradigmatische Achse ihrer Differenzen erkundbar werden lässt. Als Ausnahme von der Arbitrarität der postbabylonischen Sprachen sind diese ‚Hieroglyphen‘ schließlich auch, gemäß der berühmten Äußerung von Alciat, „choses signifiantes“ oder, wenn man so will, ikonische Zeichen, auf halbem Weg zwischen den Wörtern und den Dingen angesiedelt.

Diese Definition garantiert theoretisch ihre Verstehbarkeit, denn um sie zu verstehen, genügt es, die Eigenschaften der Dinge zu kennen: ein Lärchenzweig, der Vitruv zufolge schwer entflammbar ist, bedeutet ‚Geduld‘, so wie auch der Porphyry, der, wenn man ihn in einen Ofen steckt, sich nicht entzündet. Natürlich funktioniert das Korrespondenzsystem zwischen Signifikant und Signifikat nur auf der Ebene der Fiktion. Die Wahl der bezeichnenden Eigenschaft ist immer entweder symbolisch oder rein aleatorisch. Aber die Redundanz (z. B. die einer in eine Porphyryplatte eingemeißelten Lärche) hilft der Unentschlossenheit des Lesers auf die Sprünge. Sie erreicht ihren Höhepunkt in komplexen Verknüpfungen, bei denen *alle* Elemente als Signifikanten verwendet werden. Das Modell dafür ist der Obelisk oder das göttliche ‚Prisma‘ der Gärten der Eleutherilida (der freie Wille). Aus seiner Entschlüsselung, welche von der Nymphe Logistica kommentiert wird, geht hervor, dass man das Monument von unten nach oben und zirkulär (indem man außen um es herum geht) ‚lesen‘ muss und dass die Bedeutung in ihm durch die verwendeten Materialien (den am Sockel durchsichtigen und an der Spitze undurchsichtigen Stein) ausgedrückt wird, durch die Formen (einen Kubus, einen Zylinder und ein Prisma mit dreieckiger Basis), durch die in das Monument eingemeißelten Figuren (Sphinx und Nymphen, die Füllhörner in Händen halten) und schließlich durch die ‚hieroglyphischen‘ (eine Sonne, eine Deichsel, eine brennende Vase) sowie die griechischen Buchstaben, aus denen sich die eigentlichen Inschriften zusammensetzen. Fügt man diese Signifikanten zusammen, so entdeckt man, dass der ‚hieroglyphische‘ Diskurs stets dieselbe Botschaft wiederholen muss und dadurch den paradoxen Triumph einer totalen Sprache feiert, die aber nichts anderes als die Aporien des Johannes Chrysostomus enthüllt: Gott, der in Gestalt der Trinität erscheint, ist „unsagbar, unauslotbar und unverständlich“. ³¹ Wenn die ‚Hieroglyphen‘, aufgrund der analogen und redundanten Natur ihrer Kodierung, Zeichen des Identischen sind, so muss ihre Transposition in verschiedene Sprachen zwangsläufig das Verschiedene zur Einheit zurückführen. Colonnas Polyglossie reduziert sich somit auf die ‚Muttersprachen‘ der antiken Kultur (das Ägyptische, das Hebräische, das Griechische und das Lateinische), welche er sich vornimmt, wieder aufleben zu lassen. Die Polyglossie vereinheitlicht diese Sprachen, indem sie sie stets dieselbe Botschaft übersetzen lässt, welche im Übrigen dadurch nicht weniger dunkel bleibt: vom ‚Hieroglyphischen‘ ins Lateinische, oder zweimal auch vom Hebräischen ins Griechische und vom Griechischen ins Lateinische. Die mehrsprachigen Inschriften, die

³¹ *Hypnerotomachia*, S. 121; vgl. Chrysostome, Jean: De l'incompréhensibilité de Dieu. Übers. v. Pierre Maréchaux. Paris: Payot & Rivages 2000.

die Erzählung durchziehen, sind nichts anderes als die Garanten ihrer Historizität, welche mit der künstlichen Sprache des Erzählers verschmelzen muss. Diese Sprache löscht die Differenzen aus, indem sie die Mehrsprachigkeit in sich aufnimmt.

Allerdings hat die Nebeneinanderstellung der Sprachen – und dieser zweite Aspekt fügt unserer Analyse ein Element hinzu – auch eine hermeneutische Funktion. Diese Nebeneinanderstellung erlaubt es, immer wieder Indizien einzufügen, die zur Entschlüsselung führen können. Colonnas Inschriften sind also fiktive ‚Rosettasteine‘. Liest man diese Inschriften, so tritt ihre Konvergenz hervor. Zugleich werden aber auch Variationen sichtbar, die dazu angetan sind, das Rätsel zu erschweren. Als Beispiel seien die Inschriften auf dem Grabmal des „goldenen Königs“ zu Beginn der Suche betrachtet.³² Sie verkünden in drei Sprachen: „Ich wäre nackt gewesen, wenn das Tier es nicht bedeckt hätte.“³³ Es wird allgemein angenommen, dass der „König“ für die Seele und das „Tier“ für den Körper steht, aber muss man die Unterscheidung zwischen dem hebräischen *behema*, welches ein Haustier bezeichnet, und dem griechischen *tereon*, ‚das wilde Tier‘, berücksichtigen, um die Bedeutung des lateinischen *bestia* präzise zum Ausdruck zu bringen? Wie auch immer man sie liest, diese Äußerungen überlagern sich niemals vollständig: Das Rätsel verlängert sich somit in den Zwischenräumen ihrer Differenzen. Ebenso besagen auf der allegorischen Eingangstür zum ‚Liebesleben‘, welche Polifilo auf halber Strecke seiner Reise nach Kythera wählt, die Inschriften *erototrophos*³⁴ und *Mater amoris* nicht dasselbe. Somit zeichnet sich die Komplexität der Relationen zwischen den beiden Polen der sprachlichen Experimente ab: Sprachmischung und Mehrsprachigkeit vertauschen ihre Rollen. Während Erstere in der Tat zu Beginn die Alterität markiert, bezeichnet sie schließlich das Identische, wenn die Liebenden sich verbinden und in *derselben* Sprache das Liebesduett der letzten Kapitel erklingen lassen. Umgekehrt enthüllen die Inschriften, die dazu gedacht sind, unermüdlich denselben Diskurs zu transkribieren, irreduzible Differenzen, die wichtiger sind als ihre Redundanzen. Um Montaigne zu paraphrasieren: Die Differenz lässt sie stärker zu *anderen* werden, als dass die Ähnlichkeit sie miteinander *vereint*; mithin wird die Polyglossie wiederum zum legitimen Ausdruck der *varietas*. Der Austausch dient also der Kohärenz des Werkes, welches insgesamt in diese Dialektik zwischen dem Anderen und dem Eigenen eingespannt ist.

Diese Darstellungsweise hat weitgehend dazu beigetragen, das Werk *Hypnerotomachia Poliphili* zu isolieren. In Italien, wo sein Einfluss gering ist, ebenso wie in Frankreich, wo er bedeutend ist, führt die Fremdartigkeit des Werkes zu Abwehrreaktionen, die sich insbesondere gegen seine Sprache richten. Allerdings muss man diese Feststellung explizieren und nuancieren, um die Frage der Rezeption der *Hypnerotomachia* in den Rahmen der Mehrsprachigkeit der französischen Frührenaissance zu stellen und in einen Bezug mit Rabelais' Werk zu bringen.

³² Ebd., S. 31-32.

³³ *Songe de Poliphile*, S. 44

³⁴ *Hypnerotomachia*, S. 127, vgl. Anm. 9.

3. Von Colonnas ‚Unheimlichkeit‘ zu Rabelais’ Mehrsprachigkeit

Die erste Reaktion, welche Colonnas Sprache hervorruft, ist die des Misstrauens. Die Haltung der ersten Leser des Werkes erinnert an diejenige der Zeugen in *The Murders in the Rue Morgue*. Zwar haben sie den Verbrecher nicht gesehen, doch haben sie ihn sprechen hören, ohne ihn allerdings zu verstehen. Sie behaupten also, dass er sich in einer ‚Fremdsprache‘ ausgedrückt habe. In Poes Novelle aber ist es in Wahrheit ein Affe, der ‚gesprochen‘ hat. Wer aber ist in der *Hypnerotomachia* jener Sprecher, der sich in einer *inexistenten* Sprache nennt? Diese Frage ist von Wichtigkeit, denn das einzige Indiz, welches sich auf die Identität eines anonymen, wenn auch nicht ‚inexistenten‘ Autors bezieht, ist in seiner Sprache versteckt. Es handelt sich um das Akrostichon, welches die Incipits der Kapitel bilden und welches lautet: „POLIAM FRATER FRANCISCVS COLVMNA PERAMAVIT“. Im Vorwort zu seiner französischen Übersetzung zitiert Claude Popelin diesbezüglich die Kritik von Antonius Augustinus, dem Erzbischof von Tarragona, welche von La Monnoye aufgegriffen wurde und die, indem sie sich auf das ‚Nichts‘ dieser Hybridsprache bezieht, zugleich das Werk und seinen Erfinder *vernichtet*:

[...] entre otras hai unas tomadas de un libro que se dize *Poliphilo*, del que escrivio la *Hypnerotomachia*. – B. En que lengua? Griega o Latina o Italiana? – A. En todas essas lenguas, y en ninguna dellas. – B. Como assi? – A. Porque parece que quiso escrivir sus sueños y locuras en Italiano, y mezclo tantas palabras Griegas y Latinas, y procuro tanta escuridad, y mezcla destas tres lenguas, que podemos dezir que no escrivio en ninguna.³⁵

Dies fasst La Monnoye folgendermaßen zusammen: „Der Autor vermischt in seinem Werk so viele verunstaltete Wörter, die einen aus dem Griechischen, die anderen aus dem Lateinischen genommen, so dass es wahrhaftig scheint, dass er [...] in *keiner einzigen* bekannten Sprache spricht.“ Und er fügt, an Rabelais denkend, hinzu: „Es handelt sich ohne Übertreibung um ein noch seltsameres Italienisch, als es das Französische des *écolier Limosin* ist.“³⁶

Die Seltsamkeit von Colonnas *nova lingua* hat also eine dauerhafte Feindseligkeit hervorgerufen. Die Neologismen haben die humanistische Vorliebe für ein gereinigtes, klassisches, ciceronianisches Latein verletzt. Und natürlich, „das ist kein Italienisch“, wie es Jean Martin in Erinnerung ruft, der auf diese Weise seine Entschei-

³⁵ Colonna, Francesco: *Le Songe de Poliphile*. Ins Französische übers. v. Claudius Popelin. Paris: Liseux 1883, Nachdruck Genève: Slatkine 1983, Bd. I, Vorwort, S. CLXX-CLXXI. [(...) unter anderen stammen einige aus einem Buch, welches *Poliphilo* genannt wird, von dem er die *Hypnerotomachia* geschrieben hat. – B. In welcher Sprache? Griechisch oder Lateinisch oder Italienisch? – A. In all diesen Sprachen und in keiner von ihnen. – B. Wie das? – A. Weil es scheint, dass er seine Träume und Phantastereien auf Italienisch schreiben wollte und zahlreiche griechische und lateinische Wörter hineingemischt und dadurch soviel Dunkelheit und Vermischung dieser Sprachen erzeugt hat, dass wir sagen können, dass er in keiner von ihnen geschrieben hat.] In der ‚Ring‘-Episode des XXIV. Kapitels von *Pantagruel* erwähnt Rabelais ein Werk, das von der Kunst, ‚die nicht offensichtlichen Buchstaben zu entziffern‘, handelt, worin man eine mögliche Anspielung auf die *Hypnerotomachia* sehen kann, und er nennt den Autor dieses Buches „Francesco di Niento“.

³⁶ Ebd., S. CLXXII.

dung rechtfertigt, den ihm anvertrauten Text nicht wörtlich zu übersetzen, sondern sich stattdessen auf eine erste französische, zuvor gekürzte Version zu stützen:³⁷ „Von einer mehr als asiatischen Weitschweifigkeit hat er [der erste Übersetzer] ihn auf eine französische Kürze gebracht, die *viele Menschen zufriedenstellen wird*.“ Spiegelbildlich werden die lateinischen Passagen (die Inschriften und die Übersetzungen der ‚Hieroglyphen‘) offensichtlich in einer viel klassischeren Sprache neu geschrieben; z. B. ersetzt *dilabuntur* das Wort *decrescunt* in der Äußerung einer ‚hieroglyphischen‘ Maxime, welche von Sallust übernommen wurde.³⁸ Die kosmetische Behandlung, welche die ‚Einbürgerung‘ des Werkes begleitet und ermöglicht, nimmt also den Wert eines Manifests an, welches auf die Positionen der *Pléiade* hinsichtlich der Imitation und der Adaptation gemäß dem Geist oder der Natur jeder einzelnen Sprache vorausweist. Man begreift nun, warum die Reaktion in Italien ein halbes Jahrhundert zuvor nicht positiver ausgefallen ist. Der Pater Pozzi betont Colonnas Singularität. Er sieht in ihr ein Argument, um Colonna einen zweiten Traum zuzuschreiben, das *Somnium delphili*, welches sich einer ähnlichen Sprache bedient und dem *Polifilo* Metaphern entlehnt, z. B. das berühmte „arsacida degli sensi et murana del mio amore“.³⁹ Er zitiert zum Beispiel im Anschluss an Léon Dorez die Stelle aus Castigliones *Cortegiano*, welche die Höflinge verspottet, die ‚poliphilisieren‘, wenn sie mit den Damen sprechen (*scrivendo et parlando a donne, usano sempre parole di Poliphilo*).⁴⁰ Als ein einzigartiges sprachliches Experiment, welches ohne Nachfolge geblieben ist, war die Sprache Colonnas somit allem Anschein nach zum Aussterben verurteilt.

Doch die Wahrheit ist komplexer. Man weiß seit den Untersuchungen von Maria Corti, dass das *Somnium delphili*, nach 1508 verfasst, nicht von Colonna stammt, sondern von einem gewissen Antonio Cerasa aus Piacenza, der Colonnas Sprache imitiert.⁴¹ Der Autor der *Hypnerotomachia* hat also doch Schule gemacht, nicht nur in der Schriftsprache, sondern auch in der mündlichen Sprache der Höfe Norditaliens um 1510, wenn man sich auf das Datum stützt, welches für die Niederschrift des bereits zitierten Passus aus dem *Cortegiano* angenommen wird. Ist es nicht erstaunlich, dass man daran gedacht haben sollte, gegenüber den Damen Polifilos Sprache zu verwenden? Andere Beispiele erlauben es, mit Gewissheit zu behaupten, dass der Text im Italien in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts verbreitet war, ganz zu schweigen von der venezianischen Neuausgabe von 1545. Die Hypothese der Ablehnung muss also modifiziert werden; und vermutlich muss man auch die angeblichen Gründe dieser Ablehnung revidieren. Stimmt es, dass die Sprache Colonnas die Puristen schockiert, weil sie ‚anders‘ ist – oder liegt es im Gegenteil daran, dass sie nicht hinreichend ‚anders‘ ist? Denn ihre Komponenten bleiben vollkommen identifizierbar, trotz ihrer Entstellungen. Dies ist ja die Bedin-

³⁷ *Le Songe de Poliphile*, S. 9.

³⁸ Ebd. S. 230, *Hypnerotomachia*, S. 236.

³⁹ *Hypnerotomachia*, S. 363.

⁴⁰ Dorez, Léon: Études alpinnes: des origines et de la diffusion du *Songe de Polyphile*. In: *Revue des Bibliothèques* (1886), S. 248.

⁴¹ Corti, Maria: Da un convento veneto a un castello piacentino (L'autore del *Delfilo* non è F. Colonna). In: *Giornale storico della Letteratura italiana* 138 (1961), S. 161-195.

gung für die Lesbarkeit des Textes. Im Übrigen verschiebt der Prozess, welcher die Verschmelzung des Lateinischen mit dem Italienischen erlaubt, ihre historischen Entwicklungen in verschiedene Richtungen: Während das Lateinische durch seine Neologismen modernisiert oder aktualisiert wird, wird das Italienische mit Gewalt an seine Quelle zurückgeführt. Weil sie die Bewegung der Geschichte und die natürliche Entwicklung der Sprachen arretiert, ist diese Rückkehr zu den Ursprüngen im Ansatz eine Deformation, die aus der Unheimlichkeit hervorgegangen sein könnte, in welcher Freud die Rückkehr des Verdrängten erkannt hat. Im Grunde ist es die Alterität des Gleichen, die sich in der Sprache Colonnas wie in einem Zerrspiegel manifestiert. Mithin bietet sich die Sprache Colonnas selbst der *Vernichtung* durch das Verdrängte dar.

Diese Hypothese könnte die positivere Aufnahme des Werkes in Frankreich und den punktuellen Einfluss, den es hier ausübt, erklären. Das Werk ist hinsichtlich seiner Handlung vertraut genug, um den allegorischen Erzählungen in der Tradition des 15. Jahrhunderts zugeordnet zu werden, und es scheint durch seine sprachlichen Erfindungen nicht schockierend zu wirken. Ist denn die Colonna'sche Sprachmischung so weit entfernt von jener, welche die *Grands Rhétoriciens* praktizierten, indem sie das Französische und das Lateinische in ihren Versen miteinander vermischten? In den 1520er Jahren sind die modernen Sprachen noch weit davon entfernt, normhaft konstituiert und festgelegt zu sein. Die Verbindung von Neugierde und Autoritätsprinzip erlaubt somit ein Lob von Colonnas Neologismen durch Benoit de Court, der im Jahr 1533 die Auflistung dieser Neologismen vornimmt.⁴² Fremd genug, um nicht als Bedrohung zu erscheinen, und rätselhaft genug, um zur Entschlüsselung aufzufordern, kann dieses Werk auf die Franzosen die angenehmskandalöse Faszination des Anderen ausüben: Die ersten Leser, François Demoullins im Jahr 1509, sodann 1529 Geoffroy Tory, haben sich bemüht, seine ‚Hieroglyphen‘ zu imitieren. Der Erstere nutzt die Gelegenheit, das Werk umzuschreiben und zu moralisieren, und es dient ihm als eine der Quellen für seinen kleinen *Traité des vertus*, den er Louise de Savoie widmet und der für den Thronfolger gedacht ist, den künftigen König Franz I.⁴³ Hinsichtlich seiner Rezeption lässt sich feststellen, dass in der Beziehung zum Anderen, zum ‚unmoralischen‘ Italien, die Polaritäten, welche man bis dahin der Sprachmischung und der Mehrsprachigkeit zugeschrieben hat, bewahrt bleiben, wobei allerdings ihre Bedeutung verändert wird.

Beginnen wir mit der Polyglossie, welche sich in der Verwendung der ‚Hieroglyphen‘ und der mehrsprachigen Inschriften manifestiert. Offensichtlich erleichtert diese Polyglossie die Aneignung des Werks und die Arbeit des Übersetzers im Jahr 1546. Dieser muss nur dem Griechischen und dem Lateinischen, welche die ‚hieroglyphischen‘ Inschriften übersetzen, eine französische Fassung hinzufügen, um aus dieser Sprache die ‚natürliche‘ Erbin der vorhergehenden Sprachen zu machen. Was die ‚Hieroglyphen‘ betrifft, so werden sie schon 1509 in das konventionelle System

⁴² Vgl. Benoit de Court: *Arresta amorum cum erudita Benedicti Curtii symphoriani Explanatione*. Lyon: Gryphe 1533.

⁴³ Vgl. Lecoq, Anne-Marie: *François I^{er} imaginaire: symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*. Paris: Macula 1987.

der emblematischen Repräsentation eingepasst, wie es im *Traité des vertus* von François Demoulins deutlich wird. Sie werden sodann von Geoffroy Tory in seinem *Champ fleury* (1529) beschrieben und kommentiert, als gehörten sie zu den echten Hieroglyphen, welche der Autor in Rom immerhin gesehen hatte. Rabelais wird sich darauf im IX. Kapitel des *Gargantua* beziehen, und man kann diese ‚Hieroglyphen‘ auch in verschiedenen zeitgenössischen Inschriften wiederfinden, z. B. im Jahr 1549 in denen des anlässlich des königlichen Einzugs von Heinrich II. in Paris errichteten Obelisken. Der Erfolg dieser Pseudohieroglyphen lässt somit die ‚echten‘ Hieroglyphen in Vergessenheit geraten, jene, welche man auf den ägyptischen Obelisken hätte lesen können und welche die *Hieroglyphica* von Horapollon approximativ transkribieren. Denn die Lektüre dieser Colonna’schen ‚Hieroglyphen‘ beruht auf Symboliken, die auf die klassische Kultur zurückgehen. Anders gesagt: Sie sind nur scheinbar ‚anders‘ und entsprechen dafür umso stärker einer durch die Tradition geprägten Erwartung.

Was die Colonna’sche Sprachmischung betrifft, so ist es schwierig, ihre Rolle anders als per Analogieschluss zu bewerten, da er in Frankreich nicht so direkt wie in Italien die Entwicklung der Literatursprache beeinflussen oder verändern hätte können. Es ist allerdings nicht von der Hand zu weisen, dass ein Teil seines Lexikons in unsere Sprache in Form von Neologismen transponiert wurde: einerseits diejenigen, die dem Griechischen nachgebildet sind und von Benoit de Court verzeichnet wurden, z. B. *eutrapélie*, das zwar nur vorübergehend einheimisch wurde und sowohl bei Rabelais als auch bei Noël du Fail verwendet wird; andererseits diejenigen, die dem Lateinischen nachgebildet sind und von Jean Martin in seinen Übersetzungen von Architekturtraktaten ins Französische aufgenommen wurden. Im Übrigen findet man für die Sprachmischung der *Hypnerotomachia* auf der Ebene der literarischen Erfindung Äquivalente in der mit neologistischen Anleihen vermischten und beschwerten Prosa von Hélisenne de Crenne und seinen Zeitgenossen, z. B. bei der Pseudo-Jeanne Flore, Autorin von *Contes amoureux*, die der *Hypnerotomachia* viel verdanken.⁴⁴ Schließlich – und das ist das aufschlussreichste Beispiel – findet man solche Belege auch bei Rabelais, wo die Problematik der Spracherfindung sich, wenn auch auf parodistische Weise, mit Colonnas Vorhaben überschneidet.

Man hat bemerkt, dass Rabelais im Kapitel IX des *Gargantua*, welches der Bekleidung seines Helden gewidmet ist, die ‚Hieroglyphen‘ erwähnt. Allerdings muss man die Bedeutung dieser Erwähnung präzisieren. Es geht Rabelais darum, eine Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat zu propagieren, die besser fundiert ist als die, welche auf den zum System erhobenen Homonymien in der Emblematik dieser Zeit beruht. Rabelais gibt einige komische Beispiele, die den berühmten *rébus picards* ähneln: von *banc rompu* (‚zerbrochene Bank‘), welches ‚Bankrott‘ bedeuten soll, hin zu *pot de moutarde* (‚Senftopf‘) für *moult me tarde* (‚es ist mir sehr eilig‘) usw. Diese – unbeschadet der Tatsache, dass die erste sogar etymologisch korrekt ist – offensichtlich sinnlosen und lächerlichen Homonymien werden vom Autor des *Gargantua* dem Colonna’schen ‚Hieroglyphismus‘ entgegengestellt, der, so wie es Geoff-

⁴⁴ Vgl. Flore, Jeanne: *Contes amoureux*. Hg. v. Gabriel-André Pérouse. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 1980.

roy Tory geschrieben hat, auf der Kenntnis der natürlichen Eigenschaften der Dinge beruht:

Bien aultrement faisoient en temps jadis les saiges de Egypte, quand ilz escrivoient par lettres, qu'ilz appelloient hieroglyphiques. Lesquelles nul n'entendoit qui n'entendist: et un chascun entendoit qui entendist la vertu, propriété et nature des choses par icelles figurées. Desquelles Orus Apollon a en Grec composé deux livres, et Polyphile au *songe d'amours* en a davantaige exposé.⁴⁵

Es ist also gerechtfertigt anzunehmen, dass Rabelais eine positive Meinung von Colonnas Erfindungsgeist hat, auf den er sich gemäß dem Autoritätsprinzip beruft. Allerdings entwickelt er schon im folgenden Kapitel („De ce qu'est signifié par les couleurs blanc et bleu“, Kapitel X) eine Theorie der Emblematik, die den Schwerpunkt auf die Allmacht der Fiktion und auf den freien Willen des Schriftstellers bezüglich der von ihm verwendeten Motive legt. Ist das nicht der Versuch, die beiden Systeme gegeneinander auszuspielen und die Dynamik einer Schreibweise zu valorisieren, die ihre eigenen Regeln aufstellt? Die Opposition zwischen ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Kodierung verschwindet somit hinter einer Erfindungskraft, die sich die Emblematik aneignet und sie zu ihren Gunsten zweckentfremdet, anders gesagt, es handelt sich hierbei um ein Lob der Colonna'schen *inventio*, welchem wahrscheinlich Rabelais selbst nicht auf den Leim geht.

Es ist im Übrigen möglich, dass schon bei der Abfassung des *Pantagruel* Colonnas Modell eine polemische Rolle gespielt hat, und zwar bezüglich der Frage der Mehrsprachigkeit in den Kapiteln VI und IX des Werkes, welche die nacheinander folgenden Begegnungen mit dem *écolier limousin* und mit Panurge inszenieren. Ersterer versucht, durch einen mischsprachlichen Jargon, der die Sprache der Pariser Studenten imitiert, Pantagruel zu beeindrucken, einen naiven Provinzbewohner, der erst am Anfang seiner Studien steht. Man weiß nicht genau, welches Modell durch diese Satire angegriffen wird. Der Beginn der Tirade wird von Geoffroy Tory übernommen, der nur einen Beleg für die Verderbtheit des Lateinischen geben wollte. Das Ganze erinnert La Monnoye zufolge an die Colonna'sche Sprachmischung,⁴⁶ und es soll die Wissensanmaßung ebenso wie, gemäß Gérard Defaux, den Jargon der

⁴⁵ *Gargantua*, S. 29. [Ganz anders machten es einst die ägyptischen Gelehrten, wenn sie mit Buchstaben schrieben, die sie als Hieroglyphen bezeichneten. Diese verstand niemand, der nicht kundig war; jeder aber verstand sie, der die Kraft, Eigenschaft und Natur der von diesen Hieroglyphen bezeichneten Dinge kannte. Darüber hat Horapollon auf Griechisch zwei Bücher geschrieben und Polifilo hat im *Liebstraum* mehr davon erläutert.] Diese Definition und das sie illustrierende Beispiel, der Anker und der Delphin, die später zum Emblem des Druckers Aldus Manutius wurden, übernimmt Rabelais von Tory, der auf Colonnas Werk verweist: „si vous avez désir d'en veoir / des inscriptions hiéroglyphiques / à la manière des Egyptiens, vous en trouverez en Polyphile de belles et bien faites en beaucoup de bons passages“. Tory, Geoffroy: *Champ fleury*, Paris: Tory 1529, f 73 v.

⁴⁶ La Monnoye wird in der Ausgabe von Popelin zitiert: Colonna, Francesco: *Le songe de Poliphile*. Ins Französische übersetzt von Claudius Popelin. Paris: Liseux 1883, Nachdruck Genève: Slatkine 1983, Bd. I, S. CLXXII.

Sorbonne-Theologen angreifen.⁴⁷ Andere Ähnlichkeiten sind erkennbar, zunächst die mit dem alten, aber wohlbekannten Modell von Jean de Garlande, dem Erfinder des Wortes *dictionnaire* und des lateinischen Lexikons, das diesen Namen trägt. Das schlechte Latein des Studenten aus dem Limousin wäre also eine Folge der missbräuchlichen und fehlerhaften Verwendung dieses Lexikons, welches den Studenten einen praxisnahen Wortschatz zur Verfügung stellen soll, um die Realia des Pariser Lebens sprachlich zu bezeichnen. Ein anderer Vergleich, der Rabelais noch näher liegt, drängt sich ebenfalls auf, derjenige mit der *Farce de maître Mimin*, die von einem Studenten handelt, der von dem schrecklichen Jargon, den ihm sein Lehrer einbläut, befremdet ist: „ego non sire franchoyson jamais parlare car ego oublierunt“.⁴⁸ Er findet seine Sprache erst unter der Einwirkung seiner Mutter und seiner Verlobten wieder: „il n'est dieutrine que de nous“.⁴⁹ Anders gesagt, ist es das Verlangen und nicht das Gesetz, welches die ‚wahre‘ Sprache des Subjekts begründet. Dies führt uns zu Colonnas Dialektik zurück.

Die Anleihe, welche zu Beginn der Rede des *écolier* bei Geoffroy Tory gemacht wird, der als Erster auf Französisch das ‚hieroglyphische‘ System Colonnas erklärt hatte, ist ein Indiz für die Legitimität dieser Parallele. Und wenn die Sprache des *écolier* den Jargon der Studenten parodiert, so liegt hier ebenfalls eine gute Karikatur von Colonnas Sprache vor, während das Motiv der Liebeswanderung an eine relativ triviale Parodie der Liebesmystik der *Hypnerotomachia* denken lässt:

[...] et comme verisimiles amorabonds captions la benevolence de l'omnijuge omniforme et omnigene sexe feminin, certaines diecules nous invisons les lupanares, et en ecstase Venereique inculcons nos veretres es penetissimes recesses des pudendes de ces meretricules amicabilissimes [...]⁵⁰

In der Tat transponiert die Rabelais'sche Episode die Colonna'sche Dialektik des Selben und des Anderen auf wirksame Art und Weise. Was nämlich wird am Ende dem armen *écolier* vorgeworfen? Zuerst die Künstlichkeit einer Sprache, die das Französische ‚imitiert‘, wie die *nova lingua* das Italienische ‚imitierte‘ und verfälschte; die seine Identität durch die Einfügung eines Fremdkörpers verändert, eines

⁴⁷ Vgl. *Pantagruel*, S. 232, Anm. 8. Die Wirkung von Rabelais' Satire wird aus heutiger Sicht dadurch abgeschwächt, dass einige der vom *écolier* gebildeten Neologismen später in die französische Sprache eingegangen sind.

⁴⁸ La Farce de maître Mimin. Ins moderne Französisch übers. v. Véronique Dominguez. Paris: Le Livre de Poche 2008, S. 101.

⁴⁹ „[...] il n'est doctrine que de nous“. Ebd., S. 112, Anm. 1.

⁵⁰ *Pantagruel*, S. 233. Der Satz entfaltet ein Beispiel, welches Tory mit folgenden Worten vorgeschlagen hatte: „[...] et comme verisimiles amorabundes captivons la benivolence de l'omnijuge et omniforme sexe féminin.“ Rabelais verleiht dem Polynom eine ternäre Struktur („omnijuge, omniforme, omnigène“), bei der man an die Trilogie von Colonnas „göttlichem Prisma“ denken mag (s.o.). Auf Deutsch liest sich das folgendermaßen: „[...] und kaptivieren als wahrhaftige Amorabundi die *benevolentiam* des omnijugen, omniformen und omnigenen weiblichen Geschlechts. An gewissen Diekulen visitieren wir die Lupanaren [...] und inkulkieren in venerischer Ekstase unsere Veretra in die penitalen Rezesse dieser amikabilissimen Meretrizen.“ Rabelais, François: Gargantua und Pantagruel. Auf der Grundlage der Übersetzung von Ferdinand Adolf Gelbcke hg. v. Horst und Edith Heintze. Frankfurt a. M.: Insel 1994, S. 207.

‚verhunzten‘ und verderbten Lateins, welches *gegen* den Geist der Sprache gerichtet ist. Sodann die Verfremdung, welche aus seinem Gebrauch resultiert. Bei Colonna, wo sie der Ausdruck eines Liebeswahns sein mag, erscheint sie als gerechtfertigt; im Fall des *écolier* ist sie dagegen nur eine Hochstapelei, die aufgedeckt wird, sobald Pantagruel mit Gewalt, indem er den armen Kerl würgt, die Basis einer nonverbalen Kommunikation wiederherstellt: „Hau Hau laissas a quau au nom de dious et ne me toucas grou“, so ruft der Student dann in seinem Dialekt aus.⁵¹

Wirksamer kann man die Künstlichkeit einer Sprachmischung nicht verurteilen, einer Sprachmischung, die ihre Alterität ausstellt, um die Identität des Sprechers zu verbergen. Angesichts der Fülle an Interpretationen, welche die Episode des Kapitels XXXII hervorgebracht hat, in dem Maître Alcofribas, da er sich nicht *unter* der Zunge von Pantagruel schützen und verbergen kann, *auf* dieser Zunge herumgeht, um den Körper des Riesen *von innen* her zu erforschen, kann man annehmen, dass jenseits der Komik dieser Episode genau darin auch der Gegenstand der Kritik liegt: Der *écolier* verbirgt sich *unter* seiner Zunge bzw. Sprache. Er invertiert die natürliche Beziehung zwischen dem Subjekt und der Sprache, die *es* spricht. Gezwungen, diese ‚andere‘ Sprache aufzugeben, zurückgeworfen auf die armselige Identität („limousin pour tout potaige“), welche sein Dialekt preisgibt, ist der unglückliche *écolier* zu nichts nütze; er ist, im wörtlichen Sinne, *niemand*. Im Gegensatz dazu ist Panurge, sein Doppelgänger (auf der Ebene der Erzählstruktur) und sein Gegenteil (hinsichtlich der Beherrschung der Sprachen), so, wie sein Name es schon anzeigt, ‚für alles gut‘ (*pan ourgos*). Seine Identität wird durch die Zahl der realen oder imaginären Sprachen, die er im Kapitel IX vorführt, bei seiner Begegnung mit Pantagruel bekräftigt.⁵² Der Sprachmischung des unglücklichen *écolier* wird somit die Mehrsprachigkeit von Panurge entgegengestellt. Wie bei Colonna erhöht diese Mehrsprachigkeit die Redundanz einer elementaren Aussage, die an die Rechte des Körpers erinnert: ‚Man kann nicht mit leerem Magen philosophieren‘, so lautet sie im Wesentlichen. Ihre Funktion ergibt sich aus der wiederholten Zurschaustellung des Gleichen: Die, abgesehen von kleinen sprachlichen Variationen, stets identische Äußerung definiert die Identität eines Sprechers, der nicht greifbar wird. Und die, die ihm zuhören, Pantagruel und seine Freunde, sind vorübergehend verblüfft und verstehen nichts. Sie bringen die Ebenen der Äußerung durcheinander und nehmen von den Signifikanten nur das, was die sprachliche Zugehörigkeit des Sprechers bezeichnet, wahr. Sie bemühen sich also, die Sprachen von Panurge zu identifizieren, ohne auf seine Rede zu achten. Bezieht man diese Problematik auf die Wirkungen von Colonnas Mehrsprachigkeit, dann könnte man von einer parodistischen Über-

⁵¹ Ebd., S. 234.

⁵² Ebd., S. 246-250. Der Gegensatz zwischen den beiden Figuren wird durch ein Detail relativiert: In der ‚utopischen‘ Sprache von Panurge lassen sich Endungen auf *ou* und bestimmte Syntagmen (*grou, los eschatonous, prou, noudots, caguons*) erkennen, aus denen klar wird, dass diese Sprache aus dem Okzitanischen abgeleitet ist und dass sie somit dem Dialekt des *écolier* ähnelt. Tory schlägt in seinem *Champ fleury* neben einem das Colonna'sche Alphabet nachahmenden ‚hieroglyphischen‘ Alphabet ein ‚utopisches‘ Alphabet vor. Vgl. hierzu die Analysen von Demonet, Marie-Luce: *Les voix du signe: nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*. Paris: Champion 1992, S. 176-187.

steigerung des Colonna'schen Modells bei Rabelais sprechen. So wie Panurge übersetzt Polifilo die ‚Hieroglyphen‘, die er dechiffriert, ohne jemals deren Rätsel zu durchdringen:

Per la quale inusitata cosa i' stetti non mediocrementemente stupido [...] dil tutto io restai ignaro et dilla interpretatione et sophismo significato molto ambiguo.⁵³

Das schillernde Trugbild der Polyglossie verschwindet in der Absurdität und schließlich in der Sinnlosigkeit eines Systems, welches den Sinn suspendiert, dergestalt, dass die Sprachen auf Zeichen zurückgeführt werden oder bei Rabelais auf Laute, nach deren Herkunft man sucht. Ist die Situation von Pantagruel, Epistémon und Carpalim, den stumpfsinnigen Übersetzern, anders als die von Polifilo, der durch die von ihm betrachteten Zeichen blöde geworden ist? Wie die Zeugen aus *The Murders in the Rue Morgue* sind die Einen wie die Anderen unfähig, die Äußerung zu verstehen, da sie nicht in der Lage sind, sie auf ihren Sprecher zurückzubeziehen.

Am Ende des Weges erscheint uns der Vergleich zwischen Colonna und Rabelais als lehrreich, insofern er die Frage der Mehrsprachigkeit auf ihre literarischen Bedeutungen bezieht. Rabelais generiert wie Colonna, und vermutlich *gegen* ihn, sein Schreiben aus den Variationen der Situation des Sprechers bezüglich der Kodierung der Fiktion und der Sprache, welche in einer reziproken Bewegung den Sprecher benennt und ihm seine *Identität* zuweist. Die Colonna'sche Mehrsprachigkeit war zu begreifen als ein Verfahren, durch das der Schriftsteller vollständig in jener Sprache aufgeht, die ihm seinen Namen gibt. Sein Verschwinden, das des *Frater Franciscus Columna*, lässt das Werk als das Substitut des Autors zu Wort kommen. Rabelais' Mehrsprachigkeit entspringt einer spiegelverkehrten Vorgehensweise, die das Subjekt aus der Materie der Sprachen, die es erfinden, hervorgehen lässt. Doch handle es sich nun um Verschwinden oder um Emergenz, um Grablegung oder um Geburt – die beiden Seiten der Mehrsprachigkeit führen uns hin zu der ursprünglichen *conditio* des Schriftstellers, in der Antike wie in der Moderne. Sie erinnern an das, was beim literarischen Schreiben auf dem Spiel steht: die Konfrontation des Selbst mit dem Anderen, das beunruhigende und verzerrende Spiegelbild, welches die primäre und irreduzible Alterität seiner Sprache,⁵⁴ aller Sprachen, zu zähmen und zu sagen versucht, *jusqu'à s'y taire* (bis zum Verstummen):

J'entends les noms en litanie. Dans toutes les langues: la française, l'allemande, l'anglaise, l'italienne, la mexidinne, la latine, la pontique, la tudelle, la lécorne, la bamblique, l'éléphantine [...] Il faut que les langues se taisent, qu'elles finissent. [...] Pour que le temps puisse passer à l'envers.⁵⁵

⁵³ *Hypnerotomachia*, S. 31-32 [Aufgrund dieser ungewöhnlichen Sache war ich einigermaßen verblüfft (...) mir blieb völlig schleierhaft, wie man das zu interpretieren habe und was diese zweideutigen Sophismen zu bedeuten hätten].

⁵⁴ Der bei Colonna allgegenwärtigen Alterität kann man die von Valère Novarina in der zu Beginn dieses Beitrags als Motto zitierten Passage proklamierte ‚Animalität‘ gegenüberstellen.

⁵⁵ Novarina, Valère: *Entrée dans le théâtre des oreilles*. In: *Le Théâtre des paroles*. Paris: P.O.L. 2007, S. 65-81, hier S. 74.

Literatur

- Benoit de Court: *Arresta amorum cum erudita Benedicti Curtii symphoriani Explanatione*. Lyon: Gryphe 1533.
- Brunon, Claude F.: *Les sculptures ou gravures sacrées d'Orus Apollo Niliaque* (Paris: Kerver, 1553). Kommentierte Ausgabe. Dissertation, Université Paul Valéry, Montpellier III [im Druck].
- Casella, Maria Teresia/Pozzi, Giovanni: *Francesco Colonna, biografia e opere*. Padova: Antenore 1959.
- Chrysostome, Jean: *De l'incompréhensibilité de Dieu*. Übers. v. Pierre Maréchaux. Paris: Payot & Rivages 2000.
- Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. Kritische Ausgabe von Giovanni Pozzi und Lucia Ciapponi. Padova: Antenore 1980.
- Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. Ins moderne Italienisch übers. u. komm. v. Marco Ariani und Mino Gabriele. Milano: Adelphi 1998.
- Colonna, Francesco: *Le songe de Poliphile*. Übers. v. Claudius Popelin. Paris: Liseux 1883, Nachdruck Genève: Slatkine 1983.
- Colonna, Francesco: *Le songe de Poliphile*. Ins Französische übers. v. Jean Martin. Hg. v. Gilles Polizzi. Paris: Imprimerie Nationale 1994 u. ö. und Paris/Arles: Imprimerie Nationale-Actes Sud 2004 u. ö.
- Corti, Maria: *Da un convento veneto a un castello piacentino (L'autore del Delfilo non è F. Colonna)*. In: *Giornale storico della Letteratura italiana* 138 (1961), S. 161-195.
- Demerson, Guy: *Le plurilinguisme chez Rabelais*. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 14 (1981), S. 3-19.
- Demonet, Marie-Luce: *Les voix du signe: nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*. Paris: Champion 1992.
- Dorez, Léon: *Etudes alpines: des origines et de la diffusion du Songe de Polyphile*. In: *Revue des Bibliothèques* (1886).
- Dubois, Claude-Gilbert: „Vice de Innovation“ et „Escumeurs de Latin“: quelques aspects du mélange des langues dans ses rapports avec la création littéraire en France au XVI^e siècle. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 15/2 (1982), S. 19-36.
- Flore, Jeanne: *Contes amoureux*. Hg. v. Gabriel-André Pérouse. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 1980.
- Furno, Martine: „Une fantaisie“ sur l'antique: Le goût pour l'épigraphie funéraire dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. Genève: Droz 2003.
- Halpern, Anne-Elisabeth: „L'imaginaire scénique de l'inconscient de la nature“ selon Valère Novarina. In: *Toudoire-Surlapierre, Frédérique/Surlapierre, Nicolas: Hypnos II. Les frontières invisibles (1968-2008)*. Paris: Éditions l'improviste 2014, S. 129-146.
- Jeanneret, Michel: *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*. Paris: Corti 1987.
- La Farce de maître Mimin*. Ins moderne Französisch übers. v. Véronique Dominguez. Paris: Le Livre de Poche 2008.
- Lecoq, Anne-Marie: *François I^{er} imaginaire: symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*. Paris: Macula 1987.
- Novarina, Valère: *Le Théâtre des paroles*. Paris: P.O.L. 2007.
- Polizzi, Gilles: *De l'autre langue à la langue de l'autre: mixtilinguisme et polylinguisme de Colonna à Rabelais*. In: Bem, Jeanne/Hudlett, Albert (Hg.): *Ecrire aux confins des langues*. Creliana, Hors série (2001), S. 105-119.
- Polizzi, Gilles: *Le discours architectural dans la littérature de la Renaissance française: l'exemple de la réception du Poliphile (1499-1600)*. In: Frommel, Sabine/Kamecke, Gernot (Hg.): *Les Sciences humaines et leurs langages. Artifices et adoptions*. Roma: Campisano 2011.
- Rabelais, François: *Œuvres complètes*. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Mireille Huchon. Paris: Gallimard 1994.

Rabelais, François: Gargantua und Pantagruel. Auf der Grundlage der Übersetzung von Ferdinand Adolf Gelbcke hg. v. Horst und Edith Heintze. Frankfurt a. M.: Insel 1994.
Rigolot, François: Les langages de Rabelais. Genève: Droz 1972.
Tory, Geoffroy: Champ fleury, Paris: Tory 1529.
Tournon, André: „En sens agile“. Les Acrobaties de l'esprit selon Rabelais. Paris: Champion 1995.
Vitruvius: L'Architecture, ou Art de bien bastir. Übers. v. Jean Martin. Paris: Jacques Gazeau 1547.

„Frapponendo qualche parola Hebraica corrotta nel ragionar trà di loro“.
Polyglossie und mehrsprachige Literatur der venezianischen Juden
im 16. und 17. Jahrhundert

Manche Orte sind prädestiniert für Mehrsprachigkeit. Zu diesen zählt Venedig. Die geographische Lage und die Geschichte der Lagunenstadt machten sie von Anfang an zu einem Ort, an dem Menschen aus verschiedenen Gegenden und Ländern sowie Sprecher verschiedener Sprache zusammenkamen/-lebten. Schon der Gründungsmythos spricht von Flüchtlingen, die auf die Inseln kamen, um dort Zuflucht vor ihren Feinden zu suchen. Somit ist das Phänomen der Mehrsprachigkeit in der Serenissima ein ganz alltägliches. Die Erfahrung, mit Menschen zu tun zu haben, die eine andere Sprache sprechen, gehörte zu den selbstverständlichen Alltagserfahrungen. Bis heute gehören die Internationalität und die Vielsprachigkeit zu den auffälligsten Merkmalen Venedigs.

Unter den zahlreichen ethnischen und religiösen Gruppen, die sich im Laufe der Geschichte in der Lagunenstadt niederließen, befanden sich auch Juden. Wann genau sich zum ersten Mal Juden in Venedig angesiedelt haben, ist anhand von historischen Dokumenten nicht festzustellen. Gerüchte weisen zwar in die Zeit des 13. Jhs. und früher, sichere Belege sind erst ab dem 14. Jhd. erhalten.¹ Das Leben der Juden in Venedig, der *Universitas hebraeorum*, wie sie in offiziellen Dokumenten und Schriftstücken genannt wurde, blieb bis ins 16. Jh. hinein geprägt von Unsicherheit, Bedrohung, schwer errungener Duldung, dann aber auch wieder von plötzlicher Milde seitens der Löwenrepublik und großer Prosperität. Als im Jahr 1516 die Einrichtung eines separaten Wohnbezirks für die jüdische Bevölkerung Venedigs im Sestiere von Cannaregio, im Nordwesten der Stadt, beschlossen wurde, bedeutete dies zwar eine Zäsur, allerdings brachte das Ghetto auch eine Phase der relativen Sicherheit und Ruhe für die venezianischen Juden.² Das Gelände, das den

¹ Aus den achtziger Jahren des 14. Jhs. stammt ein Gesetz, das die Anwesenheit und Aktivität von Geldleihern duldet. Und obwohl dort nicht explizit von Juden oder Christen gesprochen wird, kann man darin „die Grundlage der ersten *Condotta*“ (Calimani, Riccardo: *Storia del Ghetto di Venezia*. Milano: Rusconi ⁴1986, S. 20 [dt. Übers. Die Kaufleute von Venedig. Die Geschichte der Juden in der Löwenrepublik, München: Claassen 1990]) erkennen, unter welcher Bezeichnung über Jahrhunderte die Aufenthaltsgenehmigungen für die Juden liefen.

² Vgl. einen kurzen Überblick über die Geschichte des venezianischen Ghettos bei Calimani: *Storia del Ghetto di Venezia*, S. 63-82. Informationen über die Demographie des venezianischen Ghettos bei Harris, Alan C.: *La demografia del ghetto in Italia (1516-1796 circa)*. In: *La Rassegna Mensile di Israel* 1-5 (1967), S. 18-28. – Zur Etymologie des Toponyms *ghetto* siehe Cortelazzo, Manlio/Zolli, Paolo: *Dizionario etimologico della lingua italiana [DELI]*. 5 Bde. Bologna: Zanichelli 1979-88, Bd. II (1980), S. 489b, *s.v.*: „Venez. *ghèto*, propr. ‚getto‘, dal n. dell’isola (dove già esisteva una ‚fonderia‘, *ghèto* in dial.), nella quale furono ristretti gli Ebrei.“ oder de Mauro, Tullio: *Grande Dizionario Italiano Dell’Uso [GRADIT]*. 6 Bde. Torino: UTET

Namen *Ghetto novo* trägt, ist auf allen Seiten von Wasser umgeben. An seinen Rändern stehen Gebäude, die eine Art Ummauerung bilden. Ganz im Kontrast zu der ansonsten, aufgrund ihrer Lage, unbefestigten „Stadt ohne Stadtmauern“³! In der Mitte befand sich ein offener Campo, wie er heute noch besteht. Nur über zwei Brücken war das Ghetto mit dem Rest der Stadt verbunden.⁴

Im Kontext der erwähnten Mehrsprachigkeit in Venedig stellt sich die Frage, wie die Juden Venedigs miteinander und mit der nicht-jüdischen Bevölkerung kommuniziert haben? Welche Sprache(n) haben sie gesprochen? – Die Auffassung, dass ihre „natürliche Sprache“ das Hebräische sei, war zwar recht verbreitet,⁵ deckt sich jedoch nicht mit den Tatsachen. – Vielmehr spiegelt sich darin ein Aspekt des Nationalitäten-Diskurses, der auch im Zusammenhang mit der Benennung der Nationalsprachen im 16. Jh. (*italiano, español, français* usw.) wirksam war und eine Gleichsetzung der Angehörigen einer Nation mit einer Sprache, in diesem Fall der „hebrei“ mit ihrer Sprache „*lingua hebraica*“ implizierte. – Zwar hatte das Hebräische, als Sprache der Religion und Gelehrsamkeit, nie aufgehört eine prominente Rolle im Leben der Juden zu spielen, als Umgangssprache war es aber bereits seit Beginn der Diaspora durch die Sprachen derjenigen Länder abgelöst worden, in denen die Juden jeweils wohnten. So beklagte der berühmte venezianische Rabbiner Leon Modena (1571–1628), der ein Buch über jüdische Riten und Sitten verfasste, das den Titel *Historia de Riti Hebraici*⁶ trägt, die schwindenden Kenntnisse der

2000, Bd. III, S. 203a, *s.v.*: „prob. dal venez. ghèto, forma ven[e]ziana di getto, poi nome di un'isola veneziana che ospitava una fonderia“. – Robert Finlay wies auf den besonderen Widerspruch hin, dass dieses Wort, das in der Folge in zahlreiche Sprachen entlehnt wurde und „a lasting contribution to the vocabulary of prejudice and persecution“ darstellt, ausgerechnet aus Venedig stammt, in vielen Bereichen als Symbol für Toleranz und Zivilisation gilt (The foundation of the Ghetto: Venice, the Jews and the war of the league of Cambrai. In: Proceedings of the American Philosophical Society 126 (1982), S. 140-154, hier S. 154). Für eine Zusammenfassung der langen etymologischen Diskussion siehe Arnold, Rafael: Spracharkaden. Die Sprache der sephardischen Juden in Italien im 16. und 17. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 2006, S. 48-56.

³ „... la città nostra, ch'è senza muraglie“, wie der venezianische Historiker Marino Sanuto (1466-1536) an zwei Stellen in seinen Tagebüchern stolz hervorhob (I Diarii di Marino Sanuto. Hg. v. Rinaldo Fulin u. a., 58 Bde., Venezia 1879-1903, Bd. 20, S. 92 und S. 99).

⁴ Im Jahr 1541 erfolgte eine Erweiterung des jüdischen Wohngebietes durch die Hinzunahme des benachbarten Geländes *Ghetto vecchio*. Dies war durch die starke Zuwanderung levantinischer Juden – *hebrei mercadanti levantini viandanti* – notwendig geworden. Schließlich wurde für die zugewanderten Sepharden das Ghetto im Jahr 1633 nochmals um ein angrenzendes Gebiet erweitert, das den Namen *Ghetto novissimo* erhielt. – Das Ghetto existierte bis zum Ende der venezianischen Republik am 7. Juli 1797.

⁵ Diese Überzeugung findet sich beispielsweise in einem Dokument des *Consiglio dei Dieci* vom 22. August 16[33?], das im venezianischen Staatsarchiv verwahrt wird, in dem von den Juden und deren Sprache die Rede ist. Dort heißt es: «[...] anco quelli hebrei, che non hanno altra lingua, che l'hebraica loro naturale [...]» (ASV, CX, Proclami, filza 21 (1633-38), datiert 22. August 16[33?]).

⁶ Diese Schrift wurde 1637 in Paris zum ersten Mal gedruckt. Ein Jahr später erschien die erste venezianische Ausgabe, die vielfach nachgedruckt wurde: *Historia de Riti Hebraici Vita & oßeruanze degl'Hebrei di questi tempi di Leon Modena Rabi Hebreo da Venetia. Gia stampata in Parigi & hora da lui corretta e riformata. Venetia 1638.* – Im Folgenden wird aus der deut-

Heiligen Sprache (hebr. *lashon ha-kodesh*) bei seinen Zeitgenossen. Seiner Meinung nach gab es nur ganz wenige Personen, bestenfalls Rabbiner, die eine ganze Rede in hebräischer Sprache zu verfassen imstande wären.⁷ Die Rabbiner brauchten nicht nur eine passive Kompetenz des Hebräischen, sondern mussten die Sprache auch aktiv beherrschen, beispielsweise um Gutachten und Stellungnahmen zu Fragen des Religionsgesetzes zu verfassen. Die rabbinische Korrespondenz, die so genannten Responen (hebr. *she'ilot u-teshuvot*), diente der überregionalen oft internationalen Kommunikation unter den Gelehrten und war deshalb selbstverständlich in hebräischer Sprache verfasst.

Natürlich blieb Hebräisch die Sprache des religiösen Kultus' und der Feste, und auch im Alltag der Gemeindemitglieder war die *Heilige Sprache* in Form von Gebeten und Segenssprüchen beispielsweise bei den Mahlzeiten präsent. So erklärt sich, dass eine ganze Reihe von Hebraïsmen aus diesem Bereich, wie beispielsweise *Bet ḥayyim*, ‚Friedhof‘, *Qetubbah*, ‚Heiratsvertrag‘, *Qaddish* ‚Gebet für einen Verstorbenen‘, *Sefer* (metonymisch für die hebr. Bibel < hebr. *sefer* ‚Buch‘) und *Parnassim*, ‚Gemeindevorsteher‘ in die Alltagssprache der Juden eingedrungen sind. Neben ihrer denotativen Funktion (als Bezeichnung von Sachen und Konzepten aus dem Bereich der Religion), boten diese Entlehnungen auch die Möglichkeit einer kulturellen Identifikation mit dem Judentum dar.⁸ Allerdings divergierte die Sprachkompetenz, sowohl die aktive als auch die passive, in Abhängigkeit vom Individuum, dem Geschlecht und dem Bildungsgrad bzw. der Zugehörigkeit zu religiösen Gruppierungen.

Möchte man sich mit dem Sprachgebrauch der Juden in Venedig näher beschäftigen, muss man sich vor Augen führen, dass die Vorstellung von einer homogenen, in religiöser, ethnischer und sprachlicher Hinsicht einheitlichen Gruppe von Menschen falsch ist. Im jüdischen Wohnbezirk von Venedig, dem jüdischen Ghetto – übrigens das erste, das diesen Namen trug und mithin zum Namensgeber für alle späteren Ghetti oder Ghettos wurde⁹ – lebte keine homogene Bevölkerung, vielmehr setzte sie sich aus Gruppen verschiedener Provenienz zusammen, die sich auch in sozio-ökonomischer¹⁰ Hinsicht unterschieden. Mit Recht kann man von einem

schen Übersetzung seines Buches zitiert: Modena, Leon: Jüdische Riten, Sitten und Gebräuche. Hg., übers. u. eingel. v. Rafael Arnold. Wiesbaden: Marix 2007.

⁷ Modena: Jüdische Riten, S. 34-35.

⁸ Darüber hinaus fanden hebräische Begriffe und Ausdrücke Verwendung in Texten magischen Inhalts, aber auch zur Bezeichnung tabuisierter Körperteile oder -funktionen wie beispielsweise *seten* („Urin“) oder *tashmish* („Geschlechtsverkehr“) (vgl. Mayer Modena, Maria: La composante hébraïque dans le judéo-italien de la Renaissance. In: Morag, Shelomo/Bar-Asher, Moshe/Mayer Modena, Maria (Hg.): Vena Hebraica in Judaeorum Linguis. Proceedings of the 2nd International Conference on the Hebrew and Aramaic Elements in Jewish Languages. Milano: Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Scienze dell'Antichità 1999, S. 93-181, hier: S. 95 bzw. 100.

⁹ Siehe Anm. 2.

¹⁰ Welche Auswirkungen die sozio-ökonomischen Faktoren, nicht zuletzt auf die urbanistische und demographische Situation innerhalb des Ghettos hatte, ist gut aufgearbeitet worden von Calabi, Donatella: Venice: The ghetto and the city. In: Cohen, Julie Marthe (Hg.): Het getto van Venetië. Ponentini, Levantini e Tedeschi 1516-1797. S'-Gravenhage: SDU uitgeverij, S. 46-66.

Mikrokosmos innerhalb der Ghettomauern sprechen, der sowohl in ethnischer und als auch linguistischer Hinsicht durch Vielfalt gekennzeichnet war. Von den Sprachen und der Sprachverwendung innerhalb dieses Mikrokosmos' soll im Folgenden die Rede sein.

Neben Juden italienischer Herkunft siedelten sich in Venedig, wie in anderen Städten Oberitaliens, bereits seit dem Mittelalter auch aschkenasische Juden an, die von jenseits der Alpen stammten und die Jiddisch sprachen. Sie bildeten mit den *italiani* in administrativer Hinsicht eine gemeinsame Gruppe, die so genannte „nazione tedesca“. Sie übten überwiegend den Beruf des Geldleihers aus oder trieben Handel mit nützlichen Alltagsdingen, was ihnen allerdings im Durchschnitt nur ein sehr bescheidenes Leben ermöglichte.

Eine weitere Gruppe von Zuwanderern waren die sephardischen Juden (hebr. *s'fardim*), die in Venedig auch *ponentini* oder *ebrei occidentali* genannt wurden. Die Präsenz iberischer Juden in Venedig lässt sich seit Beginn des 15. Jhs. nachweisen.¹¹ Aber erst nach der Vertreibung durch die Katholischen Könige (1492) kam es zu einer spürbaren Präsenz dieser *nazione* in der Lagunenstadt.¹² Ihr Hauptbetätigungsfeld in ökonomischer Hinsicht war der Warenhandel mit der Levante und mit Übersee. Schließlich gab es noch eine weitere Gruppe von Juden, die sich in Venedig niederließen. In den venezianischen Dokumenten findet man sie unter der Bezeichnung *nazione levantina*, wobei es sich um Juden aus dem Osmanischen Reich handelt, bei denen es sich wiederum häufig um ehemalige Flüchtlinge aus Spanien und Portugal handelte.

Neben den erwähnten Gruppen spielten in Venedig zudem noch die so genannten Marranen, getaufte Juden, eine Rolle, deren schwer zu bestimmender religiöser Status, der sich in Bezeichnungen, wie „Kryptojuden“, „Scheinchristen“, „*cristãos novos*“ (Neu-Christen), „*conversos*“ und anderen Bezeichnungen mehr widerspiegelt, das Sant'Uffizio, die Inquisitionsbehörde, in hohem Maße beunruhigte. Die Marranen wurden zwar bereits 1497 aus Venedig ausgewiesen und das Aufenthaltsverbot wurde auch im Juli 1550 durch den Senat bekräftigt, da sie sich aber schwer fassen ließen, verwundert es nicht, dass auch danach noch Marranen auftauchten und ihre tatsächliche oder angebliche Anwesenheit dokumentiert wurde.¹³

¹¹ Vgl. Jacoby, David: Les Juifs à Venise du X^{IV}e au milieu du X^{VI}e siècle. In: Beck, Hans-Georg u. a. (Hg.): Venezia. Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi. (Atti del II Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana, Venezia 1973). 2 Bde. Firenze: Olschki 1977, S. 163-216, hier S. 184.

¹² Nicht nur in der Lagunenstadt, sondern auch auf der *Terraferma* und den venezianischen Besitzungen im Mittelmeer siedelten sich sephardische Flüchtlinge an. So gab es beispielsweise eine bemerkenswerte Zuwanderung spanischer Juden nach Korfu, wodurch sich die Anzahl der Juden von 100 auf 700 erhöht habe (vgl. Calimani: Storia del Ghetto di Venezia, S. 213). Vgl. dazu auch Segre, Renata: Sephardic settlements in sixteenth-century Italy: a historical and geographical survey. In: Mediterranean Historical Review 6 (1991), S. 112-137.

¹³ „... omnes marani tam qui venerunt ex Hyspania quam aliunde“ lautet eine zeitgenössische Definition (zit. nach Kaufmann, David: Die Vertreibung der Marranen aus Venedig im Jahre 1550. In: Jewish Quarterly Review XIII (1900), S. 520-532, hier S. 525-26. Ausführlich zu diesem Thema: Calimani, Riccardo: Storia dei marrani a Venezia. Milano: Rusconi 1991. – Gerüchte kursierten, die behaupteten, dass die Marranen sich ungewöhnlich stark vermehrt hätten.

Venedig beherbergte im 16. und 17. Jh. also eine in ethnischer und linguistischer Hinsicht keinesfalls homogene Gruppe von Juden, sondern eine Vielzahl von Gruppen, die sich auch hinsichtlich ihrer religiösen Riten und Bräuche unterschieden. Leon Modena kommt in seinem Buch auch auf die kultischen Unterschiede zwischen den drei *nationi* zu sprechen, die die Einrichtung verschiedener Synagogen notwendig machten,¹⁴ von denen heute noch fünf zu besichtigen und zwei in Gebrauch sind. Während nämlich hinsichtlich der Religionsgesetze und der Lehre des Talmuds trotz der Zerstreutheit der Juden über viele Länder eine große Übereinstimmung bestand, hatten sich in Bezug auf die Gottesdienste, die Gebete und die Bräuche sehr wohl Unterschiede ausgebildet.¹⁵ Die Kopräsenz von Sepharden und Aschkenasen, in die sich bis heute das Judentum unterteilen lässt, auf engstem Raum im venezianischen Ghetto, stellt einen Forschungsgegenstand dar, der bislang keineswegs erschöpfend untersucht wurde und noch viele interessante Erkenntnisse verspricht.

1. Das Spektrum der Polyglossie im mündlichen und schriftlichen Sprachgebrauch

Die unterschiedlichen Texte, die im Folgenden untersucht werden, sind Zeugnisse des vielfältigen, weitgefächerten Sprachkontakts, der in Venedig innerhalb der jüdischen Bevölkerung und im Kontakt mit der nicht-jüdischen Mehrheitsgesellschaft stattfand. Dabei wird sich zeigen, dass dieser Sprachkontakt nicht nur in Form von Interferenzen und ungewollten Sprachmischungen vonstatten ging, sondern dass der Umgang mit verschiedenen Sprachen und Varietäten auch auf sehr bewusste und geradezu virtuose Weise bewusst als Stilmittel eingesetzt wurde.

Auskünfte über die Sprechgewohnheiten und über die von den Juden gesprochenen Sprachen liefern überdies auch zeitgenössische nicht-jüdische Quellen, beispielsweise Theaterstücke, Komödien und Satiren, in denen jüdische Figuren auftreten. Solche Szenen „*alla hebraica*“ waren sehr beliebt und ließen sich ideal in die vielsprachigen Komödien der Renaissance einfügen.¹⁶ Die dort von den Juden gesprochene

ten, so dass von „ungefähr zehntausend Seelen“ („*circa 10 mila anime*“) die Rede war, was angesichts der Gesamtbevölkerung Venedigs maßlos übertrieben war (vgl. Arnold: Spracharkaden, S. 34, Anm. 66).

¹⁴ Vgl. Modena: *Historia*, S. 27.

¹⁵ „Aber in Bezug auf die dritte Gruppe [die Gebräuche] findet man eine ziemlich große Vielfalt. Besonders zwischen folgenden drei Nationen, die heute die wichtigsten sind: Levantiner, Deutsche und Italiener. Wobei ich unter Levantinern [nicht nur sämtliche aus der Levante meine, sondern] Griechen, solche aus dem Berberland und maurischen Ländern und jene, die Spanier genannt werden, verstehe, obschon auch zwischen diesen wiederum manche Variation besteht, und unter Deutschen verstehe ich: die aus Böhmen, Mähren, Polen und Russland, und andere.“ (Modena: *Jüdische Riten*, S. 54).

¹⁶ Zur Vielsprachigkeit in den italienischen Komödie vgl. Segre, Cesare: *Edonismo linguistico nel Cinquecento*. In: Ders.: *Lingua, stile, società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano: Feltrinelli 1963, S. 355-82 und Paccagnella, Ivano: *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*. In: Asor Rosa, Alberto (Hg.): *Letteratura italiana*. Torino: Einaudi 1983, Bd. 2, S. 103-167.

Sprache ist manchmal negativ konnotiert, in einigen Fällen geradezu karikaturistisch angelegt.¹⁷ Allgemein wurde diese Sprachform als eine verdorbene Sprache angesehen, die von der üblichen Umgangssprache sonderbar abwich. Ganz in diesem Sinne äußerte sich auch der Konvertit Paolo Medici im fünften Kapitel seiner Streitschrift gegen das Judentum, das den Titel *Riti e costumi degli ebrei confutati* trägt, in dem er von der Erziehung und vom Studium der jungen Juden handelt:

Procurano ancora, che imparino i nomi degli arnesi della casa, delle monete, e di cose simili, dalché ne avviene, che ne' loro ragionamenti mescolano molte delle dette voci, e così sono dagli altri poco intesi [...] Hanno essi una disgrazia (credo certo, che sia maledizione di Dio) ed è, che in qualsivoglia città, ove stanno, corrompono quella lingua, che per altro è ben parlata da' cristiani oriondi, e abitanti, com'essi in quel Paese; e colla loro ingrata favella si fanno conoscere per Ebrei.¹⁸

Sie sorgen dafür, dass sie [die Kinder] die Bezeichnungen für Haushaltsgegenstände, Münzen und Ähnliches lernen, woher rührt, dass sie in ihre Reden diese Wörter hineinmischen und darum von den anderen schlecht verstanden werden [...] Sie haben diese unglückliche Art (ich glaube fest, dass es sich dabei um einen göttliche Verdammung handelt) und die führt dazu, dass sie egal, wo sie wohnen, die Sprache verderben, die ansonsten von den ansässigen Christen und selbst von denjenigen, die wie sie zugezogen sind, richtig gesprochen wird. Und an ihrer missratenen Sprechweise erkennt man sie als Juden.

Was aus dem Munde eines Paolo Medici wie eine Verleumdung klingt, wird allerdings von Leon Modena insofern bestätigt, als auch er feststellt: „Sie mischen höchstens das ein oder andere hebräische Wort, oftmals auch verderbt, zwischen die Wörter des Landes, wo sie wohnen.“¹⁹

Leon Modena führt in seinem Buch als Hauptgrund für die sprachliche Vielfalt im Ghetto die Diaspora an, in deren Folge die Juden die jeweiligen Landessprachen angenommen hätten.²⁰ Des Weiteren berichtet er, dass die Juden in Venedig, auch nach ihrer Niederlassung in der Lagunenstadt, weiterhin die Sprache ihrer Herkunftsländer sprechen würden:

Sie haben sich die fremden Sprachen so sehr zur eigenen gemacht, dass viele, die aus Deutschland nach Polen, Ungarn und Russland ausgewandert sind, das Deutsche zu ihrer und ihrer Nachkommen Muttersprache gemacht haben. Und aus Spanien haben sie das Spanische mit in die Levante genommen. In Italien verwenden sie die eine oder die andere Sprache je nach Herkunft der Eltern, wobei das gemeine Volk nur danach trachtet, sich der Sprache der Einheimischen anzupassen.²¹

¹⁷ Hinweise auf mehrere solcher Theaterstücke finden sich in Mayer Modena: *La composante hébraïque*, S. 97-99.

¹⁸ Medici, Paolo: *Riti e costumi degli Ebrei confutati*. Madrid: Luc' Antonio de Bedmar 1738, S. 21. (Übers. R. A.)

¹⁹ Modena: *Jüdische Riten*, S. 90.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

Modena beschreibt hier zwei unterschiedliche sprachliche Verhaltensweisen: Auf der einen Seite spricht er von einer (linguistischen) Assimilation, nämlich von einem Sprachwechsel, der in der Übernahme der jeweiligen Landessprache, also in einem Sprachwechsel (*language shift*) mündete, zum anderen aber von der Beibehaltung der eigenen Muttersprache auch in einer anderssprachigen (allophonen) Umgebung der neuen Zufluchtsländer. Als Faktoren für diese gegensätzlichen Verhaltensweisen spielen u. a. die Dauer und Intensität des Aufenthaltes (Kontakt mit der nicht-jüdischen Bevölkerung) im jeweiligen Land, die Größe der Einwanderergruppe, aber auch die Frage, ob sich die Kontaktsprachen typologisch nahe stehen oder nicht, eine wichtige Rolle. Diese und weitere Faktoren werden innerhalb der „Jewish-Interlinguistics“ genannten Forschungsrichtung insbesondere anhand des Jiddischen und Judenspanischen (Judezmo) mit großer Intensität untersucht und diskutiert, sollen aber hier nicht weiter vertieft werden.²²

Neben dem Hebräischen stehen also unterschiedliche Sprachen sowie deren jeweilige Funktion und Verwendung zur Diskussion. Gemeinsam ist all diesen Sprachen, dass sie auch hebräische Lehnwörter enthielten²³ und außerdem, dass sie in hebräischem Alphabet geschrieben wurden. Dennoch ist es notwendig, die Sprachen getrennt voneinander kurz zu charakterisieren:

Das Juden-Italienische (*giudeo-italiano*)²⁴ – oder genauer, die judenitalienischen Mundarten²⁵ – sind stets sehr offen gewesen für Einflüsse des Italienischen oder besser gesagt der regionalen Varietät, im hier untersuchten Fall folglich für Einflüsse des venezianischen Dialekts oder „venexian“.²⁶ Gerade wegen der großen Nähe zu den nicht-jüdischen Sprachvarietäten ist es bis heute umstritten, ob das Juden-Italienische eine eigene Sprache darstellt. Die erhaltenen Sprachzeugnisse stammen überwiegend aus dem 13. und 14. Jh. Zwar sind sie in hebräischem Alphabet aufgeschrieben, das alleine macht die darin anzutreffende Sprachform aber noch nicht

²² Für einen Einblick in dieses Forschungsfeld sind folgende Texte von großem Nutzen: Gold, David L.: Jewish Intralinguistics as a Field of Study. In: International Journal of the Sociology of Language 30 (1981), S. 31-46; Wexler, Paul: Jewish interlinguistics: facts and conceptual framework. In: Language 57 (1981), S. 99-149; und Fishman, Joshua A. (Hg.): Readings on the sociology of Jewish languages. Leiden: Brill 1985. – Zum Judenspanischen im Speziellen vgl. Harris, Tracy K.: The Prognosis for Judeo-Spanish: its Description, Present Status, Survival and Decline, with Implications for the Study of Language Death in General. Georgetown: Georgetown University Press 1979.

²³ Vgl. oben die Feststellung Leon Modenas (Modena: Jüdische Riten, S. 90).

²⁴ Mayer Modena, Maria: Le parlate giudeo-italiane. In: Vivanti, Corrado (Hg.): Gli ebrei in Italia. Bd. II: Dall'emancipazione a oggi, *Storia d'Italia*, Annali 11, Torino 1997, S. 937-963; und Massariello Merzagora, Giovanna: Giudeo-italiano (= Profilo dei dialetti italiani, 23). Pisa: Pacini 1977. Diese Varietät wird in der Forschungsliteratur auch manchmal als *italkian* bezeichnet, vgl. Gold, David L.: The glottonym Italkian. In: Italia II (1980), S. 98-102.

²⁵ Die Frage, ob es das „Juden-Italienische“ überhaupt gegeben habe, und wenn ja, wie es korrekt zu bezeichnen sei, ist eine *vexata quaestio* (vgl. Fortis, Umberto: La parlata degli ebrei di Venezia e le parlate giudeo-italiane. Firenze: Giuntina 2006, S. 49-68).

²⁶ Die aktuellste Arbeit zum Venezianischen in dem hier behandelten Zeitraum ist das Buch von Ferguson, Ronnie: A Linguistic History of Venice. Firenze: Olschki 2007, spez. S. 230-234 (Middle Venetian 1600-1800: Towards a flexible norm).

zu einer eigenen Sprache. Die Anzahl wirklicher distinguierender Merkmale, lexikalischer oder morphologischer Art, reicht dazu nicht aus. Da es sich überwiegend um Übersetzungen biblischer Bücher oder sonstiger religiöser Texte handelt, die sich bewusst sehr stark an der Ausgangssprache orientierten, also dem Hebräischen oder Aramäischen, sind die linguistischen Auffälligkeiten zumeist dem Semitischen zu verdanken. Von der gesprochenen Sprache sind so gut wie keine Spuren erhalten.²⁷ Mit der Einrichtung der Ghetti begann eine neue Epoche für die jüdischen Sprachformen.²⁸ Ab diesem Zeitpunkt orientierte sich das Juden-Italienische aufgrund verminderter Mobilität stärker an den lokalen nicht-jüdischen Varietäten, zugleich lässt sich aber auch eine Verstärkung der sprachlichen Unterschiede gegenüber der umgebenden Mehrheitsgesellschaft feststellen, was mit dem eingeschränkten Umgang im Alltag zu tun hatte. So lassen sich am Juden-Venezianischen („giudeo-veneziano“) zwar hinsichtlich der Phonetik, Morphologie und Syntax keine Unterschiede vom venezianischen Dialekt feststellen, aber sehr deutliche Abweichungen im Bereich der Lexik, wo sich ein relativ großer Bestandteil an Hebraismen beobachten lässt, der noch angereichert wurde durch Entlehnungen aus anderen Kontaktsprachen, die allesamt vollkommen in die venezianische Dialektstruktur eingebunden und amalgamiert wurden. In den Hebraismen, die spezifisch für das Juden-Venezianische sind, spiegelt sich nach Auffassung von Fortis die besondere Geistesart der venezianischen Juden.²⁹ Diese sind von besonderem linguistischen Interesse, weil sie ausschließlich im Dialekt der venezianischen Juden auftauchen, wie beispielsweise die Interjektion *badonénu* ‚Donnerwetter‘ oder die Substantive *bedihà* ‚(Scherz)‘ oder *behàr tòv* ‚Armer Hansel‘ etc., und bei denen es sich somit um ortsspezifische Entlehnungen handelt.³⁰ Eine weitere Gruppe von Begriffen besteht aus solchen, bei denen an die entlehnten hebräischen Wörter gemäß der italienischen Derivation Prä- oder Suffixe angefügt worden sind.³¹ Zu diesem Kern von Entlehnungen aus dem Hebräischen (seltener Aramäischen) traten im Laufe der Zeit dann auch Entlehnungen aus den Sprachen, die die verschiedenen jüdischen Zuwanderer

²⁷ Vgl. Freedman, Alan: Italian texts in Hebrew Characters: Problems of Interpretation. Wiesbaden: Steiner 1972.

²⁸ Fortis: La parlata degli ebrei, S. 15 und 53 (vgl. Anm. 25); sowie Terracini, Benvenuto: Recensione a M. Berenblut, A Coparative Study of Judaeo-Italian Translations of Isaiah, New York, 1949. In: Romance Philology X (1956/57), S. 243-258, hier S. 258.

²⁹ Fortis: La parlata degli ebrei di Venezia, S. 74.

³⁰ Für diese und weitere Beispiele s. Fortis: La parlata degli ebrei, S. 98.

³¹ Zu diesen Ableitungen gehören beispielsweise *ganaviàr* ‚stehlen‘ und *ganaviéso* ‚Diebstahl, Raub‘ < heb. *ganav* ‚(Dieb)‘; *inzechenir* ‚alt werden, veralten‘ < heb. *zaqen* ‚alt‘; *sidorello* ‚kleines Gebetbuch‘ < heb. *siddur* ‚Gebetbuch‘ oder *cascierando* ‚kaschern, kosher-, reinmachen‘ < heb. *kasher*). Manche dieser Hebraismen wurden sogar außerhalb des jüdischen Kontextes benutzt, wie beispielsweise der Begriff *segatàr* ‚schächten‘ < heb. *lishhot*, der auch im Dialektwörterbuch von Giuseppe Boerio (Dizionario del Dialetto Veneto. Venezia ²1856, s.v. *segatàr*) verzeichnet ist, was seinen häufigen Gebrauch beweist. Für diese und weitere Beispiele siehe Salvioni, Carlo: Etimologie italiane e romagnole. In: L’Italia dialettale 2 (1926), S. 251-259, hier S. 256 und Arnold, Rafael: Plurilinguismo, Paronomasia e Interstizi – L’uso linguistico degli ebrei a Venezia nel Seicento. In: Jütte, Robert (Hg.): Interstices – Interstizi. Culture ebraiche e cristiane a Venezia. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 2010, S. 497-516.

mit sich brachten. Auf diese Weise erhielt die in Venedig von den Juden gesprochene Sprache ihren hybriden Charakter, der sie von den an anderen Orten Italiens gesprochenen Varietäten unterschied.³²

An zweiter Stelle der im Ghetto gesprochenen Sprachen stand das Spanische, das die sephardischen Juden sprachen. Nach ihrer Vertreibung im Jahr 1492 aus Spanien und 1497/98 aus Portugal³³ waren einige tausend nach Italien gekommen.³⁴ Infolgedessen bildeten sich in Ferrara und Venedig, später auch in Livorno, die größten sephardischen Gemeinden in Italien.³⁵ Ihre Sprache, das Juden-Spanische, *judeo-espanyol* oder *judezmo*, beruht zum großen Teil auf denjenigen sprachlichen Varietäten, die vor dem Zeitpunkt der Vertreibung auf der iberischen Halbinsel gesprochen wurden. Es trägt teilweise archaische Züge, da diese Merkmale durch den abgerissenen Kontakt zum Mutterland nicht mehr verändert wurden.³⁶ Vor der Vertreibung hatte sich die Sprache der Juden kaum von der ihrer christlichen Nachbarn unterschieden.³⁷ Erst nach dem Verlust des Kontakts und durch einen Prozess der Koineisierung, bei dem es zu Nivellierungen und Vereinfachungen zwischen den verschiedenen iberischen Varietäten kam, hat sich im Laufe des 16. und 17. Jhs. eine eigene Sprache oder Varietät herausgebildet.³⁸ Selbstverständlich traten in dieser Phase auch Innovationen, insbesondere Entlehnungen aus den neuen Kontaktsprachen und eigenständige Wortbildungen, hinzu, die das Juden-Spanische verändern sollten.

³² Vgl. dazu Fortis: *La parlata degli ebrei di Venezia*, S. 78.

³³ Die gründlichste Untersuchung zu diesem Thema auf historischem Gebiet stammt von Bernart Haim: *The expulsion of the Jews from Spain*. Oxford: Littman Library of Jewish Civilization 2002.

³⁴ Die Schätzungen liegen zwischen 12.000 und 15.000 (vgl. Arnold: *Spracharkaden*, S. 33).

³⁵ Vgl. Segre: *Sephardic settlements in sixteenth-century Italy*, S. 112-137.

³⁶ Einen guten Überblick zu diesem Thema bieten die Aufsätze von Penny, Ralph: *Dialect contact and social networks in Judeo-Spanish*. In: *Romance Philology* 46,2 (1992), S. 125-140 und Minervini, Laura: „Llevaron de acá nuestra lengua...“ – Gli usi linguistici degli ebrei spagnoli in Italia. In: *Medioevo Romano* 19 (1994), S. 133-192; und Dies.: *La formación de la koiné judeoespañola en el siglo XVI*. In: *Revue de Linguistique Romane* 66 (2002), S. 499-512. Weiterführende Informationen in Arnold: *Spracharkaden*, S. 131-191 u. S. 238-262.

³⁷ Das bedeutet, dass sie der diasystematischen Ausdifferenzierung der Sprache der Christen gleich und ebensolche Varietäten aufwies: „[V]arietà conosciute naturalmente in maniera differenziata, il cui tasso di deviazione dallo standard peninsulare dipende da fattori geografici non meno che sociali e stilistici.“ (Minervini, Laura: *Per una storia linguistica degli ebrei spagnoli in Italia nel Cinquecento e nel Seicento*. In: Busse, Winfried/Varol-Bornes, Marie-Christine (Hg.): *Hommage à Haïm Vidal Sephiha*. Bern: Lang 1996, S. 287-294, hier S. 291).

³⁸ Zu diesen Varietäten zählt auch das so genannte Ladino, das nicht mit der gesprochenen Sprache der Sepharden verwechselt werden darf. Dabei handelt es sich um eine nur im Zusammenhang mit Übersetzungen „heiliger“, religiöser Texte (Bibel, Talmud u. a.) auftauchende Sprachmodalität, die sich sehr eng an der Sprache des Originals (Hebräisch oder Aramäisch) orientiert und diese bis in morphologische Feinheiten und syntaktische Strukturen hinein zu imitieren sucht. Vgl. hierzu Séphiha, Haïm Vidal: *Le Ladino. Judéo-espagnole-calque. Deutéronome: versions de Constantinople (1547) et de Ferrare (1553)*. Paris: Inst. d'Études Hispaniques, Centre de Recherches Hispaniques 1973.

Schließlich ist noch das Jiddische zu erwähnen, eine Varietät des Mittelhochdeutschen, das ebenfalls durch eine hohe Anzahl von Hebraïsmen gekennzeichnet ist, das von den aschkenasischen Juden gesprochen wurde, die von jenseits der Alpen nach Oberitalien eingewandert waren.³⁹ Ein Zeichen für die Lebendigkeit dieser Sprache ist die Tatsache, dass sich für das gesamte 16. Jh. in dieser Region, besonders in Verona und Modena, aber auch in Padua und Venedig eine beachtliche Produktion von Büchern in jiddischer Sprache nachweisen lässt.⁴⁰ Allerdings verschwand das Jiddische gegen Ende des 17. Jhs., im 18. Jh. findet sich in Venedig keine Spur mehr davon.

Die in hebräischer oder aramäischer Sprache verfassten „Heiligen Texte“ wurden gelegentlich auch in die Umgangssprachen der Juden (Juden-Italienisch, Juden-Spanisch und Jiddisch) übersetzt, dabei achteten die Übersetzer auf höchste Treue gegenüber dem Original. Ein Produkt dieser Übersetzungstätigkeit wurde in Venedig 1609 gedruckt. Es trägt den Titel *Seder haggadah shel pesah*.⁴¹ Beim *Seder haggadah shel pesah* handelt es sich um ein Handbuch für das Pesach-Fest (das jüdische Osterfest) in dem an die Sklaverei in Ägypten und den Auszug aus Ägypten und die damit in Verbindung stehenden Ereignisse erinnert wird (vgl. Ex. 12,14 und 13, 8-10). Der Text setzt sich aus verschiedenen Versatzstücken aus Bibel, Talmud und anderen Quellen zusammen und ist in hebräischer und aramäischer Sprache verfasst. Das Buch begleitet den Ablauf des Festes und enthält darum auch praktische Anweisungen, Segenssprüche und Lieder, die zu diesem Fest gehören. Zu den Besonderheiten der venezianischen Ausgabe gehört, dass er auch eine Übersetzung enthält, genauer gesagt wurden insgesamt drei Versionen gedruckt, die sich darin unterscheiden, dass in der einen Version ins Judenspanische, in der zweiten ins Judenitalienische und in der dritten ins Jiddische übersetzt wurde.⁴² Damit korrespondieren die Versionen mit den drei meistgesprochenen Sprachen im Ghetto. Die Übersetzungstexte wurden wie die Originaltexte in hebräischem Alphabet gedruckt,⁴³ was zum einen der Tradition entsprach, und zum anderen der Druck-

³⁹ Ein sehr lesenswerter Überblick zur Präsenz der aschkenasischen Juden in Italien stammt von Shulvas, Moses A.: *Dos ashkenazische yidntum in Italye*. In: YIVO-Bleter 34 (1950), S. 157-181.

⁴⁰ Feuchtwanger-Sarig, Naomi: *How Italian are the Venice Minhagim of 1593? A Chapter in the History of Yiddish Printing in Italy*. In: Graetz, Michael (Hg.): *Schöpferische Momente des europäischen Judentums*. Heidelberg: Winter 2000, S. 177-205; Timm, Erika: *Das jiddischsprachige literarische Erbe der Italo-Aschkenasen*. In: Ebd., S. 161-175. Eine Bibliographie jiddischsprachiger Drucke in Italien wurde von Chmone Shmeruk erstellt (*Defusei yidish be-Italja*. In: *Italia 3* [1982], S. 112-175). Marion Steinbach erwähnt die jiddische Literatur in ihrer Dissertation dagegen gar nicht (Steinbach, Marion: *Juden in Venedig 1516 – 1797. Zwischen Isolation und Integration*. Frankfurt a. M.: Lang 1992).

⁴¹ *The Passover Haggadah, Venice 1609: adorned with remarkable wood cuts; printed at the renowned press of Israel ben Daniel ha-Zifroni of Venice = Seder haggādā šel pesah*, Wenēšya, Jerusalem: Makor Publ. 1974.

⁴² Diese Aufzählung entspricht der Reihenfolge, in der die Versionen gedruckt wurden, und wie sie von Ora Schwarzwald rekonstruiert wurde (*La Haggada de Venise en ladino 1609*. In: *Yod 33-34* [1991], S. 51-69).

⁴³ In manchen späteren Ausgaben wurden die Übersetzungstexte in lateinischem Alphabet gedruckt. Vgl. dazu auch Arnold, Rafael: *El eskribano grande: Traces of Linguistic Shift Among*

ausgabe einen großen harmonischen Gesamteindruck verlieh.⁴⁴ In der venezianischen Ausgabe der *Haggada* stehen die Sprache des Originals und die Sprache der jeweiligen Übersetzung Seite an Seite. Zwischen dem Ziel- und dem Ausgangstext besteht ein eindeutiges Abhängigkeitsverhältnis.⁴⁵ Hie und da finden sich zwar kontextgebundene Hebraismen auch in den Übersetzungstexten, grundsätzlich stehen sie aber parallel zu einander. Das unterscheidet diese Texte von den im Folgenden analysierten, bei denen sich eine stärkere Verflechtung unterschiedlicher Sprachen beobachten lässt.

2. Sprachmischung in Testamenten

Auch für diese Fälle bietet sich wieder ein vielfältiges Spektrum von individuellem Sprachgebrauch. Am einen Ende dieses Spektrums stehen Dokumente, in denen eine Sprachmischung zufällig und unbeabsichtigt stattfand, so beispielsweise in Testamenten, die aus dem 17. Jh. erhalten sind. Diese Dokumente sind für die linguistische Analyse besonders wertvoll, weil sie in vielen Fällen von Personen geschrieben worden sind, die wenig geübt waren im Schreiben und somit auch einer sprachlichen Normierung ferner standen (die grammatische und orthographische Variation ist also größer). In vielen der Testamente, die von sephardischen Juden stammen und zumeist in spanischer oder portugiesischer Sprache verfasst sind, aber auch in italienischer Sprache, – findet man viele dieser Variationen. Solche Unregelmäßigkeiten, die in der Linguistik auch als Interferenzen bezeichnet werden, wenn sie aus dem Gebrauch verschiedener sprachlicher Codes resultieren, werfen ein Licht auf den alltäglichen, spontanen Sprachgebrauch der jeweiligen Verfasser und Verfasserinnen. Bemerkenswerter Weise sind auch eine ganze Reihe von Testamenten erhalten, die von Frauen selbst geschrieben oder diktiert worden sind. Damit zählen die Testamente zu den wenigen direkten Zeugnissen, die uns von jüdischen Frauen überliefert sind.

Zieht man die Ähnlichkeit der romanischen Sprachen in Betracht, verwundern die Interferenzen zwischen Italienisch (Venezianisch), Spanisch und Portugiesisch keineswegs. Einige Beispiele mögen genügen: In den Testamenten in italienischer Sprache stößt man auf Venezianismen (*Nezza* ‚Nichte‘ statt ital. *nipote*; *pirroni* ‚Gabeln‘ statt ital. *forchette*), Lusismen (*testamenteiro*; *o più* – statt ital. *il più*) – auch syntaktische Lusismen (wie der Satz „per io potter andare al studio“, der dem portugiesischen Satz „*p^a eu poder ir a estudar*“ wortwörtlich nachgebildet scheint, der sich in der portugiesischen Version desselben Testaments wiederfindet) und schließ-

Sephardic Jews in Seventeenth-Century Italy and the Netherlands. In: Zutot. Perspectives on Jewish Culture (2003), S. 69-86.

⁴⁴ Die außerordentlich schönen Holzschnitte, die dem Buch beigegeben sind, sowie die elegante Anordnung der Texte und Illustrationen trugen außerdem dazu bei, dass die venezianische *Haggada* von 1609 vielfach nachgedruckt und sehr oft imitiert worden ist.

⁴⁵ Daneben enthält die *Haggada* versifizierte Bildbeschreibungen (z. B. zu den „Zehn Plagen“) oder Anweisungen für den korrekten Ablauf des Pessach-Festes, die nur in einem inhaltlichen Verhältnis zu den Bildern stehen, sprachlich aber frei gestaltet werden konnten und daher auch Elemente der gesprochenen Sprache enthalten.

lich Hispanismen (*falicimento*, ‚Verscheiden‘ statt ital. ‚decesso‘). In den Testamenten in spanischer Sprache finden sich Lusismen wie *buçetta* (altport. ‚Gefäß‘ statt span. *vaso*), aber auch morphosyntaktische Interferenzen, wie die Bildung des periphrastischen Perfekts (*perfecto compuesto*) mit dem Hilfsverb *tener* statt *haber*: „tengo entendido“, „tengo dado“, „tengo remetido“. ⁴⁶Aus den Testamenten in portugiesischer Sprache soll von den zahlreichen Beispielen nur eines aus dem semantischen Bereich hier angeführt werden. Ein Beispiel hierfür stellt das Wort „montte“ (*monte*) dar, das im Portugiesischen existiert und dieselbe Bedeutung wie im Italienischen hat (‚Berg‘), allerdings nach dem italienischem Vorbild „Monte di Pietà“ die zusätzliche Bedeutung ‚Bank‘ angenommen hat.

Bei diesen Beispielen handelt es sich, das muss nochmals unterstrichen werden, um spontane und nicht bewusste Vorgänge, die sich dem abwechselnden Gebrauch verschiedener sprachlicher Codes verdanken, wie das beim Code-Switching im mündlichen Sprachgebrauch auch beobachtet werden kann.

3. Sprachmischung in Grabinschriften

Ein vergleichbares Phänomen lässt sich bei vielen Grabinschriften feststellen, die sich auf Grabsteinen des jüdischen Friedhofs in Venedig befinden. Dieser wurde im Jahr 1386 auf dem Lido gegründet. Die meisten Grabsteine (hebr. *maševot*) aus alter Zeit tragen einsprachige Inschriften in hebräischer Sprache. Viele tragen nur den Namen und das Sterbedatum des Verstorbenen. Manche erwähnen außerdem Verdienste des Toten oder sind mit Bibelzitaten geschmückt. Bis zu Beginn des 17. Jhs. sollte sich an der Einsprachigkeit (Hebräisch in hebräischen Buchstaben) nichts ändern. Die ersten Grabsteine, auf denen sich Inschriften in lateinischen Buchstaben befinden, stammen aus den Jahren 1617, 1624, 1630 und 1649. Ab den 70er Jahren des 17. Jhs. setzt sich dann der Brauch, den Namen und das Sterbedatum der Verstorbenen in lateinischen Buchstaben wiederzugeben, bei den sephardischen Juden durch. Oftmals findet sich auch eine spanische oder portugiesische formelhafte Wendung wie „Aqui iaz“ (‚Hier liegt‘) oder „Aqui repouza“ (‚Hier ruht‘). Interessant ist, dass die zugewanderten Sepharden die Sprachen der iberischen Halbinsel noch immer gegenüber dem Italienischen (Venezianischen) bevorzugten. Ebenso interessant ist, dass sich auch hier wieder einige Interferenzen zeigen, was möglicherweise auch darauf zurückzuführen ist, dass die ausführenden Steinmetze mit den verschiedenen romanischen Sprachen nicht vertraut waren. So findet man „Aqui giace“ (eine Mischung aus Spanisch und Italienisch, anstelle von it. *Qui giace* bzw. sp. *Aqui iaz*) oder „Qui repouza“ (eine Mischung aus Italienisch und Portugiesisch, anstelle von it. *Qui riposa* oder sp. *Aqui repouza*). Viele Interferenzen, aber auch offensichtliche Fehler findet man außerdem bei der Schreibung der hebräischen Monatsnamen.

⁴⁶ Hier handelt es sich um Formen, die typisch für das Portugiesische und das Judenspanische sind (vgl. Wagner, Max Leopold: Beiträge zur Kenntnis des Judenspanischen von Konstantinopel. Wien: Alfred Hölder 1914, hier S. 120), die allerdings auch für das mittelalterliche Spanisch belegt sind.

Während die bislang analysierten Fälle eindeutig auf unbeabsichtigte Fehler beim Verfassen der Texte oder beim Meißeln zurückgehen, lassen sich andere Fälle zeigen, in denen die Verfasser der Testamente ausdrücklich Wünsche bezüglich der Grabinschriften äußerten. Manche trafen eine dezidierte Sprachwahl und wünschten sich zusätzlich zur hebräischen Inschrift eine spanische oder portugiesische, die sie in ihren Testamenten wörtlich niederschrieben.⁴⁷

Der Gebrauch der hebräischen Sprache ging in der Folge bei den Sepharden immer weiter zurück. In den Grabinschriften erhalten die romanischen Sprachen bei ihnen immer mehr das Übergewicht. Im Vergleich dazu gibt es nur einige Inschriften in italienischer und – soweit bekannt – keine in jiddischer Sprache. Dies bezeugt, abgesehen vom sprachlichen Verhalten, auch religiöse bzw. kulturelle Unterschiede innerhalb der *Universitas hebraeorum* im venezianischen Ghetto, die ihren Ausdruck in einer je spezifischen Sepulkraltradition findet. Hierzu zählt die Aufstellung der Grabsteine, die bei den Aschkenasen senkrecht am Kopfende des Grabes erfolgt, während die sephardische Tradition liegende Grabplatten bevorzugt, die das ganze Grab bedecken.⁴⁸ Es scheint so, als ob der sephardische Einfluss dazu geführt habe, dass auch die italienischen Juden allmählich zu zweisprachigen Inschriften übergegangen sind, während sich das für die aschkenasischen Juden bis Ende des 19. Jhs. offenbar verbot.

Unter den Grabinschriften auf dem Lido sind auch solche, in denen eine bewusste Zweisprachigkeit zum Ausdruck kommt. Das ist der Fall auf einem Grabstein, der aus dem Jahr 1617 stammt, und der eine Inschrift trägt, bei der sich die in hebräischen Buchstaben geschriebenen hebräischen Zeilen mit denen in lateinischen Buchstaben und italienischer Sprache abwechseln:⁴⁹

מצבת קבודת כ"ר זלמן בר יצחק יוזביל
ד' ניסן השע"ז
IRA CHE MAI S'APPLACA
דומה עזה נס ב' גדלקה
CON TANTI E TANTI AFFANI
אל מקום זה הגחש השיאגי
QUEL CHE NON PENSAI VIDDI
יכא בש' ע' בש' הע וילא יתיגש
SU' E' FIOR DELLI MIEI ANNI
זה ביתי מהיום אס מתי
E' IN CIELO FRA L'BEATI

⁴⁷ Testamente, die solche Bestimmungen enthalten, sind vollständig abgedruckt in Arnold: Spracharkaden, S. 271-273, 296a, 324b.

⁴⁸ Zu den unterschiedlichen Ausprägungen der Sepulkraltraditionen auf dem jüdischen Friedhof in Venedig und zu diesbezüglichen testamentarischen Verfügungen siehe Arnold, Rafael: Selhe ponha húa boa pedra – Dispositionen zu venezianischen Grabsteinen und -inschriften in sephardischen Testamenten. In: Graetz, Michael (Hg.): Ein Leben für die Kunst. Gedenkband für Hannelore Künzl. Heidelberg: Winter 2003, S. 69-86.

⁴⁹ Vgl. Blondheim, David S.: Contribution à l'Étude de la Poesie judéo-française. In: Revue des Etudes Juives 82 (1926), S. 379-393, S. 386-387. Der vollständige Text ist abgedruckt in Arnold: Spracharkaden, S. 331. [Übers. R. A.]

Zorn, der sich nie legt / Mit vielen und abervielen Mühen /
Woran ich nicht dachte, sah ich / Über der Blüte meiner Jahre /
Und im Himmel unter den Seligen.

Ein analoges Beispiel findet sich auf einem Grabstein aus dem Jahr 1630, in dem der hebräische Text (in hebräischen Buchstaben) und der italienische Text (in lateinischen Buchstaben) allerdings getrennt untereinander stehen:

כי יצא הגנף בעם
אם חלק בחיים נרע
זה חלק המשחית פעל
כי לא יבחין בין טוב לרע

LA PESTE TAGLIE⁵⁰ ANCHE QUELLI
QUE ALTRIMENTI SAREBBERO VISSUTI
PEROCCHÉ ESSA NON DISTINGUE
IL BUONO DAL CATTIVO⁵¹

Die Pest nimmt auch jene hinweg / Die ansonsten gelebt hätten /
Denn sie unterscheidet nicht / Den Guten vom Bösen.

Der italienische Text gibt in diesem Fall nicht nur den Inhalt, sondern auch die rhythmische Struktur des hebräischen Textes wieder. Eine weitere italienischsprachige Inschrift, die ebenfalls einen hebräischen Text begleitet, stammt aus dem Jahr 1682 und lautet:⁵²

AQVI REPOSANDO YAZE
EN OCHO LVSTROS DE EDAD
QVIEN POR SU ZELO Y VERDAD
A MEYOR VIDA RENACE

Hier liegt und ruht sich aus / im Alter von 40 Jahren / Einer, der aufgrund von
Glaubenseifer und Wahrhaftigkeit / Zu besserem Leben wiedergeboren wird.

Eine andere Inschrift aus dem Jahr 1685 lautet:⁵³

ACUMPLI CON MI IORNADA
I HE BUELTO A DONDE SALI
L'ALMA ME DEXO AQUI
DIOS LA TENGA EN SU MORADA
QUE ELLE BOLVERÀ POR MI

⁵⁰ So in dem von Bernstein veröffentlichten Text. Das Wort „taglie“ („schneiden“) ist durch „toglie“ („wegnehmen“) zu ersetzen. Vgl. Bernstein, Simon: Luhot abanim, part II (Italian-Hebrew Epitaphs of the Sixteenth-Nineteenth Centuries). In: Hebrew Union College Annual X (1935), S. 483-552.

⁵¹ Der Text ist mit weiteren Anmerkungen versehen abgedruckt in Arnold: Spracharkaden, S. 331. [Übers. R. A.]

⁵² Die Datierung erfolgte gemäß jüdischem Kalender, sie entspricht dem 15.12.1682 (vgl. Arnold: Spracharkaden, S. 335). [Übers. R. A.]

⁵³ Die Datierung erfolgte gemäß jüdischem Kalender, sie entspricht dem 17.7.1685 (vgl. Arnold: Spracharkaden, S. 336). [Übers. R. A.]

Ich habe mein Leben gelebt / Und bin zurückgekehrt, von wo ich herkam /
Ich lasse die Seele gehen / Gott möge sie in seinem Reich bewahren /
Dass Sie zurückkehre zu mir[?]

Der vorausgehende hebräische Text (der hier nicht mit abgebildet wurde) hat die gleiche Zeilenzahl und dasselbe Reimschema (A-B-B-A-B).

Ab dem Ende des 17. Jhs., möglicherweise schon etwas früher, lässt sich bei den sephardischen Juden Venedigs eine Tendenz zum allmählichen Sprachwechsel ausmachen: zunehmend wird die italienische Sprache anstelle der iberischen Sprachen auf den Grabsteinen verwendet. Darin spiegelt sich ein allmählicher sprachlicher Assimilationsprozess wider. Ein Prozess, der sich auch im Wechsel vom hebräischen zum lateinischen Alphabet zeigt, was sowohl für die Grabinschriften als auch für die Druckerzeugnisse gilt (vgl. Anm. 43). Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Zusammenhang auch die Datumsangaben.⁵⁴

4. Polyglotte Sprachspiele

Im Folgenden soll nun eine andere Art der Sprachverwendung illustriert werden, die weder auf ungewollte Interferenzen noch auf ein bloßes Nebeneinander zweier Sprachen zurückzuführen ist, sondern Ausdruck einer bewussten polyglotten Sprachverwendung ist. Ein solcher Fall liegt hinsichtlich der Erklärung des Namens *Ghetto* (auch *gheto* oder *geto*) vor, der bereits vor Gründung des jüdischen Wohnbezirks als Toponym für diese Gegend verwendet worden ist, womit ein etwaiger semitischer Ursprung des Wortes ausgeschlossen ist. Dennoch tauchte der Vorschlag auf, *Ghetto* etymologisch auf das hebräische Wort *get* (גט) („Scheidungsbrief oder -dokument“) zurückzuführen. Zum ersten Mal lässt sich diese Idee in Dokumenten des 17. Jhs. nachweisen, bezog sich allerdings zunächst auf das in Rom eingerichtete Ghetto, dessen Bewohner sich offenbar ‚geschieden‘ oder ‚getrennt‘ von den übrigen Bewohnern der Ewigen Stadt gefühlt haben müssen. Mittels dieser volkstümlichen Etymologie konnten sie dieses Empfinden zum Ausdruck bringen.⁵⁵ Weitere Beispiele solcher Paretymologien lassen sich auch in Oberitalien finden. So verdankt sich der unter Juden geläufige Name für die Stadt Trento (Trient) ebenfalls einem

⁵⁴ Traditionell wurden die Angaben der Sterbe- ggf. Geburtsdaten gemäß jüdischem Kalender in hebräischem Alphabet gemacht. An ihre Seite treten ab dem 17. Jh. Angaben in lateinischer Schrift und arabischen Ziffern (aber immer noch nach jüdischem Kalender), die schließlich von Angaben gemäß dem christlichen Kalender (in lateinischem Alphabet und arabischen Ziffern) abgelöst wurden. Auch hieran lässt sich ein Indiz für einen allmählichen Akkulturationsprozess (zunächst der sephardischen, dann der italienischen Juden) an die christliche Mehrheitskultur erkennen.

⁵⁵ Diese Etymologie erscheint bereits bei Muratori, Ludovico Antonio: *Dissertazione sopra le antichità italiane*. 5 Bde. Milano: Pasquali 1751, S. XXXIIIa; später bei Tommaseo, Niccolò/Bellini, Bernardo: *Dizionario della Lingua Italiana*. 8 Bde. Torino u. a.: Unione tipografico-editrice 1861-79, Bd. IV, s.v.), wo es heißt: „dall'ebra., che è pure cald., Ghet, Separazione.“ Cecil Roth kommentierte diese Eymologie, deren Richtigkeit er bezweifelte, folgendermaßen: „Its romantic simplicity gave it a wide appeal, and even today it is perhaps the most current hypothesis.“ (Roth, Cecil: *Personalities and Events in Jewish History*. Philadelphia: Jewish Publication Society of America 1961, S. 227).

Wortspiel: wegen der lautlichen Ähnlichkeit von *Trento* mit dem ital. Zahlwort *trenta* (‚dreißig‘), wurde diese Stadt ‚*Ir sheloshim* (‚Stadt Dreißig‘) genannt.⁵⁶ Des Weiteren stellt der hebräische Beinamen für die Stadt Mantova (Mantua) eine solche Paretymologie dar, der im Kollophon mancher hebräischer Dokumente, wegen der lautlichen Ähnlichkeit mit dem hebräischen Ausdruck *man tov* (‚gutes Manna‘), für die Stadt der Gonzaga gebraucht wird: *Man tovah* (מן טובה).⁵⁷ Dabei spielte keine Rolle, dass das Genus des Adjektivs nicht mit dem des Substantivs übereinstimmt,⁵⁸ und auch nicht, dass das Toponym in zwei Bestandteile zerlegt wird. Wie bei Paretymologien üblich, spielen hier linguistische Bedenken keine Rolle, die Suggestivkraft des vorgeblichen Wortursprungs oder der Erklärung einer Wortbedeutung wiegt hier stärker.

Ein weiteres Beispiel für ein derartiges Wortspiel soll hier aus den Prozessprotokollen des Heiligen Offiziums in Venedig angeführt werden, die im Staatsarchiv in Venedig (*Archivio di Stato di Venezia*) aufbewahrt werden.⁵⁹ Im Jahr 1579 verdächtigte ein gewisser Antonius Saldagna zwei Brüder (Miguel) Michel Vas und Giorgio Lopes judaisierende Portugiesen zu sein. Das folgende Zitat, das in inkriminierender Absicht geäußert wurde, bezeugt auf unbeabsichtigte Weise den Sprachwitz der verdächtigten Brüder Vas: Um seinen Verdacht zu begründen, zählte Saldegna verschiedene Indizien („segni“) auf, darunter die Behauptung, dass Michel Vas beim Brotschneiden hebräische Wörter gesprochen habe und ein Amulett mit hebräischen Buchstaben um den Hals trage. Als fünftes Indizium führt er eine Unterhaltung an, die er mit Diego, dem Sohn des Michel Vas, während eines Angelausflugs geführt habe. Während es keinem der Beteiligten gelungen war, einen Fisch zu fangen, behauptete Diego, er haben einen „Goio“ erwischt.⁶⁰ Die Tatsache, dass Diego der einzige gewesen ist, der bei der Angelpartie einen Fisch gefangen hat, hätte allerdings noch kein Verdachtsmoment dargestellt. Erst die Fischbezeichnung „goio“ hatte Saldagnas Verdacht geweckt, der darin ein Wortspiel erkennen mochte, das den

⁵⁶ Vgl. Ha-Kohen, Joseph [1558-1575]: *Emek habacha* [Tal der Tränen]. Hg. v. M. Wiener. Leipzig: Leiner 1858, S. 123.

⁵⁷ Eine diesbezügliche Bibliographie befindet sich in Perani, Mauro (Hg.): *Una manna buona per Mantova. Studi in onore di Vittore Colorni per il suo 92° compleanno*. Firenze: Olschki 2004, S. XIII-XIV.

⁵⁸ Das Substantiv ist im Hebräischen nämlich maskulin, während das Adjektiv *tovah* weiblich dekliniert wurde.

⁵⁹ Die protokollierten Zeugenaussagen gleichen Transkriptionen mündlicher Texte und geben daher auch Aufschluss über die Sprechgewohnheiten der beteiligten Personen. Gelegentlich wurden sie deshalb auch linguistischen Analysen unterzogen, siehe z. B. Zorattini, Ioly/Cesare, Pier (Hg.): *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti*. 12 Bde. Firenze: Olschki 1980-94 und Arnold: *Spracharkaden*, S. 53-59.

⁶⁰ „[...] andando io una volta a peschare con i figli di Caravallo e con il detto Diego [i. e. Sohn des genannten Michel Vas] in queste lagune, niun di noi puoté pigliar pesce alcuno eccetto il detto Diego, che pigliò un gò et così tornati a casa de lì a doi giorni [...] cominciò detto Diego a narrar che niuno haveva potuto pigliar cosa alcuna eccetto lui che haveva pigliato un gò, ma diceva „goio“, che in la lingua loro significa gentile et sopra questo vocabolo facevano gran festa [...]“. *Archivio di Stato di Venezia (ASV), Sant’Uffizio, Processi*, b. 44; auch abgedruckt in Zorattini: *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti*, Bd. IV (1571-1580), S. 134.

venezianischen Fischnamen *go*⁶¹ mit der hebräischen Bezeichnung גוי (*goi*) für eine Person, die nicht jüdisch ist, in Zusammenhang bringt⁶², woraus Diego das Wort „goio“ gebildet hatte. So verstanden, hatte sich Diego, Michel Vas’ Sohn, gebrüstet, einen Nicht-Juden „an die Angel bekommen“ zu haben. Paronomasien wie diese stellen also keine Seltenheit dar. Sie beruhen auf bewusster Sprachmischung.

Diese Paronomasien sind Ausdruck eines kreativen Sprachgebrauchs und es wäre unsinnig, Bedenken angesichts der linguistischen, speziell grammatischen Unzulänglichkeit allzu wichtig zu nehmen. Das Zusammendenken der hebräischen Bezeichnung *rofeh* (‚Arzt‘) mit dem italienischen Wort *ruffiano* (‚Zuhälter‘), entbehrt ebenfalls einer etymologischen Basis, doch die lautliche Ähnlichkeit und möglicherweise eine unterstellte semantische Kontiguität haben zu dieser Wortzusammenstellung geführt.⁶³ Fortis sieht in diesem und anderen Wortspielen Belege für eine Tendenz unter den venezianischen Juden, einzelne Wörter oder ganze Syntagmen so hinzubiegen, dass sie einen gaunerhaften oder ironischen Anstrich erhalten.⁶⁴ Auch im Bereich des Tabuisierten und Obszönen finden Metonymien und Paronomasien statt.⁶⁵

5. Bilinguale Gedichte

Während die aufgezählten Fälle isolierte Beispiele für einen ludischen Umgang mit unterschiedlichen Sprachen darstellen, sollen im Folgenden Beispiele vorgestellt werden, die in Bezug auf ihre Zwei- oder Mehrsprachigkeit höhere Ansprüche an das Sprachvermögen der Verfasser gestellt haben. Hierzu zählen bilinguale Gedichte, die eine romanische Sprache mit der hebräischen mischen, oder genauer gesagt die beiden Sprachen miteinander verflechten. Das erste hier behandelte ist in spanischer Sprache geschrieben und enthält einige hebräische Wörter. Es ist wahrscheinlich in Venedig verfasst und in hebräischen Buchstaben niedergeschrieben worden.⁶⁶ Hier

⁶¹ Boerio: Dizionario del Dialetto Veneto, S. 310a, s.v. *go*: „Pesce di mare e di laguna, triviale, notissimo... *Gobius niger*“; Durante, Dino/Turato, Gianfranco: Dizionario Etimologico Veneto-Italiano. Padova: Erredici 1975, S. 207a, s.v. *gò*: „ghiozzo (pesce), dal lat. *gobius*, deriv. dal greco «*kobios*» = stesso significato.“

⁶² Ursprünglich in der Bedeutung ‚Volk‘, dann ‚anderes Volk‘, folglich ‚nicht-jüdisch‘. Vgl. Fortis/Zolli: La parlata giudeo-veneziana, S. 217, s.v. *gò*; Boerio: Dizionario del Dialetto Veneto, S. 310c, s.v. *goi*.

⁶³ Vgl. Fortis, Umberto/Zolli, Paolo: La parlata giudeo-veneziana. Assisi/Roma: Carucci 1979, S. 111.

⁶⁴ „[...] si rileva, con un’accentuazione maggiore forse che in altre parlate, la presenza di una caratteristica, spiccata tendenza alla deformazione di interi sintagmi in senso furbesco, alla connotazione ora ironica, ora allusiva del singolo termine o della più complessa espressione [...]“ (Fortis: La parlata giudeo-veneziana, S. 77).

⁶⁵ Als Beispiel für eine solche intendierte Umdeutung ließe sich das hebräische Wort *tevinah* (‚Feige‘) anführen, das in der Umgangssprache zur Bezeichnung für das weibliche Geschlechtsorgan verwendet wurde (vgl. Fortis: La parlata giudeo-veneziana, S. 77). Hier scheint eine semantische Entlehnung vorzuliegen (vgl. die hier einschlägige Bedeutung von ital. *fica*).

⁶⁶ Zit. nach Kayserling, Meyer: Jüdisch-Spanische Gedichte. In: Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums 6 (1857), S. 459-462. Das Gedicht stammt aus einem venezianischen Manuskript aus dem Jahr 1640 mit dem Titel *Et ha-zamir* (hebr.: ‚Zeit zu singen‘).

soll nur ein kurzer Auszug (VV. 15-21) daraus (mit Transliteration in lat. Buchstaben) angeführt werden⁶⁷:

El ke es grande i ensalsado	איל קי איש גראנדי אי אינשאלשאדו
sakara a su pueblo amado	שאקארה אה שו פואיבלו אמאדו
De <i>galut</i> tan deprivado	די גלות טאן דיפריואדו
I gozaremos	אי גוזארימוש
I kantaremos	אי קאנטארימוש
Kola venida del <i>go'el</i>	קולה וינידה דיל גואל
No ay otro komo el.	נו אי אוטרו קומו אל

Er, der groß und erhaben ist, / wird sein geliebtes Volk / aus der verruchten Diaspora herausholen. / Jauchzen werden wir, / singen wollen wir, / bei der Ankunft des Erretters, / keiner ist wie er [Gott].

In diesen sieben Verszeilen lassen sich zwei hebräische Wörter *galut* (‚Exil‘) und *go'el*, ‚Befreier‘, ‚Erlöser‘) identifizieren, ein weiteres stellt möglicherweise das letzte dar (‚el‘), das sowohl als hebräischer Gottesnamen „El“ (als Anspielung auf Is. 15,11 und 1.Sam. 2,2) oder als das spanische Personalpronomen 3. Pers. mask. Verstanden werden kann. Ob man nun zwei oder drei Hebraismen erkennen möchte, eindeutig ist, dass es sich bei allen um solche Wörter handelt, die in jüdischen Kreisen bestens bekannt sind, also keine Verständnisschwierigkeiten darstellen. Sie konnten verwendet werden, um eine eindeutige jüdische Konnotation zu gewährleisten, während die spanischen Äquivalente *diaspora*, vor allem aber *salvador*, eine christliche hervorgerufen hätten.

Ähnliches gilt für eine andere Dichtung, die den Titel *Shir na'eh* („Gefälliges Lied“) trägt. Bei ihr handelt es sich um eine weitverbreitete, offensichtlich sehr beliebte Kanzone, die zum Purim-Fest gesungen wurde. Sie ist in einer in hebräischem Alphabet geschriebenen Fassung vom Anfang des 17. Jhs. überliefert⁶⁸:

Fate onore al bel <i>Purim</i> ,	Erweist dem schönen Purim-Fest die Ehre
che el merita in effetto,	Es verdient sie in der Tat
dico a voi altri <i>bahurim</i> ,	Ich sage Euch jungen Leuten
che cercate ogni diletto,	Sucht jede Vergnügung
non abbiate alcun sospetto	Tut's ohne Sorge
di esser tenuti <i>shikkorim</i> ;	Für Betrunkene gehalten zu werden
Fate onore al bel <i>Purim</i> . ⁶⁹	Erweist dem schönen Purim-Fest die Ehre.

Die Volkstümlichkeit des Gedichts lässt vermuten, dass die darin enthaltenen Hebraismen (in der ersten Strophe des insgesamt 15 Strophen umfassenden Liedes sind es gleich drei: *bahurim* [‚Junge Leute‘], *shikkorim* [‚Betrunkene‘] und *Purim*)

⁶⁷ [Übers. R. A.]

⁶⁸ Die älteste überlieferte Textfassung stammt aus Mantua (1619) und wurde vielfach wieder abgedruckt, z.B. in dem berühmten Verlag Bragadin (1715). Obwohl sich mit Sicherheit sagen lässt, dass sie in Norditalien entstanden ist, fällt es schwer zu sagen, aus welcher Region oder Stadt sie stammt (vgl. Toaff, Ariel: *Mangiare alla giudia*. Bologna: Il Mulino 2000, S. 173-176).

⁶⁹ [Übers. R. A.] Die hebräischen Wörter sind in der Transliteration durch Kursivierung hervorgehoben. – Der Genuss von Alkohol ist zu diesem Fest in der Tat gestattet. Immer wieder wurde von regelrechten Exzessen an den Purimfeiertagen berichtet.

zum Wortschatz von durchschnittlich Gebildeten gehörten. Im weiteren Verlauf tauchen dann noch Begriffe wie *besamim* („wohlriechende Gewürze“), *nashim* („Frauen“) u. a. auf, die allesamt ebenfalls kein Spezialwissen erfordern.

Im Zusammenhang mit demselben Fest Purim, das die Errettung des jüdischen Volkes durch Esther zum Thema hat, ist ein Text in italienischer Sprache entstanden,⁷⁰ der die jüdische Heldin Esther und ihre Rivalin Vashti folgendermaßen charakterisiert:

(Vashti) usava crodeltà	(Vashti) wandte Grausamkeit an
Quella cagna <i>resha'ta</i>	Diese ruchlose Hündin
Nel <i>shabbat</i> faseva lavorare	Am Shabbat ließ sie arbeiten
Per forza afaticare	Zwang zur Plackerei
Quei poveri <i>yehudiot</i>	Jene armen Juden [das hebr. Wort ist feminin]
Che erano <i>zadqaniot</i> .	Die fromme Leute waren.
(Esther) quella <i>'eshet hayl</i>	(Esther) diese Frau von Wert
Esther <i>bat Avigail</i>	Esther, Tochter von Abigail
Una granda <i>zadqanit</i>	Eine große Fromme
Era sempre in <i>ta'anit</i> .	Fastete immerfort. ⁷¹

In den angeführten Beispielen werden, wie zu sehen war, einzelne anderssprachige Termini eingeflochten, deren Verwendung sich aus dem engen inhaltlichen Zusammenhang mit religiösen Konzepten und Festen des Judentums erklären lassen. Im folgenden Beispiel, das wiederum in Italien in spanischer Sprache und in hebräischen Buchstaben geschrieben wurde, zeigt sich dagegen eine deutlich erhöhte Anzahl von hebräischen Wörtern. Insgesamt enthält das Gedicht 30 hebräische und 53 spanische Wörter, womit bereits in quantitativer Hinsicht etwas Anderes vorliegt. Hinzu kommt, dass sich die Hebraismen (oder Zitatwörter) nicht auf isolierte Lexeme beschränken, sondern auch syntaktische Gruppen umfassen, was das Gedicht deutlich von den oben zitierten unterscheidet. Das Gedicht beginnt mit folgenden Verszeilen⁷²:

<i>Adoneynu 'eloheynu</i>	אדונינו אלהינו
<i>Bara' et Moshe rabbenu</i>	ברא את משה רבינו
Para ⁷³ dar nos <i>toratenu</i>	פארה דר נוש תורתינו
Ke enpesa kon <i>anokhi</i>	קי אינפישה קון אנכי

⁷⁰ Der Text befindet sich in der British Library, die beiden folgenden Strophen werden zitiert nach Mayer Modena: *La composante hébraïque*, S. 96. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Buch *Cantiga de Purim al la Levantina* (Livorno 1782), das Blondheim erwähnt (Blondheim: *Contribution*, S. 385).

⁷¹ [Übers. R. A.].

⁷² Die hebräischen Wörter sind in der Transliteration durch Kursivierung hervorgehoben. Der Verfasser bezieht sich mit dem Wort *anokhi* („Ich“) auf den Beginn des Dekalogs. Vgl. Deut. 20,2. [Übers. R. A.]

⁷³ Zit. n. Kayserling, Meyer: *Jüdisch-Spanische Gedichte*, S. 459-462. Die von Kayserling vorgenommene Transkription ist nicht völlig fehlerfrei; vgl. Arnold, Rafael: *Zur Sprache der sephardischen Juden in Italien – Texte aus dem 17. Jahrhundert*. In: *Neue Romania* 37 (= Judenspanisch XI) (2007), S. 75-89, hier S. 77-84.

Der Herr, unser Gott / Schuf Moses, unseren Lehrer (Rabbi), /
Damit er uns das Gesetz gebe, / Das beginnt mit dem Wort: Ich

Es ist nicht leicht zu bestimmen, welcher Stellenwert solchen zweisprachigen Gedichten innerhalb der jüdischen Literatur zukommt. Zwar ließen sich auch Parallelen zu ganz ähnlichen Dichtungsweisen unter Christen aufzeigen, die oftmals die Gelehrsamkeit des Verfassers (und des Publikums) unter Beweis stellen sollten,⁷⁴ häufig aber, gerade in Italien,⁷⁵ nur Ausdruck einer Freude an der Mehrsprachigkeit zum Ausdruck brachten, für die Cesare Segre den Begriff des „edonismo linguistico“⁷⁶ prägte. Allerdings stehen die hier behandelten Gedichte auch und in erster Linie in einer jüdischen Literaturtradition. So wies schon Blondheim in einem Aufsatz auf bi-, tri- oder plurilinguale Gedichte mit hebräischem Anteil hin. Die Besonderheit dieser Gedichte bestand darin, dass in ihnen nicht nur einzelne Hebraismen, sondern ganze Sätze oder Satzteile einer Sprache mit solchen in hebräischer Sprache abwechselten oder kunstfertig verbunden wurden. Er zählt eine ganze Reihe solcher Gedichte auf, die bis zu sieben Sprachen umfassen konnten und zu allen Zeiten in allen jüdischen Gemeinden entstanden sind.⁷⁷ Weitere aus Italien lassen sich anführen.⁷⁸ Unter diesem Gesichtspunkt sind auch die hier behandelten Texte bislang zu wenig analysiert worden. Eine Gesamtschau steht noch aus.

Der venezianische Rabbiner Leon Modena, von dem bereits die Rede war, ging aber in der Verwendung zweier Sprachen in einem Gedicht noch über das hinaus, was bisher gezeigt wurde. Aus Anlass des Todes des Rabbiners Moses della Rocca, dichtete Modena 1584 eine Totenklage in *ottava rima*, die er in hebräischem Alphabet aufschrieb und später auch in Druck gab (1602).⁷⁹ In seiner Autobiographie

⁷⁴ Der Aufsatz von Christoph Hoch gibt hier bemerkenswerten Aufschluss über die Motive und die poetische Technik in der spanischen Literatur zur gleichen Zeit (Hoch, Christoph: Mehrsprachigkeit als Reflexionsfigur. Mittelalter-Anschluss und Kanon-Kommentar in der polyglotten Lyrik des Siglo de Oro. In: Maaß, Christiane/Volmer, Annett (Hg.): Mehrsprachigkeit in der Renaissance. Heidelberg: Winter 2005, S. 91-112.

⁷⁵ Für Venedig im Speziellen siehe beispielsweise Sirri, Rafaele: Fälle von Bilinguismus im Cinquecento. In: Maaß, Christiane/Volmer, Annett (Hg.): Mehrsprachigkeit in der Renaissance. Heidelberg: Winter 2005, S. 115-128.

⁷⁶ Segre: Edonismo linguistico nel Cinquecento, S. 355-82.

⁷⁷ Vgl. Blondheim: Contribution, S. 382-389.

⁷⁸ Als Beispiele für italienisch-hebräische Gedichte lassen sich diejenigen des Arztes Shemuel da Castiglione (16. Jh.) anführen; s. Debenedetti Stowe, Sandra: Due poesie bilingui di Shemuel da Castiglione. In: Italia II (1980), S. 7-47). Die Tradition, zweisprachige Gedichte zu verfassen, ist lebendig geblieben. Beispiele für italienisch-hebräische Gedichte aus dem 19. Jh. verzeichnet Fortis: La parlata degli ebrei, S. 9-10.

⁷⁹ In der ersten gedruckten Ausgabe, die Modena selbst verantwortete, wurden ebenfalls hebräische Buchstaben verwendet, während in einer späteren Ausgabe (1640), der italienische Text in lateinischen Buchstaben gedruckt wurde. Vgl. Adelman, Howard: Success and Failure in the Seventeenth-Century Ghetto of Venice: The Life and Thought of Leon Modena. Ann Arbor, MI: University Microfilms International 1990, S. 235; Roth, Cecil: The Jews of the Renaissance. Philadelphia: Jewish Publication Society of America 1959, S. 307; Bernstein, Simon: The Divan of Leo de Modena. Collection of his poetical work. Philadelphia: Jewish Publication Society of America 1932, S. 51-52; Pagis, Dan: Hiddush umasoret beshirat hahol ha'ivrit: Sefarad

zeigt sich Modena ziemlich stolz, dass er dieses Gedicht im Alter von nur dreizehn Jahren verfasst hatte.⁸⁰ Das Gedicht lässt sich (von rechts nach links) sowohl in hebräischer als auch in italienischer Sprache lesen, wenn man nur die Silben anders gruppiert, und ergibt jedes Mal – jedenfalls *grosso modo* – den gleichen Sinn:⁸¹

Chi nasce, muor. Oimè, che passo [a]cerbo,	קינה שמור אוי מה כפס אוצר בו
Colto vi è l'uom, così ordina 'l Cielo	כל טוב אילים כוסי אור דין אל צלו
Mosè morí, Mosè: già car di verbo	משה מורי משה יקר דבר בו
Santo sia ogn'uom, con puro zelo	שם תושיה און יום כפור הוא זה לו
Ch'alla metà, già mai senza riserbo	כלה מיטב ימי שן צרי אשר בו
Si giunge, ma vedrai in cangiar pelo	ציוון זה ⁸² מות רע אין כאן ירפה לו
Se fin abbiám, ch'al cielo ver ameno	ספינה בים קל צל עובר ימינו
– Ah – l'uomo va, se viv'assai, se meno	הלים יובא שבי ושי שמנו ⁸³

Dieses Kunststück von Modena ist einzigartig, und es fällt schwer zu glauben, dass ein junger Mensch zu einer solchen Meisterschaft imstande war. Roth schrieb diesbezüglich:

Some writers produced poems in which Hebrew and Italian lines figured alternately; a few managed to compose poems the phonetic sounds of which made equally good (or bad) sense whether read as Hebrew or Italian. The best known instance of this curious genre was an elegy written in 1584 by the irrepressible Leone Modena [...].⁸⁴

Und so mag man Modena gerne glauben, wenn er schreibt, dass ihn viele für dieses Gedicht restlos bewunderten.⁸⁵ Wir wissen, dass er sich zeitlebens darum bemühte,

veItaliah. Yerushalayim 1976, S. 286-298; und Ders.: Baroque Trends in Italian Hebrew Poetry as Reflected in one unknown Genre. In: Italia Judaica 2, (1986), S. 263-277.

⁸⁰ „[...] When the bad news [of della Rocca's death] reached me, I wrote elegies for him, in particular one octet Hebrew and Italian. It is entitled ‚Kinah Shemor‘, and it is printed in my book Midbar Yehuda. I was then thirteen years of age. All the poets saw it and praised it; to this day it is a marvel to both Christian and Jewish sages.“ (Leone Modena: Hayyei Yehuda cit. Mark R. Cohen: The Autobiography of a Seventeenth Century Rabbi. Leon Modena's Life of Judah. Princeton, NJ: Princeton University Press 1988, S. 87).

⁸¹ Die italienische Lesart beginnt mit folgenden Worten: „Wer geboren wird, stirbt, welch bitterer Schritt / Betroffen davon ist der Mensch, so bestimmt es der Himmel / Moses starb, Moses [...]“ und die hebräische Lesart beginnt: „Totenklage: Du bewahrst – oh je – was denn? – etwas wie ein schmaler Streifen – doch ein wahrer Schatz [...]“ [Übers. R. A.] Für eine komplette Übers. siehe Arnold: Plurilinguismo, Paronomasia ed Interstizi, S. 514.

⁸² Anstelle von זה ציוון (hebr. ‚dieses Zeichen‘), das im italienischen Text „giunge/-se“ gelesen werden kann, steht bei Bernstein die Variante יחריב אום (hebr. ‚wird das Volk zerstören‘), das dann italienisch als „Arriv'huom“ (‚gelangt der Mensch‘) gelesen werden kann (Bernstein: The Divan of Leo de Modena, S. 52).

⁸³ Pagis: Hiddush umasoret, Fßn. 51 in seinem Text auf S. 296; Blau, Ludwig: Kitve ha-rav Yehudah Aryeh mi-Modena. Budapest: Alkalay 1905, n. 59; Boksenboim, Yacob: Iggerôt Rabbî Yehûdâ Aryê mim-Môdênâ. Tel Aviv: Bêt-ha-Sêfer le-Maddâ'ê hay-Yahadût 'al Šêm Hayyim Rôzenberg 1984, Nummer 135 und 104 (Liste mit hebräisch-italienischen Homonymen).

⁸⁴ Roth: The Jews, S. 306.

⁸⁵ „All the poets saw it and praised it; to this day it is a marvel to both Christian and Jewish sages.“ (Zit. n. Cohen: The Autobiography of a Seventeenth Century Rabbi, S. 87).

die hebräische Literatur der italienischen gleichzustellen. Die zitierte Totenklage ist nicht das einzige Beispiel für ein solches Bemühen. Es war ihm ganz selbstverständlich homophone bzw. homonyme Wörter aus beiden Sprachen nebeneinanderzustellen, um auf deren Ähnlichkeit aufmerksam zu machen.⁸⁶ Sinn und Zweck dieser Zusammenstellung ging über ein bloßes linguistisches Interesse hinaus, wie Howard Adelman in seiner umfangreichen Biographie zu Leon Modena feststellte:

Although he could hope for no tangible benefits in the status of the Jews by demonstrating linguistic similarities, Modena participated in an activity which was common to Jews in every diaspora community in history: the effort to establish and to embellish the legends and symbols of shared experience and common culture with their host country in the hope that this would make a small contribution to the elevation of Jewish dignity.⁸⁷

Verschiedene Gründe waren es also, die Modenas Umgang mit Sprache und Sprachen bedingten: So dienten seine bilingualen Kompositionen sicherlich auch dazu, seine persönlichen Fähigkeiten und sein Genie unter Beweis zu stellen, aber es kann eben nicht ausgeschlossen werden, dass er damit auch politische und strategische Absichten verfolgte, die sich nicht zuletzt in seinem Buch über *Jüdische Riten und Sitten* offenbarten, das er absichtlich in italienischer Sprache verfasste, um das nicht-jüdische Publikum zu erreichen.⁸⁸ Nicht zuletzt aber scheint sich darin auch eine gewisse Affinität zu kabbalistischen Spekulationen zu zeigen, die jenseits des rein linguistischen Bereichs lagen.⁸⁹

Es ist von großer Bedeutung, dass seine plurilinguale Beschäftigung nur wenig mit dem seinerzeit verbreiteten „edonismo linguistico“ zu tun hatte. Und seine Nebeneinanderstellung hebräischer und italienischer Homophone zielte auch nicht auf eine chimärenhafte semantische oder gar etymologische Identität zwischen den Wortpaaren, sondern in einem tieferen Sinne darauf, ein beiden Sprachen gemeinsames Gebiet auszumachen oder, wie er es in seinem Buch *Pi Ariyeh* (Venedig 1640; fol. 2b) selbst formulierte, „Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden sehr verschiedenen Sprachen zu generieren“ [Übers. R. A.] – worin man ein Konzept erblicken kann, das dem des „interstice“ von Homi Bhabha nahe kommt, der dies als „the

⁸⁶ In diesem Sinne verfuhr auch der berühmte jüdisch-italienische Gelehrte ‘Azariah de Rossi (ca. 1511-1578), der in seinem Werk *Me’or ‘enayim* (‘Erleuchtung der Augen’) ebenfalls eine solche Zusammenstellung auflistete (*Sefer Me’or Enayim*. Hg. u. eingel. v. David Cassel. Wilna: Bidefus Y.R. Rom, 1864-1866, (fol. 173b), S. 456). In dem Exemplar des *Me’or ‘enayim*, das einmal Leon Modena gehört hat, sind zahlreiche Wörter von Hand unterstrichen. Diese Versuche lassen sich gewissermaßen als die Kehrseite einer auch an Konflikten nicht armen Geschichte der Kopräsenz unterschiedlicher Sprachen sehen (vgl. dazu Terracini, Benvenuto: *Conflitti di lingue e culture*, Venezia: Neri Pozza 1957; und Mayer Modena: *La composante hébraïque*, S. 104).

⁸⁷ Adelman: *Success and Failure*, S. 235.

⁸⁸ Dass die Sprachwahl Modenas unerhört war, zeigte sich auch am Widerstand der venezianischen Zensurbehörde. Vgl. dazu Modena: *Jüdische Riten*, S. 9, 32 und 36 (dort auch weiterführende Literatur zur Inquisitionsaffäre um die Veröffentlichung von Modenas Buch).

⁸⁹ Vgl. Dweck, Yaacob: *The Scandal of Kabbalah*. Leon Modena, *Jewish Mysticism, Early Modern Venice*. Princeton, NJ: Princeton University Press 2011.

overlap and displacement of domains of difference“ beschrieb.⁹⁰ Modena war auf der Suche nach einem semantischen Feld, das beide Sprachen transzendieren sollte und – in der Terminologie von Bhaba – einen „dritten Ort“ bilden, also über die identifizierten Ähnlichkeiten beider Sprachen den Weg zu einem Zwischenraum (*interstice*) öffnen sollte. Auf diesem Wege wollte Modena etwas wirklich Bemerkenswertes („cosa notabile“) schaffen, wovon er in demselben Manuskript sprach. Ohne Zweifel handelt es sich hierbei um eine esoterische Auffassung, die Modena einen besonderen Platz in der zeitgenössischen jüdischen Sprachspekulation zuweist.

5. Fazit

Aus der Zusammenschau der hier behandelten Texte ergibt sich ein facettenreiches Bild von der Mehrsprachigkeit der venezianischen Juden. Diese rührte zum Teil aus der unterschiedlichen Herkunft, zum Teil aus der mehr oder weniger stark ausgeprägten Kompetenz des Hebräischen, die bei den weiblichen Gemeindemitgliedern generell geringer war und die bei den männlichen Mitgliedern vom Bildungsgrad und der Teilnahme am religiösen Leben abhing. Bei einzelnen Gelehrten oder Rabbinen konnten die Hebräischkenntnisse bis zur souveränen passiven und aktiven Sprachbeherrschung reichen. Schließlich spielte dabei auch der Assimilations- und Akkulturationsgrad in die christliche, venezianisch sprechende Mehrheitsgesellschaft in der Lagunenstadt eine wichtige Rolle. Aus diesen zahlreichen Kontakt- und Mischungsmöglichkeiten ergaben sich in der Praxis, wie gezeigt wurde, recht unterschiedliche Phänomene. Bei aller individueller (idiolektischer) Variation, die immer berücksichtigt werden muss, ließ sich doch generell feststellen, dass es bei der abwechselnden Nutzung unterschiedlicher Idiome zu unbewussten, ungesteuerten Interferenzen kam. Man kann also annehmen, dass im Wortschatz aller Sprecherinnen und Sprecher Hebraismen vorhanden waren. Bei einzelnen Personen sogar von einer zumindest funktionalen Diglossie die Rede sein kann. Die bewusste Verwendung einzelner hebräischer Wörter diente allerdings neben der denotativen Funktion auch der Tabuisierung, Arkanisierung, Poetisierung und Ironisierung, der mehr oder weniger ernst gemeinten Kreation von Paronomasien und dem spielerischen Umgang mit Sprache. In den überlieferten Texten, die hier analysiert wurden, zeigte sich sodann auch das gesamte Spektrum dieser Sprachmischungen, deren unterschiedliche Grade sowohl funktional als auch individuell bedingt sind.⁹¹ Auch im Rahmen der literarischen Produktion konnten, neben der parallelen Verwendung von zwei Sprachen, wie auf manchen Grabsteinen, wo die Sprachen sei es neben- sei es untereinander oder sogar Zeile um Zeile abwechselnd geschrieben wurden, bewusste Sprachmischungen festgestellt werden, die wiederum von der Verwendung einzelner hebräischer Wörter in anderssprachigen Texten bis hin zur Integration von

⁹⁰ Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge 1994, S. 2.

⁹¹ Es ist bemerkenswert, dass es zwischen den Gruppen der sephardischen und aschkenasischen Juden offenbar kaum zu sprachlichen Interferenzen kam. Diese geringe gegenseitige Beeinflussung, die sich auch in den unterschiedlichen Sepulkraltraditionen zeigt, unterstützt die Vermutung, dass beiden Gruppen eine stark exkludierende Identität zu eigen war, deren kultureller Diffusionsgrad jedenfalls gegenseitig sehr gering war.

anderssprachigen Satzteilen oder ganzen Sätzen reichte. Somit zeigten sich auch sämtliche Grade des Sprachbewusstseins und der Sprachbeherrschung. Eine Ausnahme, sowohl hinsichtlich der artistischen Sprachfertigkeit als auch der spekulativen, esoterischen Absichten, stellt das Gedicht von Leon Modena dar, das zuletzt vorgestellt wurde, dessen nicht nur phonische, sondern auch semantische Konkordanz verblüfft. Dieses Sprachexperiment, bei dem es zu einer geradezu magischen Überlappung des Italienischen mit dem Hebräischen kommt, und das Ausdruck einer für die Zeit nicht untypischen Sprachspekulation ist, bildet den äußersten Pol im Spektrum des Sprach(en)kontaktes. In der Enge des Ghettos, von außen oft verkannt, wenn zusammenfassend von der „universitas hebraeorum“ die Rede war, herrschte in Wirklichkeit eine große Vielfalt, die auch in sprachlicher Hinsicht einen Mikrokosmos darstellt, dessen faszinierende Facetten noch längst nicht alle bekannt sind.

Literatur

- Adelman, Howard: *Success and Failure in the Seventeenth-Century Ghetto of Venice: The Life and Thought of Leon Modena*. Ann Arbor, MI: University Microfilms International 1990.
- Arnold, Rafael: *El eskribano grande: Traces of Linguistic Shift Among Sephardic Jews in Seventeenth-Century Italy and the Netherlands*. In: Zutot. *Perspectives on Jewish Culture* (2003), S. 69-86.
- Arnold, Rafael: *Selhe ponha húa boa pedra – Dispositionen zu venezianischen Grabsteinen und -inschriften in sephardischen Testamenten*. In: Graetz, Michael (Hg.): *Ein Leben für die Kunst. Gedenkband für Hannelore Künzl*. Heidelberg: Winter 2003, S. 69-86.
- Arnold, Rafael: *Ein Diskurs – Vier Traditionen. Die venezianische Haggada von 1609*. In: Aschenberg, Heidi/ Wilhelm, Raymund (Hg.): *Romanische Sprachgeschichte und Diskurstraditionen*. Tübingen: Narr 2003, S. 111-133.
- Arnold, Rafael: *Spracharkaden. Die Sprache der sephardischen Juden in Italien im 16. und 17. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2006.
- Arnold, Rafael: *Laboratorio culturale. Il Ghetto veneziano e le sue tre Nazioni*. In: Winter, Susanne (Hg.): *Veneziano l'altro l'altrove*. Venezia 2006, S. 99-126.
- Arnold, Rafael: *Zur Sprache der sephardischen Juden in Italien. Texte aus dem 17. Jhdt*. In: *Juden-spanisch XI - Neue Romania* 37 (2007), S. 75-89.
- Arnold, Rafael: *Plurilinguismo, Paronomasia ed Interstizi – L'uso linguistico degli ebrei a Venezia nel Seicento*. In: Israel, Uwe/Jütte, Robert/Mueller, Reinhold C. (Hg.): *Interstices – Interstizi. Culture ebraiche e cristiane a Venezia*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 2010, S. 497-516.
- Bernart, Haim: *The expulsion of the Jews from Spain*. Oxford: Littman Library of Jewish Civilization 2002.
- Bernstein, Simon: *The Divan of Leo de Modena. Collection of his poetical work*. Philadelphia: Jewish Publication Society of America 1932.
- Bernstein, Simon: *Luhhot abanim, part II (Italian-Hebrew Epitaphs of the Sixteenth-Nineteenth Centuries)*. In: *Hebrew Union College Annual* X (1935), S. 483-552.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge 1994.
- Blau, Ludwig: *Kitve ha-rav Yehudah Aryeh mi-Modena* [hebr.; Schriften des R. Jehuda Arie (Leon) Modena]. Budapest: Alkalay 1905.
- Blondheim, David S.: *Contribution à l'Étude de la Poesie judéo-française*. In: *Revue des Etudes Juives* 82 (1926), S. 379-393.
- Boerio, Giuseppe: *Dizionario del Dialetto Veneziano*. Venezia: Checchini ²1856 [11829].
- Boksenboim, Jacob: *Iggerôt Rabbî Yehûdâ Aryê mim-Môdênâ* [hebr.; Briefe des R. Jehuda Arie (Leon) Modena]. Tel Aviv: Bêt-ha-Séfer le-Maddâ'ê hay-Yahadût 'al Šêm Ḥayyim Rôzenberg 1984.

- Calabi, Donatella: Venice: The ghetto and the city. In: Cohen, Julie Marthe (Hg.): *Het getto van Venetië. Ponentini, Levantini e Tedeschi 1516-1797*. S'-Gravenhage: SDU uitgeverij.
- Calimani, Riccardo: *Storia del Ghetto di Venezia*. Milano: Rusconi 1986 [dt. Übers. *Die Kaufleute von Venedig. Die Geschichte der Juden in der Löwenrepublik*. Düsseldorf: Claassen 1988].
- Calimani, Riccardo: *Storia dei marrani a Venezia*. Milano: Rusconi 1991.
- Cohen, Mark R.: *The Autobiography of a Seventeenth Century Rabbi. Leon Modena's Life of Judah*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1988.
- Cortelazzo, Manlio/Zolli, Paolo: *Dizionario etimologico della lingua italiana [DELI]*, 5 Bde. Bologna: Zanichelli 1979-88.
- Debenedetti Stowe, Sandra: *Due poesie bilingui di Shemuel da Castiglione*. In: *Italia II* (1980), S. 7-47.
- Debenedetti Stowe, Sandra: *A Judeo-Italian Version of selected Passages from Cecco de' Ascoli's Acerba*. In: Menache, Sophia (Hg.): *Communication in the Jewish Diaspora. The Pre-Modern World*. Leiden/New York/Köln 1996, S. 283-302.
- Durante, Dino/Turato, Gianfranco: *Dizionario Etimologico Veneto-Italiano*. Padova: Erredici 1975.
- Dweck, Yaacob: *The Scandal of Kabbalah*. Leon Modena, Jewish Mysticism, Early Modern Venice. Princeton, NJ: Princeton University Press 2011.
- Ferguson, Ronnie: *A Linguistic History of Venice*. Firenze: Olschki 2007.
- Feuchtwanger-Sarig, Naomi: *How Italian are the Venice Minhagim of 1593? A Chapter in the History of Yiddish Printing in Italy*. In: Graetz, Michael (Hg.): *Schöpferische Momente des europäischen Judentums*. Heidelberg: Winter 2000, S. 177-205.
- Fishman, Joshua A. (Hg.): *Readings on the sociology of Jewish languages*. Leiden: Brill 1985.
- Finlay, Robert: *The foundation of the Ghetto: Venice, the Jews and the war of the league of Cambrai*. In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 126 (1982), S. 140-154.
- Fortis, Umberto/Zolli, Paolo: *La parlata giudeo-veneziana*, Assisi/Roma: Carucci 1979.
- Fortis, Umberto: *La parlata degli ebrei di Venezia e le parlate giudeo-italiane*. Firenze: Giuntina 2006.
- Freedman, Alan: *Italian texts in Hebrew Characters: Problems of Interpretation*. Wiesbaden: Steiner 1972.
- Gold, David L.: *A Bibliography of Secondary Literature on the Origin of the word ghetto*. In: *Jewish Language Review* 4 (1984), S. 142.
- Gold, David L.: *Jewish Intralinguistics as a Field of Study*. In: *International Journal of the Sociology of Language* 30 (1981), S. 31-46.
- Gold, David L.: *The glottonym Italkian*. In: *Italia II* (1980), S. 98-102.
- Ha-Kohen, Joseph: *Emek habacha [Tal der Tränen] [1558-1575]*. Hg. v. M. Wiener, Leipzig: Leiner 1858.
- Harris, Alan Charles: *La demografia del ghetto in Italia (1516-1796 circa)*. In: *La Rassegna Mensile di Israel* 33, 1-5 (1967), S. 1-48.
- Harris, Tracy K.: *The Prognosis for Judeo-Spanish: its Description, Present Status, Survival and Decline, with Implications for the Study of Language Death in General*. Georgetown: Georgetown University Press 1979.
- Hoch, Christoph: *Mehrsprachigkeit als Reflexionsfigur. Mittelalter-Anschluss und Kanon-Kommentar in der polyglotten Lyrik des Siglo de Oro*. In: Maaß, Christiane/Volmer, Annett (Hg.): *Mehrsprachigkeit in der Renaissance*. Heidelberg: Winter 2005, S. 91-112.
- Jacoby, David: *Les Juifs à Venise du XIVe au milieu du XVIe siècle*. In: Beck, Hans-Georg/Manoussacas, Manoussos/Pertusi, Agostino (Hg.): *Venezia. Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*. 2 Bde. Firenze: Olschki 1977, Bd. 1, S. 163-216.
- Kaufmann, David: *Die Vertreibung der Marranen aus Venedig im Jahre 1550*. In: *Jewish Quarterly Review* XIII (1900), S. 520-532.
- Kayserling, Meyer: *Jüdisch-Spanische Gedichte*. In: *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums* 6 (1857), S. 459-462.
- Mauro, Tullio de: *Grande Dizionario Italiano Dell'Uso*. 6 Bde. Torino: UTET 2000.
- Mayer Modena, Maria: *Le parlate giudeo-italiane*. In: Vivanti, Corrado (Hg.): *Gli ebrei in Italia*. Bd. II, *Dall'emancipazione a oggi, Storia d'Italia, Annali* 11, Torino 1997, S. 937-963.

- Mayer Modena, Maria: La componente hébraïque dans le judéo-italien de la Renaissance. In: Morag, Shelomo/Bar-Asher, Moshe/Mayer Modena, Maria (Hg.): Vena Hebraica in Judaeorum Linguis. Proceedings of the 2nd International Conference on the Hebrew and Aramaic Elements in Jewish Languages. Milano: Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Scienze dell'Antichità 1999, S. 93-181.
- Merzagora, Giovanna Massariello: Giudeo-italiano. (= Profilo dei dialetti italiani 23), Pisa: Pacini 1977.
- Medici, Paolo: Riti e costumi degli Ebrei confutati. Madrid: Luc' Antonio de Bedmar 1738.
- Minervini, Laura: La formación de la koiné judeoespañola en el siglo XVI. In: Revue de Linguistique Romane 66 (2002), S. 499-512.
- Minervini, Laura: Per una storia linguistica degli ebrei spagnoli in Italia nel Cinquecento e nel Seicento. In: Busse, Winfried/Varol-Bornes, Maris-Christine (Hg.): Hommage à Haïm Vidal Sephiha. Bern: Lang 1996, S. 287-294.
- Minervini, Laura: „Llevaron de acá nuestra lengua ...“ – Gli usi linguistici degli ebrei spagnoli in Italia. In: Medioevo Romano 19 (1994), S. 133-192.
- Modena, Leon: Historia de Riti Hebraici Vita & oſeruanze degl'Hebrei di questi tempi di Leon Modena Rabi Hebreo da Venetia. Già stampata in Parigi & hora da lui corretta e riformata. Venetia: Gió[vanni] Calleoni 1638.
- Modena, Leon: Jüdische Riten, Sitten und Gebräuche. Hg., übers. u. eingel. v. Rafael Arnold. Wiesbaden: Marix 2007.
- Muratori, Ludovico Antonio: Dissertazione sopra le antichità italiane. 5 Bde. Milano: Pasquali 1751.
- Paccagnella, Ivano: Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi. In: Asor Rosa, Alberto (Hg.): Letteratura italiana. Torino: Einaudi 1983, Bd. 2, S. 103-167.
- Pagis, Dan: Ḥiddush umasoret beshirat hahol ha'ivrit: Sefarad ve'Italiah. Yerushalayim: Keter 1976.
- Pagis, Dan: Baroque Trends in Italian Hebrew Poetry as Reflected in one unknown Genre. In: Italia Judaica 2 (1986), S. 263-277.
- Penny, Ralph: Dialect contact and social networks in Judeo-Spanish. In: Romance Philology 46,2 (1992), S. 125-140.
- Perani, Mauro (Hg.): Una manna buona per Mantova. Studi in onore di Vittore Colorni per il suo 92 compleanno. Firenze: Olschki 2004, S. XIII-XIV.
- Rossi, 'Azariah de: Sefer Me'or Enayim. Hg. u. eingel. v. David Cassel. Wilna: Bi-defus Y.R. Rom, 1864-1866.
- Roth, Cecil: The Jews of the Renaissance. Philadelphia: Jewish Publication Society of America 1959.
- Roth, Cecil: Personalities and Events in Jewish History. Philadelphia: Jewish Publication Society of America 1961.
- Salvioni, Carlo: Etimologie italiane e romagnole. In: L'Italia dialettale 2 (1926), S. 251-259.
- Santambrogio, Barbara: Il giudeo-italiano nelle fonti esterne: *Li Strapazzati* di Giovanni Briccio. In: ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell' Università degli Studi di Milano, Bd. L, fasc. I gennaio/aprile (1997), S. 245-258.
- Sanuto, Marino: I Diarii di Marino Sanuto. Hg. v. Fulin, Rinaldo/Stefani, Federico/Barozzi, Nicolò/Berchet, Guglielmo/Allegri, Marco. 58 Bde., Venezia 1879-1903.
- Schwarzwald, Ora: La Haggada de Venise en ladino 1609. In: Yod 33-34 (1991), S. 51-69.
- The Passover Haggadah, Venice 1609: adorned with remarkable wood cuts; printed at the renowned press of Israel ben Daniel ha-Zifroni of Venice = Sēder haggādā šel pesaḥ, Wenēšya, Jerusalem: Makor Publ. 1974.
- Segre, Cesare: Edonismo linguistico nel Cinquecento. In: Ders.: Lingua, stile, società. Studi sulla storia della prosa italiana. Milano: Feltrinelli 1963.
- Segre, Renata: Sephardic settlements in sixteenth-century Italy: a historical and geographical survey. In: Mediterranean Historical Review 6 (1991), S. 112-137.
- Séphiha, Haïm Vidal: Le Ladino. Judéo-espagnole-calque. Deutéronome: versions de Constantinople (1547) et de Ferrare (1553), Paris: Inst. d'Études Hispaniques, Centre de Recherches Hispaniques 1973.
- Shmeruk, Chmone: Defusei jidish be-Italja. In: Italia 3 (1982), S. 112-175.

- Shulvas, Moses A.: Dos ashkenazische yidntum in Italye. In: YIVO-Bleter 34 (1950), S. 157-181.
- Sirri, Raffaele: Fälle von Bilinguismus im Cinquecento. In: Maaß, Christiane/Volmer, Annett (Hg.): Mehrsprachigkeit in der Renaissance. Heidelberg: Winter 2005, S. 115-128.
- Steinbach, Marion: Juden in Venedig 1516 – 1797. Zwischen Isolation und Integration. Frankfurt a. M.: Lang 1992.
- Terracini, Benvenuto: Recensione a M. Berenblut, A Coparative Study of Judaeo-Italian Translations of Isaiah, New York, 1949. In: Romance Philology X (1956/57), S. 243-258.
- Terracini, Benvenuto: Conflitti di lingue e culture. Venezia: Neri Pozza 1957
- Timm, Erika: Das jiddischsprachige literarische Erbe der Italo-Aschkenasen. In: Graetz, Michael (Hg.): Schöpferische Momente des europäischen Judentums. Heidelberg: Winter 2000, S. 161-175.
- Toaff, Ariel: Mangiare alla giudia. Bologna: Il Mulino 2000.
- Tommaso, Niccolò/Bellini, Bernardo: Dizionario della Lingua Italiana. 8 Bde. Torino u. a.: Unione tipografico-editrice 1861-79, Bd. IV.
- Wagner, Max Leopold: Beiträge zur Kenntnis des Judenspanischen von Konstantinopel, Wien: Alfred Hölder 1914.
- Wexler, Paul: Jewish interlinguistics: facts and conceptual framework. In: Language 57 (1981), S. 99-149.
- Zorattini, Ioly/Cesare, Pier (Hg.): Processi del S.Ufficio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti. 12 Bde. Firenze: Olschki 1980-94.

Sprachmischung und Hochmut.

Zur Ethik der *barbarolexis* in Andreas Gryphius' *Horribilicribrifax Teutsch*

1. Sprachmischung als *barbarolexis*

Andreas Gryphius – der seinen Namen latinisierte, zahlreiche Sprachen beherrschte, neulateinische Epen schrieb, heute aber vor allem für seine deutschsprachigen Werke bekannt ist – inszenierte das Neben- und Ineinander verschiedener Sprachen in einer Komödie über die richtige Liebeswahl, deren Titel *Horribilicribrifax Teutsch* lautet.¹ Dem Stück, das unmittelbar nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges entstand und 1663 im Anhang der Schriften des Autors erschien, liegt eine negative Konzeption der Sprachmischung zugrunde, die an die rhetorisch barocke Sprachauffassung gebunden ist, wonach die Rede Ausdruck des Charakters ist; ein guter Charakter deckt sich mit einer guten Rede, wofür die Vernunft garantiert.² Fehlt selbige, werden sowohl die Rede als auch der Charakter dem Egoismus dienstbar, was auf ethischer Ebene zur Selbstüberhebung führt, auf rhetorischer zum Selbstlob, auf linguistischer aber zu einer hybriden Sprache. Da die Sprachmischung innerhalb eines Textes im Unterschied zum Sprachwechsel die Integrität der Einzelsprache aufhebt, eignet sie sich, den ethischen und rhetorischen Grenzüberschreitungen eine adäquate Gestalt zu geben.

Versteht man den Vorgang der Sprachmischung als Fehler im Sinne der Rhetorik, spricht man von *barbarolexis* – von einer Rede, die von fremden, als barbarisch verstandenen Sprachen durchflochten ist.³ Hingegen konzeptualisieren ihn moderne, post-rhetorische Poetologien als Hybridisierung, wobei die Pointe ist, dass die in Antike und Vormoderne negativ besetzte ethische Semantik der Hybris umgewertet

¹ Zitiert wird nach dem Erstdruck, wie ihn die Reclam-Ausgabe wiedergibt: Gryphius, Andreas: *Horribilicribrifax Teutsch*. Scherzspiel. Hg. v. Gerhard Dünnhaupt. Stuttgart: Reclam 2002 [zuerst 1976]. Der im historischen Druck typographische Unterschied zwischen deutscher und fremder Rede fällt notgedrungen weg. Der Einfachheit halber werden die Umlaute nach heutiger Schreibweise dargestellt. – Die umfassendste Analyse des Stücks bietet Lötscher, Jolanda: *Andreae Gryphii Horribilicribrifax Teutsch*. Formanalyse und Interpretation eines deutschen Lustspiels des 17. Jahrhunderts im soziokulturellen und dichtungstheoretischen Kontext. Bern: Peter Lang 1994.

² Vgl. Barner, Wilfried: Gryphius und die Macht der Rede. Zum ersten Reyen des Trauerspiels *Leo Armenius*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (1968), S. 325-358, bes. S. 334.

³ Dass der Begriff bislang kaum Verwendung fand, erklärt sich aus dem geringen literaturwissenschaftlichen Interesse an Formen textinterner Mehrsprachigkeit. Einzig Hess hat sich des Problems systematisch angenommen. Vgl. Hess, Günter: *Barbarolexis – Aspekte satirischer Sprachmischung in der Universitätssatire des 15. und 16. Jahrhunderts*. In: Ders.: *Deutsch-Lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts*. München: C.H. Beck 1971, S. 175-258.

wird. Für Gryphius, der dem rhetorischen Horizont verhaftet blieb,⁴ war Sprachmischung nur als Fehler (*vitium*) denkbar und die darin sich anzeigende Überschreitung der Sprachgrenzen Ausdruck einer Hybris im moralischen Sinn.

Das Ende der *barbarolexis* und erste Versuche, poetische Sprachmischung als Hybridisierung der Einzelsprachen positiv zu bewerten, fallen in das 19. Jahrhundert. Einer solchen Sicht scheint zunächst die nationalisierende und die Sprachen homogenisierende Tendenz dieses Jahrhunderts zu widersprechen.⁵ Aber nicht nur ließe sich für das 19. Jahrhundert eine gegenläufige Tendenz behaupten, die in Begriffen und Disziplinen wie Weltliteratur, Komparatistik und Kreolistik (Hugo Schuchardts) zur Sprache kam. Hinzu kommt – was entscheidender war und von Anfang an das nationale Modell gefährdete –, dass die historisch-philologische Neuordnung der Sprachen und Literaturen für den Umgang mit anderen Sprachen einen fruchtbaren Boden bereitete. Gleichwohl und vielleicht wegen der politisch begründeten Dominanz des nationalen Modells stieß erst im 20. Jahrhundert Sprachmischung als positiv bewertete Hybridisierung auf größere Resonanz.

Dagegen wurde in frühneuzeitlicher Epoche sowohl auf kritischer als auch auf produktionsästhetischer Ebene Sprachmischung in der Poesie als etwas Abnormes, Anstößiges, Unangemessenes – kurz als ein Fehler bewertet, über den zwischen Autor und Publikum Einigkeit herrschte. Aufgrund dieser Fehlerhaftigkeit erschien sie in komischen Gattungen und Genres, die Fehlerhaftigkeit ausstellen, darunter besonders die Komödie oder satirische, parodistische und polemische Genres wie die Gelehrtsatire.⁶ Das sprachspielerische Potential der Sprachmischung weist allerdings über das bloß Referentielle der satirischen Komik hinaus, so vor allem bei Johann Fischart⁷ oder im Manierismus.

In mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gebrauchstexten verhält es sich etwas anders, insofern das kritische Verdikt außer Kraft gesetzt zu sein scheint. Sprachmischung ist keine Seltenheit und wird eher indifferent angesehen. Martin Luthers *Tischreden* sind für ein deutsch-lateinisches Publikum geschrieben worden;⁸ Sprach-

⁴ Gryphius unterscheidet zwischen einer guten, vernunftkontrollierten und einer schlechten, von der Vernunft abgelösten Rhetorik; dass er sich aber von der Rhetorik emanzipiere, wie Haberkam meint (vgl. Haberkam, Klaus: Scherz-Spiel als Sprech-Spiel. Andreas Gryphius' Liebes-Spiel „Horribilicribrifax“. In: Arntzen, Helmut (Hg.): Komödien-Sprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Münster: Aschendorff 1988, S. 1-21, hier S. 6), halte ich mit Lötscher (Andreae Gryphii *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 176) für abwegig.

⁵ Weissmann spricht von einer monolingualen Literaturgeschichte zwischen 1850 und dem Ende des Deutschen Kaiserreichs. Vgl. Weissmann, Dirk: Zum ästhetischen Mehrwert von Wedekinds dreisprachiger LULU-Urfassung. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3 (2012), H. 2, S. 75-90, S. 78.

⁶ Das Komische diene Gryphius als „Vermittlung defekter Wirklichkeit“, so Wilhelm Kühlmann (Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters. Tübingen: Niemeyer 1982, S. 402), der die Vermittlung sozialer Normen im *Horribilicribrifax* unter besonderer Berücksichtigung des Pedanten analysiert, vgl. ebd. 400-422.

⁷ S. Hess: *Barbarolexis*, S. 221-233.

⁸ Vgl. Stolt, Birgit: Die Sprachmischung in Luthers *Tischreden*. Studien zum Problem der Zweisprachigkeit. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1964.

mischung war in diesem Fall gerade keine Störung des rhetorischen Wirkungsmechanismus, sondern Resultat einer Ausdrucksnotlage. Bestimmte Begriffe und Redewendungen fehlten; der Rückgriff auf das Lateinische war in theologischen und anderen wissenschaftlichen Kontexten der Kommunikation förderlicher als die Verwendung oder gar Erfindung deutscher Entsprechungen.⁹ Besonders handschriftliche Dokumente entweder aus der Zeit vor dem Buchdruck oder ohne Publikationsabsicht zeigen einen hohen Grad an Sprachmischung an.¹⁰ Briefe von Personen, die in zwei Kulturen lebten, sind nicht selten gemischt. Prominent sind die Briefe der Herzogin von Orléans, der Schwägerin Ludwigs XIV. Die gebürtige Liselotte von der Pfalz war an den französischen Hof verheiratet worden, wo sie nur auf Französisch kommunizierte. Ihre Briefe an die deutsche Verwandtschaft sind vom Französischen auf verschiedenen linguistischen Ebenen durchzogen.¹¹

Von der Warte frühneuzeitlicher Dichter aus – also derselben rhetorischen Warte wie derjenigen ihrer sprachkritischen Kollegen – wären aber auch diese Fälle von Mehrsprachigkeit als ein Mangel an sprachlicher Hygiene bewertet worden. Ein „synkretistisches Sprachprofil“¹², das konstruktiv Mehrsprachigkeit als Chance versteht,¹³ lässt sich, wie gesagt, erst ab dem 20. Jahrhundert beobachten.

2. Zielscheiben der barocken *puritas*: Gelehrte und Söldner

Gryphius' Komödie *Horribilicribrifax Teutsch* bezeugt die frühneuzeitliche *barbarolexis*,¹⁴ geht aber zugleich über sie hinaus, indem es dem Autor gelingt, die mit ihr zum Ausdruck gebrachte linguistische Mangelerscheinung in eine poetische Struktur zu übersetzen. Das Schertz-Spiel, wie Gryphius die Komödie nennt, stellt nicht nur aus, dient nicht allein dem Verlachen eines Fehlers, sondern wird erst mit der Darstellung des Fehlers möglich. Neben dem Italienischen, dem Französischen, dem Spanischen, dem Altgriechischen und dem Lateinischen kommen noch das Hebräi-

⁹ Einen Überblick über Mehrsprachigkeit in den frühneuzeitlichen Wissenschaften gibt Polenz, Peter von: *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2. Berlin, New York: De Gruyter 1994, Kapitel 5.3, S. 49-77.

¹⁰ Vgl. Henrici, Emil: *Sprachmischung in älterer Dichtung Deutschlands*. Berlin: Fischer 1913, und Ders.: *Barbarolexis. Sprachmischung in älteren Schriften Deutschlands*. Berlin: Fischer 1914.

¹¹ Briefe der Prinzessin Elisabeth Charlotte [Herzogin] v. Orléans an die Raugräfin [zu Pfalz] Louise 1676-1722. Hg. v. Wolfgang Menzel. Stuttgart: Litterarischer Verein Stuttgart 1843.

¹² Amodeo, Immacolata: „Die Heimat heißt Babylon“. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 120.

¹³ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: *Literatur und Vielsprachigkeit. Aspekte, Themen, Voraussetzungen*. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg: Synchron 2004, S. 11–26, hier S. 24.

¹⁴ Allgemein zur Mehrsprachigkeit des Textes s. Tisch, Johannes H.: *Braggarts, wooers, foreign tongues and vanitas. Theme and structure of Andreas Gryphius' Horribilicribrifax*. In: *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 21 (1964), S. 65-78; Clark, Susan L.: „Ihr versteht mich nicht recht“. Use and Misuse of Language in *Horribilicribrifax*. In: Hardin, James/Jungmayr, Jörg (Hg.): „Der Buchstabe tödt – der Geist macht lebendig“. FS Hans-Gert Roloff, Bd.2. Bern: Lang 1992, S. 813-847.

sche¹⁵ sowie die Zaubersprache der Cyrilla zur Verwendung, um die Reinheit des Deutschen zu beflecken. Anders jedoch als im dominanten sprachpuristischen Diskurs der Zeit wird nicht die Sprachmischung vom Standpunkt des Purismus aus beurteilt, sondern umgekehrt: Die *barbarolexis* weckt das Begehren nach einer reinen Sprache. Dadurch kann der Purismus als negative Utopie und als ein bedrohtes Gut erscheinen.

Im 17. Jahrhundert war das Deutsche als Literatursprache von den Gelehrten entdeckt worden, die sich, wie Martin Opitz, veranlasst sahen, die Sprache der Poesie zu normieren. Die Reinheit der deutschen Sprache bildete ein ‚integrales Konzept‘,¹⁶ wobei die rhetorische Vorstellung der *puritas* auf die Volkssprache ausgedehnt wurde. War die neulateinische Dichtung von der *barbarolexis* durch die Volkssprachen bedroht, so mussten umgekehrt die volkssprachlichen Dichtungen eine Verunreinigung zum einen durch die lateinische, zum anderen aber durch die anderen Volkssprachen befürchten.

Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* erschien 1624, Sprachgesellschaften entstanden zur Pflege der deutschen Literatursprache, vor allem aber verstanden nicht wenige Autoren wie Philipp von Zesen, der 1643 die *Teutschgesinnte Genossenschaft* gründete, Sprachpflege in besonderem Maße als Sprachreinigung. Der Sprachpurismus reagierte auf die breite Praxis der Sprachmischung, die auch optisch sich bemerkbar machte, weil Wörter, die als fremd empfunden wurden, nicht in Fraktur, sondern in Antiqua gesetzt waren. So wurde das Sprachkleid von den Kritikern als Flickenteppich bezeichnet, die deutsche Sprache, eigentlich eine Kaiserin, von einem Mitglied jener *Teutschgesinnten Genossenschaft* als Bettlerin beklagt.¹⁷ Das Ineinander von lateinischer, französischer, italienischer und deutscher Rede war ein lebensweltlich beobachtbares *vitium*.

Zugleich galt Sprachmengerei nicht nur als rhetorischer, sondern auch als moralischer Fehler. Die rhetorische Sprachauffassung, wie sie im 17. Jahrhundert herrschend war, gebietet es, alles Anstößige zu vermeiden, alles, was die Rede irritieren könnte: und dazu gehörte auch die Verwendung fremder Sprachen und ihrer Wörter. In der Rhetorik geht es nicht darum, ob ein Wort objektiv ein Fremdwort ist, sondern darum, ob es als solches in der jeweiligen Redesituation empfunden werden kann. Angemessen sprechen ist das letzte Ziel.

Wenn Johann Balthasar Schupp in seiner Schrift *Ineptus Orator* (1642), also im ‚Unangemessenen Redner‘, die Sprachmengerei verwirft, dann aus eben jener rhetorischen Sprachauffassung heraus: *ineptus* meint nicht nur lächerlich und dumm, sondern auch unangemessen:

¹⁵ Vgl. Schaffer, Aaron: The Hebrew Words in Gryphius' *Horribilicribrifax*. In: *Journal of English and Germanic Philology* 18 (1919), S. 92-96.

¹⁶ Dazu Brokoff, Jürgen: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. Göttingen: Wallstein 2010, S. 55-67.

¹⁷ [Günther Christoph Schelhammer]: Vorrede. In: *Der grosse Alexander Schau=Spiel/ Aus dem Frantzösischen des Herrn RACINE [...]*. [übers. v. G.S. Schelhammer]. Braunschweig: Christoph-Friedrich Fickels 1706, S. 2 unpaginiert.

[D]er *Monsieur* als ein *Praver Cavalier* thue mir doch die *plaisir* und *visitier* mich auf meinem *logis*, ich wil ihn mit *poculirn* nicht *importunirn*, sondern ihn *dimittirn*, sobald er mirs wird *imperirn*. Kann ich dem Herrn wieder etwas thun in *reciproci amoris σημεῖον* & *debitae gratitudines τεκμήριον* so will ichs nicht lassen.¹⁸

Die Kritik der *barbarolexis* ist ein Indiz für ihre breite Praxis, die, wie oben bemerkt, einer Ausdrucksnotlage geschuldet ist. Die Kritiker der Mehrsprachigkeit machten aber zudem die autorschaftliche Eitelkeit für die Fremdwörter verantwortlich und warfen den Sprachmischern vor, sie benutzten im Deutschen fremde Rede, um ihre Sprache zu verschönern oder gar die mangelnde Substanz des Gesagten zu kaschieren.

Auch Gryphius' *Horribilicribrifax* ließe sich hier einordnen und als einen Text verstehen, der gegen Sprachmengerei Front machte. Dennoch erschöpft sich die Komödie in dieser Kritik keineswegs. Um der Sprachbereinigung zu dienen, hätte Gryphius ein Spottlied dichten können.¹⁹ Er hätte auch ein Traktat verfassen können, wie das beispielsweise noch Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen in seinem *Teutschen Michel* (1673) getan hat.²⁰ Er hätte auch eine Grammatik ausarbeiten oder sich wie Philipp von Zesen darum bemühen können, Fremdwörter zu verdeutschen.²¹ Aber darum schien es ihm nicht gegangen zu sein. Die Kritik der Sprachmischung ist nicht das Ziel seiner Komödie, sondern ihre Voraussetzung.

Dass Gryphius die Sprachmengerei als Thema aufgriff, bedeutet aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, dass er darin etwas erkannt hatte, was mit den Ausdrucksabsichten seiner Komödie korrespondiert. Gerade weil es sich bei der Sprachmengerei um gängige Praxis und ein umstrittenes Thema unter Gelehrten handelte, eignete es sich als poetisches Thema für Gelehrte.²² Es musste nicht mehr eigens

¹⁸ Johann Balthasar Schupp, *Ineptus Orator*. Marburg: Chemlin, 1642, S. 15. Im Originaldruck sind die deutschen Wörter in Fraktur gesetzt, die lateinischen und französischen in Antiqua.

¹⁹ Vgl. das Johann Michael Moscherosch zugeschriebene, auf einem Einblattdruck überlieferte *Einschön new Lied genannt / Der Teutsche Michel/ Wider alle Sprachverderber / Cortisanen / Concipisten und Concellisten / welche die alte teutsche Muttersprach mit allerley frembden / Lateinischen / Welschen / Spannischen und Frantzösischen Wörtern so vielfältig vermischen / verkehren und zerstehren / daß Sie jhr selber nicht mehr gleich sihet / vnd kaum halber kan erkant werden* (1642). Der Michel wirft darin seinen Landsleuten vor: „Ihr thut alles mischen / mit faulen Fischen / Vnd macht ein misch gemäsch / ein wüste wösch: / Ein faulen Haffenkäß / ein wunderseltzams gfräß / Ein gantzes A. B. C. Ich nicht versteh.“ (Strophe 5, Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, Einbl. II, 18 t).

²⁰ Vgl. Breuer, Dieter: *Simplicianische Sprachkritik – Grimmelshausens Traktat Deß Weltberuffenen Simplicissimi Pralerey und Gepräng mit seinem Teutschen Michel*. In: Gellhaus, Axel/Sitta, Horst (Hg.): *Reflexionen über Sprache aus literatur- und sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 1-12.

²¹ Vgl. Blume, Herbert: *Zur Beurteilung von Zesens Wortneubildungen*. In: Ingen, Ferdinand van (Hg.): *Philipp von Zesen 1619-1969. Beiträge zu seinem Leben und Werk*. Wiesbaden: Steiner 1972, S. 253-273.

²² Zu Gryphius als Gelehrtem s. Powell, Hugh: *Observations on the Erudition of Andreas Gryphius*. In: *Orbis litterarum* 25 (1970), S. 115-125. – Palm begreift die Komödie gar als gelehrtes Selbstlob. Vgl. Hermann Palm, *Vorrede des Herausgebers*. In: *Andreas Gryphius: Lustspiele*. Tübingen: Laupp 1878, S. 57-60, hier S. 60.

eingeführt werden, sondern der Dichter brauchte es bloß aus dem polemischen und sprachkritischen Kontext zu befreien.

Wie sehr die sprachpuristische Kritik auch eine gelehrte Selbstkritik war, eine Selbstbereinigung, zeigt sich daran, dass in der Literatur Gelehrte als Repräsentanten der Sprachmischung auftreten. Bei Shakespeare heißt er Holofernes,²³ bei Gryphius Sempronius, und ein Gemisch aus Latein, Griechisch und Deutsch ist sein Idiom.

Daneben wurde die Sprachmengerei von einem weiteren traditionellen Komödientypus repräsentiert, dem sogenannten *miles gloriosus*, dem soldatischen Großsprecher:²⁴ Galt doch als ein wichtiger Grund für den durch Sprachmengerei bewirkten Sprachverfall das ausländische Söldnerwesen, das sich während des Dreißigjährigen Krieges auf dem deutschen Sprachgebiet ausgebreitet und die einheimische Bevölkerung zur Übernahme der fremden Rede gezwungen hatte. Jedenfalls führt Georg Philipp Harsdörffer dies in seiner Schreiblehre *Der Teutsche Secretarius* (Teil 3, Nr. 30 [1655]) als einen Grund an.²⁵ Für Gryphius und sein Publikum war es selbstverständlich, der Sprachmengerei neben dem Gelehrten im Söldner ein Gesicht zu geben.

Horribilicribrifax und Daradiridatumtarides, die den Typus des ausrangierten Kriegshelden, der in Wirklichkeit nur ein Maulheld ist,²⁶ gemäß der nach Verdopp-

²³ Das Wort „Honorificabilitudinitatibus“ aus *Love's Labour's Lost* (1598) ist das längste Wort in Shakespeares Werk, wo es in V/1 der Charakterisierung der Sprache des Schulmeisters Holofernes dient, die von Latinismen durchsetzt ist. Wolf Graf Baudissin behält es für seine Übersetzung ins Deutsche (1839) bei, vgl. Shakespeare, William: Gesamtwerk, Englisch und Deutsch. Hg. v. L[evin] L[udwig] Schücking, Bd. 1. s.l. [Augsburg]: Weltbild 1996, S. 121.

²⁴ In der englischen, französischen, holländischen, italienischen und spanischen Literatur feierte der *miles gloriosus*, bekannt aus Plautus gleichnamiger Komödie, im 16. und 17. Jahrhundert Triumphe. Dort heißt der Angeber Pyrgopolynices; das deutsche Wort für ihn lautet häufig Bramarbas, das auf das Dänische zurückgeht. Neben Ludovico Dolces *Il Capitano* (1545) findet sich der Typus in Shakespeares *The Merry Wives of Windsor* (1597) in der Figur des Falstaff oder in *Love's Labour's Lost* in der Figur des Don Adriano de Armado realisiert, aber auch in Pierre Corneilles *L'illusion comique* (1635) in der Figur des Matamore. Neben Letzterem war es vor allem Francesco Andreinis *Capitano Spavento* (1607), den Gryphius als Quelle nutzte (Schlienger, Armin: Das Komische in den Komödien des Andreas Gryphius. Ein Beitrag zu Ernst und Scherz im Barocktheater. Bern: Peter Lang 1970). In der deutschen Literatur war er vor Gryphius von Heinrich Julius von Braunschweig im Drama *Vincentius Ladislaus* (1594) aufgegriffen worden. Die Zweisprachigkeit gehört zum Typus der italienischen Capitano-Figur, die in Anlehnung an die spanische Macht in Neapel und Mailand spanisch spricht, wobei Corneilles Matamore etwa nur französisch spricht. Für seine Karikatur des deutsch-französischen Großsprechers griff Gryphius auf Corneilles Fanfaron-Figur Matamore zurück. Die Corneille-Rezeption von Gryphius hat erschlossen Gabaude, Florent: Les comédies d'Andreas Gryphius (1616-1664) et la notion de grotesque. Bern: Peter Lang 2004, S. 67-80. – Zu verwandten Figuren s. Urstadt, Karoline: Der Kraftmeier im deutschen Drama von Gryphius bis zum Sturm und Drang. Diss. Gießen 1926.

²⁵ Vgl. Polenz: Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 2. S. 60.

²⁶ Es ist darauf hingewiesen worden, dass Gryphius' Angeber nicht nur mit ihren Kriegstaten prahlen, sondern auch mit ihrer sprachlichen Potenz – „wegen der beeindruckenden, vor Phantasie strotzenden Lügengeschichten“. Bourger, Désirée: Schwert und Zunge. Über die zweifache Prahlerie in Andreas Gryphius' *Horribilicribrifax*. In: Daphnis 28 [1999], S. 117-136, hier S. 134.

lung strebenden Grundtendenz des Scherzspiels in zwei Hälften aufspalten,²⁷ flechten jeweils italienische und französische Sätze und Wörter in ihre Rede ein.²⁸ Als sie sich in der Mitte des fünften Aufzuges wiedererkennen, wechseln sie die Fremdsprachen. Anhand der beiden ehemaligen Soldaten des Dreißigjährigen Krieges, wie Kaiser meint, „werden nicht nur die herrschenden höfischen Fremdsprachen der Zeit persifliert, es wird auch in souveränem Gelächter der Albtraum der fremden Soldateska der Kriegsheere, der Schrecken der 30-jährigen Leidenszeit abgeschüttelt“²⁹.

Mit Kaiser zu beachten bleibt, dass die beiden Hauptleute „die Sprache nicht wie ein Werkzeug“ beherrschen, sondern „von ihr beherrscht“ werden: „sie leben in einem wahren Sprachrausch, einer Wucherung der Sprache.“³⁰ Kaiser ergänzt die übliche Erklärung, Gryphius' Komödie sei eine „Satire auf die Sprachmengerei“ der Barockzeit, indem er von einer „Koppelung der Sprachthematik mit dem Thema der Liebeswahl“³¹ ausgeht. In einer solchen Auffassung ordnet sich das Problem der Mehrsprachigkeit, die ebenso eine Form hyperbolischer Rede ist,³² dem Problem der gelingenden bzw. scheiternden Kommunikation unter, welches die Liebeswahl der *Wehlenden Liebhaber* aufgibt. Kaiser analysiert den Zusammenhang zwischen Sprachthematik und erotischer Kommunikation vor dem Hintergrund der aufrichtigen Sprache und schenkt der Sprachmischung nur am Rande Aufmerksamkeit,³³ wobei übersehen wird, dass die erotische Kommunikation im Spannungsfeld von *barbarolexis* und *puritas* stattfindet.

3. Reinheitsgebote

Die Codierung der Sprachmischung mit sexueller Freizügigkeit ist kein ausschließlich barockes Phänomen. Alain de Lille,³⁴ Frank Wedekinds *Büchse der Pandora*.

²⁷ Vgl. Kaiser, Gerhard: *Horribilicribrifax Teutsch. Wehlende Liebhaber*. In: Ders.: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*. Stuttgart: Metzler 1968, S. 226-255, hier S. 230; vgl. Kaminski, Nicola: *Andreas Gryphius*. Stuttgart: Metzler 1998, S. 180f.

²⁸ Vgl. Kaiser: *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 228, und Hinck, Walter: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. Stuttgart: Metzler 1965, S. 123.

²⁹ Kaiser: *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 229. – Auch Gabaude erwähnt die „Schrecken einjagende“ Soldateska. Gabaude, Florent: *Querbezüge zwischen europäischer Flugblattpublizistik und Komödienliteratur der Frühen Neuzeit am Beispiel der Capitano-Figur*. In: Czarnecka, Mirosława/Jablecki, Tomasz/Borgstedt, Thomas (Hg.): *Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster*, Wrocław, 8. bis 11. Oktober 2008. Bern: Lang 2010, S. 185-210, hier 208.

³⁰ Kaiser: *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 251.

³¹ Ebd., S. 243.

³² Ebd., S. 244f. und insgesamt Bourger: *Zunge und Schwert*.

³³ Ebd., S. 243.

³⁴ Zurückgehend auf den Theoretiker Alanus ab Insulis (Alain de Lille [1120-1202]), der in *De Planctu Naturae* sprachliche *barbarolexis* und sexuelle Perversion und deren Wunsch, vom Reinen abzukommen, zusammenführt, hat der Mediävist Alexandre Leupin eine interessante Studie veröffentlicht. Vgl. Leupin, Alexandre: *Barbarolexis. Medieval writing and sexuality*, übers. aus

Eine Monstretragödie (1894)³⁵ und neuerdings Michel Leclercs Film *Le nom des gens* (2010) führen linguistische mit sexuellen Entgrenzungen zusammen. Das hängt mit der allegorischen Vorstellung der Sprache als eines weiblichen Körpers zusammen. Von dieser Vorstellung aus kann auch ein Verständnis des Titels gewonnen werden. Mit dem Wortungetüm *Horribilicribrifax* ist zwar der Titelheld gemeint, der Macher des schrecklichen Siebs; aber ein Stück, in dem die Figuren stilistisch und grammatisch fehlerhaft reden, provoziert eine fehlerhafte Lektüre als *Horribilis Scribifax* – also der schreckliche Schreiberling. Erst dann gewinnt auch der Zusatz *Teutsch* einen Sinn: In der Komödie stellt Gryphius zu großen Teilen Schrecklichkeiten aus, die dem Körper der deutschen Sprache von in der Regel männlichen Autoren angetan werden.³⁶ Selbst wenn man aus philologischen Gründen diese fehlerhafte Lesart ablehnte, müsste man eingestehen, dass die Komödie die sprachliche Verfehlung der Sprachmischung, wie sie im Titel bereits vorweggenommen ist, als schrecklich, d. h. *horribile*, denunziert. Metaphorisch gesprochen, wird die Sprache von fremden Eindringlingen durchsiebt.

Auch der Innentitel *Wehlende Liebhaber* lässt sich auf das Problem der sprachlichen Verunreinigung durch fehlerhafte Wahl und Verbindung der Wörter beziehen. Mit diesem Hinweis kündigt Gryphius ein Stück an, das sich der Partnerwahl, der fehlerhaften und der richtigen, widmet. Sprachlicher und erotischer Praxis werden strukturelle Gemeinsamkeiten zugesprochen. Die komödienhafte Reflexion der Partnerwahl thematisiert zugleich Prozesse der Selektion und der Kombination, indem das Wählen im Verlaufe des Stückes als kontingent erscheint bzw. indem richtige und falsche Verbindungsmöglichkeiten durchgespielt werden. Gryphius verhandelt die Spannung zwischen Barbarismus und Purismus auf linguistischer und erotischer Ebene zugleich. Die schreckliche Rede besitzt im Stück einen Gegenpart in der reinen Rede der guten Figuren, so dass die Reinheit als Bewertungsmaßstab dem Stück immanent ist.

Poetologisch besitzt die Kategorie des Sprachpurismus bei Gryphius eine außerordentliche Bedeutung, weil sich über sie Verbindungen zur Trauerspieltheorie herstellen lassen.³⁷ Da die Forschung zwischen dem tragischen und dem komischen Werk bereits Parallelen gesehen hat, sei die Frage gestattet, ob nicht über den Begriff der Katharsis Trauer- und Scherzspiel zusammenkommen.³⁸

dem Französischen ins Englische v. Kate M. Cooper. Cambridge/MA: Harvard Univ. Press 1989.

³⁵ Vgl. Weissmann: Zum ästhetischen Mehrwert, bes. S. 85f.

³⁶ Die Romantiker, namentlich Görres, Joseph: Des Dichters Krönung. Eine dramatische Idylle. In: Beilage zur Zeitung für Einsiedler (1808), Sp. 34-39, hier Sp. 34, haben deshalb mit ihrer Vorliebe für dergleichen spielerisch-barocke Ironisierungen in einer Parodie auf Johann Heinrich Voss den Titel leicht abgewandelt zu „Horribilicribrifax“.

³⁷ Vgl. auch Kaminski: Andreas Gryphius, bes. S. 186-191, 196-199, und zuletzt Gabaude: Les comédies d'Andreas Gryphius, S. 124f.

³⁸ Es geht mir nicht darum, die Frage nach der komischen Katharsis zu stellen, wie: Berger, Peter L.: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin/New York: De Gruyter 1998, S. 23f.; Obermayr, Brigitte: „Während wir nachzudenken beginnen, lachen wir bereits“. (Komische) Katharsis und die nicht ablachbare Differenz. In: Vöhler, Martin/Linck, Dirk (Hg.): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristote-

Gryphius zählt zu jenen Autoren, für die die Poesie auf das Engste mit Vorstellungen von Reinheit verknüpft ist: So kennt Gryphius die aristotelische Katharsis, wenn er darauf hinweist, dass in der alten Tragödie ‚Gemüter gesäubert‘ wurden,³⁹ und auch Gryphius’ eigene Trauerspiele sind von einer, wenngleich barocken Aneignung der kathartischen Wirkungslehre geformt worden; selbstredend ist in Gryphius’ eigenen Trauerspielen deren hohe Sprache von allen niedrigen Elementen gereinigt. Reinheit verkörpernde Charaktere können wie Catharina von Georgien die Reinheitsvorstellung bereits im Namen tragen. Psychohygiene ist ein dichterischer Zweck.

Auf der anderen Seite ist in Gryphius’ 1663 publiziertem Scherzspiel *Horribilicribrifax* viel Schmutz zu sehen – gar das ganze Stück wird im Paratext zum Toilettenpapier erklärt. Wie geht das mit der Reinheitsidee der Trauerspiele zusammen?

Es zeigt sich, dass im Scherzspiel *Horribilicribrifax* durch den Wegfall des tragischen Zwecks, die Gemüter zu reinigen, das kathartische Moment der externen Wirkung nicht etwa beseitigt, sondern vielmehr zum internen Thema erhoben wird. Die einstigen technischen Schockmittel zum Erreichen der Katharsis werden entfunktionalisiert bzw. zu rein sprachlichen Schrecken transformiert. In der Komödie ist der *horror* des Trauerspiels, der die körperliche Welt bedroht, in die Schrecken der Sprache übersetzt; anders gesagt, ist aus „affektischem ‚Durchbohren‘“⁴⁰, dem *percellere*, ein Durchlöchern der Sprache durch schreckliche Siebmacher geworden. In niemandem konnte Gryphius diesen Umschlag besser verkörpern als in der Capitano-Figur des funktionslos gewordenen Kriegers, dessen Schrecken in Friedenszeiten zur Worthülse werden. Zugleich zeigt sich, dass bei der komödienthaften Gestaltung des Katharsis-Problems als Sprachproblem unter sämtlichen Sprachen dem Französischen als Faktor der Verunreinigung die zentrale Rolle zugesprochen wird.

Die tragische Wirkungslehre, die Aristoteles als Reinigungslehre verstand, ist im siebzehnten Jahrhundert mit der rhetorischen Wirkungstrias von *prodesse*, *delectare* und *movere* verschmolzen worden.⁴¹ Die verschiedensten Auffassungen konkurrierten. Für Gryphius jedenfalls war das Wirkungsziel des Trauerspiels ein konsolatorisches. Die Katharsis als Tröstung – insbesondere im am Ende des Dreißigjährigen Krieges entstandenen und 1657 erschienenen Märtyrerdrama *Catharina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit* – sollte in Bezug auf den Schrecken (*horror*),

lischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 117-137, hier S. 124f; Gabaude: Querbezüge zwischen europäischer Flugblattpublizistik, S. 208f.

³⁹ In der Vorrede zum *Leo Armenius* heißt es, die Alten hätten die Tragödie dafür gerühmt, „gemüther von allerhand unartigen und schädlichen neigungen zu säubern“. Gryphius, Andreas: Vorrede zu *Leo Armenius* [1650]. In: Ders.: *Trauerspiele*. Hg. v. Hermann Palm. Tübingen: Laupp 1882, S. 14f., hier S. 14.

⁴⁰ Schings, Hans-Jürgen: *Consolatio Tragoediae*. Zur Theorie des barocken Trauerspiels. In: Grimm, Reinhold (Hg.): *Deutsche Dramentheorien*, Bd. 1. Wiesbaden: Akad. Verlagsges. Athenaion ³1980, S. 19-55, hier S. 39.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 23-25.

weniger das Mitleid (*misericordia*) erfolgen;⁴² die schreckliche Tortur der Catharina, der Reinen, sollte das anvisierte Publikum vom Affekt des Schreckens reinigen, und zwar vor dem Hintergrund des heilsgeschichtlichen Plans. Nur ein solcher konnte die schreckliche Gewalt am irdischen Körper der Catharina ertragbar machen.

Wie Hans-Jürgen Schings gezeigt hat, wird die merkwürdige Form von Gryphius' Märtyrerdramas, die auf die Katastrophe des Dreißigjährigen Krieges reagiert, heilsgeschichtlich im neostoizistischen Genre der *consolatio* kompensiert.⁴³ Was aber, wenn Frieden einkehrt oder das heilsgeschichtliche Modell fraglich wird? Könnte es vielleicht sein, dass Gryphius' Nachkriegskomödie Ausdruck dieser neuen Situation ist, anders gefragt, dass in dem Moment, in dem das Seelenheil nicht mehr nur im Jenseits zu erlangen ist, die Suche danach in Sprachreflexion umschlägt: von der sprachlichen Vermittlung des Schreckens zur schrecklichen Sprache?

Eine Figur, die mit heißen Zangen gequält wird, um ihre Seelenreinheit zu demonstrieren, reinigte nicht mehr die Seelen des Publikums von der Weltangst, sondern wirkte lächerlich in einer Welt, die wieder an ihre Immanenz zu glauben begonnen hatte.⁴⁴ Im Medium des Komischen hielt Gryphius an seiner Frage fest und verlagerte den Akzent vom Körper der Frau auf die Sprache als dem Darstellungsmedium dieses Körpers: Sie wird zum Gegenstand der Bedrohung durch die *barbarolexis*. Thematisch wird das Thema der bedrohten Frau deshalb nicht aufgegeben. Auch in der Komödie geht es um Frauen; anders als in *Catharina von Georgien* steht nicht ihre ‚Beständigkeit‘ auf dem Spiel, wie es im Untertitel heißt, sondern ihre Keuschheit, deren rhetorisch-linguistisches Pendant die *puritas* ist.

4. Verunreinigung von Sprache und Charakter

Dementsprechend erscheint die Bedrohung der Sprache und zugleich der weiblichen Charaktere als *barbarolexis* im Sinne einer sprachlichen Verunreinigung. Zu den vier Stilqualitäten der *elocutio* rechnet die antike Rhetorik neben *ornatus*, *perspicuitas* und *aptum* die *latinitas*, mit der die Sprachreinheit gemeint ist, verstanden als der fehlerfreie Umgang mit der Auswahl und der Verbindung der Wörter.⁴⁵ Man be-

⁴² Dass Martin Opitz' Katharsis-Konzept auf Daniel Heinsius zurück geht, zeigt Schings, Hans-Jürgen: Gryphius, Lohenstein und das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts. In: Hinck, Walter (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf: Bagel 1980, S. 48-60 und S. 534f. Im Kern geht es um Gewöhnung an Schrecken (*horror*), nicht um Mitleid: „Gegen ihre Verächter gibt sich die Disziplin der Tragödie als Schule der Affekte zu erkennen. Und besonders dazu geeignet ist die Tragödie des Schreckens und der *atrocitas*. Denn daran läßt auch Heinsius keinen Zweifel: nicht das Mitleid (*misericordia*), sondern der Schrecken ist es, gegen welche die Tragödie Front macht“ (ebd., S. 55). Noch deutlicher heißt es: „Die Säuberung der Gemüter [...] hat ihr vordringliches und letztes Ziel in der Eindämmung der Angst“ (ebd., S. 55f.).

⁴³ Für Gryphius heiße Katharsis *consolatio* (Schings: *Consolatio Tragoediae*, S. 36f.).

⁴⁴ Vgl. Hinck: *Das deutsche Lustspiel*, S. 127f.: „Nicht sub [128] specie aeternitatis, nicht unter dem Zeichen der Vergänglichkeit enthüllt sich hier ein scheinbar unendlich Großes als Nichtiges, sondern bereits unter dem Verdikt der Diesseitigkeit zerfällt ein hohler Anspruch zu nichts.“

⁴⁵ Vgl. den Teil zur *elocutio* bei Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Steiner, ³1990, zur *barbarolexis* §§ 476-478 und § 1066, wo klargestellt wird, dass die *barbarolexis* gegen die *latinitas* verstößt.

zeichnet die falsche Wahl als Barbarismus, entweder weil das Wort nicht existiert oder semantisch, graphisch, lautlich falsch verwendet wird; die falsche Verbindung als Solözismus; die lizenzierten Fehler aber werden als rhetorische Wort- und Satzfiguren klassifiziert, als Metaplasmen respektive Ellipse, Hyperbaton, Anakoluth. Meist vergessen wird in diesem Zusammenhang die Verwendung fremder Sprachen in einem Text, die als *barbarolexis* bezeichnet wird und in der Regel als ein Fehler zu werten ist. Wann etwas als Figur gelten darf, also sprachlich legitim ist, wird vom Kritiker bestimmt, der im Verbund mit der poetischen Produktion steht.

In Gryphius' Schertz-Spiel dient die Verwendung mehrerer Sprachen dazu, die Partnerwahl und das sexuelle Verhalten zu bewerten. Die Idee charakterlicher und sexueller Reinheit wird mit sprachlicher *puritas* überblendet und einer barbarolektischen Bedrohung ausgesetzt, die im Typus des verkehrten Gelehrten und im Typus des soldatischen Prahlers personifiziert wird. Am deutlichsten wird dieser Vorgang an der Figur der Cyrilla. Die Kupplerin und Hure ist unter den weiblichen Figuren die einzige, deren Sprache als verdorben ausgestellt wird, was dialektal,⁴⁶ durch unsinnige Latinismen und Zaubersprüche in einer seltsamen Sprache markiert wird. Sie kann damit auch nicht mehr von Horribilicribrifax respektive Daradiridatumdaris sowie vom Dorfschullehrer Sempronius, mit dem sie sich schließlich verbindet, verdorben werden.

Als roter Faden zieht sich durch das Stück das Spiel mit dem Wort Hure. Im ersten Aufzug wird jene Cyrilla von Sempronius – von Gryphius eingeführt als „alter verdorbener DorffSchulmeister von grosser Einbildung“⁴⁷ – beauftragt, einen Werbungsbrief an Coelestina zu übermitteln. Die Wechselrede der beiden Figuren basiert darauf, dass Cyrilla die Rede des Sempronius kaum semantisch, sondern vor allem dem Laut nach versteht. Sempronius repräsentiert den deformierten Gelehrten, dessen Sprache und Denken sich fast ausschließlich aus gelesenen lateinischen und griechischen Texten speist und von der Handlungswelt abgekoppelt ist. Auf ihn trifft die im Stück angeführte Wendung „Gelehrte: Verkehrte“⁴⁸ zu – verkehrt, im Sinne von pervertiert.⁴⁹

Sempronius benutzt zwei Adverbien zur Bezeichnung seiner eigenen Sprache, das griechische Wort *ἀληθῶς* für ‚wahr‘, und das lateinische *purè* für ‚rein‘, um sein Anliegen, nach einem kurzen Geplänkel, vorzutragen: „höret nur / ich sage euch ἀληθῶς, purè.“⁵⁰ Darauf antwortet Cyrilla: „Da soll euch der Teuffel dafür holen /

⁴⁶ Den Dialekt verwendet Gryphius stärker an anderer Stelle, vgl. Wiesinger, Peter: Der schlesische Dialekt im Scherzspiel „Die geliebte Dornrose“ von Andreas Gryphius. In: Simmler, Franz/Tomiczek, Eugeniusz (Hg.): Sprachwissenschaft. Wrocław: ATUT 2006, S. 89-110. – Allgemein s. Lowack, Alfred: Die Mundarten im hochdeutschen Drama bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Leipzig: Hesse 1905.

⁴⁷ Gryphius: Horribilicribrifax Teutsch, S. 13.

⁴⁸ Ebd., S. 19.

⁴⁹ Für Gabaude ist die dreifache „perversion: linguistique, sexuelle, générique“ Merkmal des Grotesken, vgl. Gabaude: Les comédies d'Andreas Gryphius, S. 149.

⁵⁰ Gryphius: Horribilicribrifax Teutsch, S. 26. In den Anmerkungen von Dünnhaupt in derselben Ausgabe heißt es irreführend zu Zeile 18: „ἀληθῶς, purè“: „die reine Wahrheit“ (statt des griechischen Wortes steht zudem eine Lücke).

sagt ihr / daß ich eine alte Hure bin?“⁵¹ Die Selbstbeschreibung, rein und wahr zu reden, wird als Fremdbeschreibung der alten Hure aufgefasst, das Wahre ins Falsche und das Reine ins Unreine verkehrt. Hierauf versucht es Sempronius erneut, der das Missverständnis registriert, aber es dennoch nicht beheben kann: „Ey / ihr versteht mich nicht recht / ich rede Griechisch und Lateinisch ἀληθῶς purè.“⁵² Doch auch diesmal versteht Cyrilla nur ‚alte Hure‘: „Saget mir nicht mehr von der alten Hure / oder ...“⁵³.

Cyrilla muss aus dem ihr fremden und für sie verschlossenen Lautmaterial Bedeutung abgewinnen,⁵⁴ und das gelingt ihr, indem sie das Unbekannte und Neue in die eigene Erfahrungswelt übersetzt. Sie versteht nicht zufällig „alte Hure“ für „ἀληθῶς, purè“, sondern deshalb, weil diese Bezeichnung auf sie zutrifft; tatsächlich wird sie sich dem Gelehrten körperlich hingeben, der vermeintlich ein Stelldichein mit seiner eigentlich Angebeteten zu haben glaubt.⁵⁵ Nach Erkenntnis seines Versehens im fünften Aufzug nennt er sie denn auch wirklich eine ‚unreine Hure‘: „Impura meretrix“, was Cyrilla versteht als „Ja die Hure ist fix“⁵⁶. Schließlich schimpft er sie auf Deutsch: „Hure“⁵⁷; im Fortgang ihrer Wechselrede beschließen die Dialogpartner zu heiraten. Zur Strafe gibt Cyrilla im epilogischen Heiratskontrakt alle ihre Rechte an den ‚verkehrten Gelehrten‘ ab, darunter ihre sprachliche Integrität. Zwar solle „sich Herr Sempronius dahin befeissen / dass er fein deutlich und Deutsch ihr seine Meynung entdecke / und aller frembden Wörter sich enthalte“, jedoch mit der Einschränkung, dass „Frau Cyrilla zuvor gründlich von ihm in dem Demosthenes und M. T. Cicero unterwiesen“ werde.⁵⁸ Dies bedeutet, dass sie das pervertierte Deutsch des Gelehrten anzunehmen habe.

Das Spiel mit der sprachlichen Hure, als die die *barbarolexis* interpretiert wird, wird auch in Cyrillas Szene mit Daradiridatumdarides wiederholt; nun aber nicht mehr ausgehend von dem Antonym ‚pure‘, sondern von dem Französischen ‚Bonjour‘. Daradiridatumdarides begrüßt Cyrilla mit den Worten: „Bonjour, Bonjour, Madame Cyrille.“ Hierauf antwortet sie: „Was saget ihr / o Hure / o Hure Mame

⁵¹ Gryphius: *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 26.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd. Vgl. auch die Wortspiele des vierten Aufzuges ebd. S. 92f. (Sempronius wolle sie nicht beleidigen, sagt auf Latein „absit injuria“, aber Cyrilla versteht „Pfaffenhure“).

⁵⁴ Das ist ein beliebtes Spiel in komischen mehrsprachigen Texten, z. B. in Shakespeares *Love's Labour's Lost* und *Merry Wives of Windsor* (s. Gabaude: *Les comédies d'Andreas Gryphius*, S. 59-63) und den vom Sprachspiel des 17. Jahrhunderts inspirierten Romantikern. In Achim von Arnims *Zeitung für Einsiedler* (1808) druckt der Herausgeber seinen Text *Der Einsiedler und das Klingding* (Sp. 203-208). Das darin enthaltene griechische Sonett (Sp. 205f.) spricht auf Griechisch zum Einsiedler, der nur dessen Lautlichkeit versteht. – Ein Beispiel aus dem 20. Jahrhundert ist Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* (1962), das die ‚Horrorshow‘ vom russischen Adverb ‚gut‘ ableitet (хорошо [chorošo]).

⁵⁵ Gryphius: *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 94, lässt Cyrilla sagen: „Jch will auf den Abend mich in den garten verstecken / daß Herr Sempronius glaubt / Ich sey Coelestine, und kriegt er mich einmal / so muß er mich behalten ein Leben lang.“

⁵⁶ Ebd., S. 109.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 117.

Zyrille! och Herr! och Herr GOTT! heissen mich doch nun alle Leute eine Hure“⁵⁹. Darauf folgt ein weiteres Missverstehen, das die Praxis des Daradiridatumdarides wiederum mit den illegalen Machenschaften von Schmugglern in Verbindung bringt: „Je vous recontre heuresement.“ Cyrilla versteht: „Seyd ihr contra Band.“⁶⁰ Mit dieser Vermutung liegt sie nicht falsch, denn in der Ethik des Stückes erweist sich das Einschmuggeln fremdsprachiger Rede als *vitium*.

Die moralisch depravierten Schmuggler sind die barbarolektischen Extremfiguren Horribilicribrifax, Daradiridatumdarides und Sempronius. Sie bleiben denn auch als ‚wählende Liebhaber‘ erfolglos bzw. müssen sich mit Figuren vereinigen, die im Stück entweder als nur charakterlich oder zugleich körperlich verdorbene Frauen vorgeführt werden: Daradiridatumdarides verbindet sich mit Selene, die zunächst das Begehren fast aller Männer geweckt hatte, aber sich als moralisch falsch erweist, weil ihr Charakter von Hochmut (Hybris) geprägt ist; Sempronius verbindet sich mit der Kupplerin Cyrilla. Horribilicribrifax, der Coelestina, die Himmlische, wollte, geht nicht leer aus, sondern ihm wird die „grosse / dicke / derbe / alte / vier-schrötige / ungehobelte / trieffäugichte / spitznäsichte / schlüsseltragende Schleuserin“⁶¹ in Aussicht gestellt.

Gryphius’ Komödie demonstriert nicht nur auf interlingualer Ebene ein Gemisch der Sprachen, sondern auch innerhalb des Deutschen selbst. Soziolekte wie Gruppensprachen, Kavaliersprachen oder Gelehrtensprachen, Funktiolekte wie die Rechtssprache, Mediolekte, d. h. gesprochenes und geschriebenes Deutsch,⁶² sind Zeugnis dieser inneren Mehrsprachigkeit in Anlehnung an Mario Wandruszkas Konzeption einer *Mehrsprachigkeit des Menschen* (1979), aber sie werden durchaus negativ inszeniert, um das babylonische Stimmenwirrwarr zu unterstreichen. Niemand außer Sophia ist wirklich homophon, d. h. am Maßstab des Stückes: rein. Zwar meint Palladius, wenn es um die Liebe zu Coelestina geht, auf die ‚hohen Worte des Hofes‘ verzichten zu können: „Der Hoff führe solche Worte / wie er wolle! meine Worte sollen ewig feste bleiben.“⁶³ Aber er beherrscht sie, sobald es drauf ankommt, so in den Gesprächen des vierten Aufzuges mit Cleander und Bonosus. Palladius hat das Standesdenken, das mit sprachlicher Beweglichkeit korrespondiert, verinnerlicht, aber er kritisiert im Laufe des Stückes die soziale Heteronomie des Individuums und versucht, Moral jenseits davon zu begründen.⁶⁴ Coelestinas ‚innere Mehrsprachigkeit‘ zeigt sich eher im gewitzten Umgang mit ihren Bewerbern, also in der Fähigkeit zur Ironie.⁶⁵

⁵⁹ Ebd., S. 89.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 114.

⁶² Vgl. ausführlich Lötscher: *Andreae Gryphii Horribilicribrifax Teutsch*, S. 178-203.

⁶³ Gryphius: *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 84.

⁶⁴ Zur Standproblematik siehe neben Kühlmann (*Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat*, S. 400-422) auch Fulda, Daniel: *Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgemeinschaft von Shakespeare bis Lessing*. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 121-151, bes. S. 127-130.

⁶⁵ Vgl. im ersten Aufzug die Wechselrede mit Horribilicribrifax (Gryphius: *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 32-37) und die mit Palladius (ebd., S. 38-40).

Der Darstellung der sprachlichen Reibungen, die aus dem Zusammenprall der verschiedenen sprachlichen Codes entstehen, widmet Gryphius viel Aufmerksamkeit. Jedoch erst die Einführung der Fremdsprachen erfüllt das Darstellungsziel: Zum einen sind sie Indikator eines Soziolekts oder Funktiolekts, der etwa im Falle des Lateins den Gelehrtenstand respektive das Rechtssystem repräsentiert, zum anderen veranschaulichen sie die moralisch-körperliche Depravation. Mit der Verunreinigung durch die fremden Sprachen erscheint das *puritas*-Ideal als moralischer Horizont des Stücks.

Strukturell gesehen, ist die französische *barbarolexis* des Daradiridatumdarides wichtiger als die italienische des Horribilicribrifax oder die lateinische des Sempronius, weil alle redenden Personen bis auf Sophia an ihr teilhaben können: Die frankophone Rede ist nicht allein das Problem eines bestimmten Charakters, sondern aller sozialen Menschen. Daradiridatumdarides stellt die Extremform frankophoner Verunreinigung dar, aber potentiell ist die deutsche Sprache als soziales Kommunikationsmittel davon betroffen.

Gryphius' Stück greift die Kritik an der Alamodesprache auf,⁶⁶ deren morphologisches Charakteristikum die Verba auf *-iren* sind: Nicht nur Daradiri verwendet Formen wie *alterniret*, *chasmantiret*, *pendiret*, auch Seline sagt: „Nächst / als er uns in den Garten tractiret / war ja der gantze Tisch mit Gold und Silber besetzt.“⁶⁷ Selbst der Gelehrte, der sonst auf das Französische verzichtet, benutzt es in seinem Liebesbrief, also für die erotische Kommunikation.⁶⁸ Die guten Charaktere Coelestina sowie Bonosus, Palladius und Cleander flechten in ihre Rede ebenso,⁶⁹ wenn auch selten, französische Substantive ein.

Die ausgezeichnete Bedeutung des Französischen für die potentielle Gefahr charakterlicher Verunreinigung wird besonders daran deutlich, dass Gryphius die Vorrede des Stücks, welche sowohl den materialen Träger als auch seinen Text als schmutzig und philologisch verdorben ausweisen soll, von dem frankophonen Daradiridatumdarides in einem Brief an seinen Freund Horribilicribrifax gestaltet. Die briefliche Vorrede weist den Text als verdorben im doppelten Sinn aus: Philologisch und thematisch ist sein Thema das der Verunreinigung. Als Daradiridatumdarides durch seinen Diener versucht habe, den fiktiven Autor und ehemaligen Freund zu überreden, ihm den Text auszuhändigen, habe dieser das Stück verleugnet. Nur durch einen Zufall habe es jener mit der Recherche beauftragte Diener auf dem

⁶⁶ Beispiele geben Flemming, Willi/Stadler, Ulrich: Alamode-Sprache und Alamode-Kritik. In: Maurer, Friedrich/Rupp, Heinz (Hg.): Deutsche Wortgeschichte, Bd. 2. Berlin, New York: De Gruyter ³1974, S. 10-14.

⁶⁷ Gryphius: Horribilicribrifax Teutsch, S. 21. Vgl. auch ebd.: „contentament“ (S. 19), „30000 contenten“ (S. 20), „tractiret“ (S. 21), „confect“ (S. 86).

⁶⁸ Ebd., S. 48: „Ich langvire in dem Hospital der Liebe / in welches mich eure grausame Schönheit ein furiret“.

⁶⁹ Coelestina benutzt ebd.: „Arrests“ (S. 34), „Victori“ (S. 34). Palladius sagt: „und verleuret lieber sechs Pfund Blut / als eine scrupel reputation“ (ebd., S. 76); Cleander: „daß ich seiner nebenst einer angenehmen Gesellschaft zu der Abend Collation in meinem Lustgarten gewärtig“ (ebd., S. 77); Bonosus: „Die resolution ist gefasset“ (ebd., S. 104).

Abort wiedergefunden, allerdings seien einzelne, durch Sterne markierte Textstellen, verloren:

Hat er sich eilends aus dem Gemache / und zwar in respiration einen Stoicidalischen Mord an sich zu begehen retteriret; Voila, aber was geschiehet: weil ihn das Schrecken in den Affterdarm catalogiret: eilet er nach dem Ort / welchen man nur avec permission nennen darff: in welchem er denn / wegen vermeintlicher unglückseliger Ambassade, mehr durch die Nasibus und Oculis, als per derrire geweinet. In dem er sich aber etwas erholet / und nunmehr Stoff zu der *Reinigung* von ihm desseriret wurd; erblicket er einen Hauffen deschirez collutulez & de gutte pampieres, schwinget sich derowegen mit Freuden auff dieselben: und in dem ersten Grieff erblicket er meinen erschrecklichen Namen.⁷⁰

Der Text ist aber nicht nur ‚verdorben‘ wegen seines Aufbewahrungsortes und seiner Entwertung als Toilettenpapier, sondern auch ‚verderbt‘ im philologischen Sinn. Daradiri berichtet Horribili weiter, dass der Diener „das gantze Concept unserer Liebe und Deversation“⁷¹ gefunden habe:

ausser daß es per curiam temporis durch die übermüthige non chalance, unsers vorweilen Freundes [d. h. der Autor des Stückes, A. N.] hin und wieder Schaden gelitten / und was zuvor hätte gesaget werden sollen / in so einen verächtlichen Ort verworffen: in welchem es freylich längst / seinem Belieben und Willen nach / in tausend mahl tausend / ich darff nicht schreiben was / vergangen / wenn es nicht Tempum Genium und Fortunum, und die heilige Atropis, trotz aller Neid erhalten: Und dieses heist:

Qvàm saepe summa medio in culo latent.⁷²

Innerhalb der erotischen Handlung wird das französische Modell von Daradiri-datumdarides und Selene repräsentiert, deren Beziehung auf Schein – auf Selbstüberhebung und Hochmut – beruht und als erotisches Vorbild disqualifiziert ist. Der jüdische Pfandleiher entlarvt Daradiri-datumdarides’ Verlobungs-Kette, die Selenes Mutter versilbern will, als Messing-Kette mit Gryphius’ Leitspruch *Es ist alles eitel* im Original: „col hefel hefalim“⁷³. In der wertlosen Messingkette symbolisiert sich der Vorbehalt gegenüber der französischen Sprache, welche für das Deutsche die größte Gefahr darstellt. Die Italophonie des Horribili besitzt dagegen kaum einen Einfluss auf die erotische Praxis; zudem ist er, obgleich Prahler, idealistischer Ritter wie Don Quijote, anders als Daradiri, der ja niedrig denkt und ökonomischen Gewinn aus der Liebe ziehen will.⁷⁴ Zwar führt gerade die Graeco- und Latinophonie des Gelehrten zu einer Verbindung, aber die Kupplerin und Hure Cyrilla ist selbst von der *barbarolexis* betroffen und eindeutig dem unreinen Bereich zugewiesen. Die französische Stimme hingegen weckt das Begehren bei der Jungfrau

⁷⁰ Ebd., S. 9f. [Hervorhebung A. N.].

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd. Die lateinische Wendung meint: „Wie oft ist das Wichtigste mitten im Hintern versteckt.“ (Übersetzung ebd. von Dünnhaupt.)

⁷³ Ebd., S. 73.

⁷⁴ Gabaude: Les comédies d’Andreas Gryphius, S. 184.

Selene, die zwar als hochmütig gilt, aber nicht nur von Adel ist, sondern von den männlichen guten Figuren begehrt wird.

5. Gryphius' irdisches Purgatorium

Anders als Selene widerstehen Coelestina und Sophia der barbarolektischen Rede; Letztere bildet zudem das Zentrum von Gryphius' Reinheitsfiktion. Polyphonie, Ironie, Mehrsprachigkeit sowie jede Form, eine Ambivalenz und damit einen Zweifel in den Ausdruck zu bringen, geht einzig Sophia ab. Sie mit der Rede zu umwerben, erweist sich aufgrund ihrer Aufrichtigkeit als unsinnig. Sie wird denn auch nicht mehr mit der Gewalt der Worte umworben, sondern mit körperlicher Gewalt durch einen Handlanger (Dionys) gefangen genommen. Cleander befiehlt diesem: „nim sie mit Gewalt heraus / und liefere sie uns auff den Hoff.“⁷⁵ Sophia unterscheidet sich von allen anderen Figuren nicht nur durch den gänzlichen Verzicht auf fremde Rede, sondern sie ist im Unterschied zu Coelestina auch unfähig zum Wechsel der verschiedenen kommunikativen Codes.⁷⁶ Sie spricht tatsächlich nur eine Sprache und kann keine andere Rolle einnehmen. Dem entspricht, dass sie durch ihre Rede und in der Rede der anderen als die keuscheste und reinste Person charakterisiert wird. Aufgrund ihrer Armut beschließt sie, mit Hilfe ihrer Mutter, ihre Haare zu verkaufen. Auch sie ist wie Selene in einem ökonomischen Notstand,⁷⁷ in dem sie sich bewähren muss. Cleander, ihr späterer Bräutigam im Stück, entgegnet der Mutter, dass zum Verkauf angebotene Haare „oftt an dem Galgen abgefaulet / oder von den Frantzosen außgefressen“⁷⁸ seien. Zwar versichert ihm die Mutter das Gegenteil, aber Cleander meint: „Räudige Schaafte lassen die Wolle gerne gehen: und wenn der Fuchs kranck wird / so stäubet ihm der Balg.“⁷⁹

Die schlussendlich gekauften Haare werden zur Chiffre des Sexuellen; an ihnen wird nicht nur die Handlung der Liebeswahl entwickelt, sondern auch die Keuschheit der Sophia reflektiert. Sie erweisen sich nicht als unrein, sondern als rein. Wenn Cleander nicht an die Reinheit der Haare glaubt, dann hält er die Möglichkeit offen, dass auch sie von den Franzosen ausgefressen, d. h. von der Syphilis befallen sein könnten, was in einem Stück, wo das Französische als Fehler und sprachliche Verunreinigung gewertet wird, aufhorchen lässt. Dass Gryphius zudem im Gesang-

⁷⁵ Gryphius: *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 80. Die Gefangennahme findet am Ende des vierten Aufzuges statt (S. 94).

⁷⁶ Ihr ideologischer Fundamentalismus macht sie vorbildlich, aber auch anfällig und dem Untergang geweiht, wenn man mit Koschorke bedenkt, dass im Vermögen des semiotischen *code switching* eine „Überlebenskunst von Gesellschaften“ besteht. Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: Fischer 2012, S. 185; vgl. außerdem das sich anschließende Kapitel ebd., S. 186-190.

⁷⁷ Vgl. Kaminski: *Andreas Gryphius*, S. 184-186.

⁷⁸ Gryphius: *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 78.

⁷⁹ Ebd.

spiel *Verliebtes Gespenste* (1660) die Praxis des deutsch-französischen Schwätzers ebenfalls aufgreift, unterstreicht, dass dem Frankophonen seine Hauptkritik galt.⁸⁰

Noch bei ihrer Gegenüberstellung mit Cleander bezweifelt dieser Sophias Reinheit, was sie veranlasst, sich das Leben nehmen zu wollen, um ein Exempel ihrer ‚Keuschheit‘ zu statuieren:

Wenn ich auffß wenigste die Freyheit zusterben erhalten kan / schätze ich mich glückselig / daß / in dem ich die Angst meines Lebens beschliesse / auch der Ehren die unbefleckte Seiden meiner Keuschheit mit der Purpur dieses Blutes zufärben / und / dadurch meine Auffrichtigkeit zu bezeugen / fähig worden.⁸¹

Sie sieht ihre Reinheit durch die sie umgebende Welt bedroht, da Begehren von ihrer Schönheit geweckt wird. Auf den Knien sagt sie:

Die unglückselige Schönheit / gnädiger Herr / ist diß eintzige / was mir / doch zu meinem Unglück / die Natur verliehen. Wenn sie mich und die *Reinigkeit meines Gemüthes* in Gefahr setzen soll / wüdsche ich eher die weissen Brüste mit meinem eignen Blute zuerröten / als ein durch Unehre beflecktes Gesicht / vor Euer Genaden aufzuheben.⁸²

Sophia ist der reine Charakter *par excellence* und wirkt als Trauerspielfigur in der Komödie fremd. Gryphius benötigt sie aber als das ideologische Zentrum, das Identität zwischen *res* und *verba*, zwischen dem Leiden und seinem sprachlichen Ausdruck garantiert.⁸³ Man kann entgegnen, dass Sophias reine Sprache präzise Kontaminationen aufweist; ob jedoch Gryphius durch dieses Mittel die Figur ironisiert, ist fraglich. Ihr Gegenüber Cleander bezichtigt sie der Verstellung,⁸⁴ um zu erkennen, dass er damit falsch liegt.

Die *puritas*-Frage wird von Gryphius auf verschiedenen Ebenen aufgeworfen. Cyrilla antwortet mit der Konzeption hemmungsloser weiblicher Sexualität; demonstrativ wird sie mit ‚Kot‘ beschmiert.⁸⁵ Auf ihrer Seite stehen die Sprachmischer, mit denen sie sich sexuell einlässt. Zugleich ist sie als Kupplerin zweimal bemüht, Verbindungen zwischen diesen und den reinen Charakteren herzustellen. Die zwei Maulhelden bringen ihre Verdorbenheit durch eine Sprache zum Ausdruck, die barbarolektisch, hyperbolisch und unschicklich ist. Wäre es Gryphius nur um das Sprachspiel oder die Freude am Grotesken gegangen, er hätte nicht dermaßen stark

⁸⁰ In dieser Tradition steht noch Lessings Riccaut de la Marliniere in *Minna von Barnhelm*, der auf die *Die Avantures von Deutsch Franzos* (1745) zurückgreift, vgl. Kohfeldt, Gustav: Gelegenheitsdichtungen à la „Deutsch-Franzos“. In: Zeitschrift für Bücherfreunde N. F. 3 (1911), S. 181-187.

⁸¹ Gryphius: *Horribilicribrifax Teutsch*, S. 111.

⁸² Ebd. [Hervorhebung A. N.]

⁸³ Ebd., S. 39, sagt Palladius zu Coelestina: „Bey mir ist Hertz und Zunge in guter Vertreulichkeit. Sie reden beyde eine Sprache. Ich bitte um Verzeihung / höchstwehrteste Jungfrau / daß ich dieselbe in ihren Gedanken verstöret; und befehle mich in dero stetsblühende Gewogenheit.“

⁸⁴ „Meinet ihr / daß wir euren verstellten Thränen und falschen Geberden so viel Glauben geben? Wir kennen der Weibes Personen Art und wissen / wie heilig sie sich stellen / wenn sie ihre Wahre hoch aufzubringen wollen“ (ebd., S. 112).

⁸⁵ Ebd., S. 45.

die tugendhaft keuschen und reinen Gegencharaktere konturiert, die alle, gemäß irdischer Gerechtigkeit, sozial aufsteigen und finanziell abgesichert werden. Wie man an der Wahl zwischen Daradiridatumdarides und der hochmütigen Selene sieht, handelt es sich bei den Barbarolektikern nicht nur um ein Kuriosum, das zum Lachen anregen soll, sondern um eine reale Bedrohung der textinternen Welt mit tragischem Ausgang.

Selene wird tatsächlich, aufgrund der Hybris, eines klassischen Fehlers innerhalb der Tragödienpoetik, zum Opfer der *barbarolexis*. Sie wird denn auch bestraft, indem sie dem Sprachmonster auf Gedeih und Verderben ausgeliefert wird:

Jch mag euch verschencken / verkauffen / verstecken / verjagen / verschicken /
verwechseln / verbeuten / ihr seyd mein avec tous ces deffauts, nicht anders / als
leibeigen.⁸⁶

Gryphius ist nicht so lustig, wie es scheint. Auch in der Komödie bleibt er der Neoplatoniker, der er in den Trauerspielen ist. Entlarvt er dort den Schein des Irdischen, so hier Scheinformen im Irdischen, die in der Hybris ihren Grund haben. Diese Zügellosigkeit ist sowohl rhetorisch als auch ethisch. Hybris als ethische Kategorie ist für ihn gebunden an das Hybride als linguistische Mischform. Hieraus resultiert der Antagonismus der beiden Frauenfiguren Sophia und Selene. Wie im Personenverzeichnis mitgeteilt, ist im Unterschied zur ‚keuschen‘ Sophia Selene durch Hochmut charakterisiert: „eine hochmüthige / doch arme / Adelige Jungfrau.“⁸⁷ Dieser Hochmut erhält durch ihre Verbindung mit dem Prahler Daradiridatumdarides das schreckliche Gesicht der *barbarolexis*. Die Hybris der Selene vereint sich mit dem hybriden Sprachmonster.

Gryphius, der als Trauerspieldichter demonstriert hat, dass für ihn das Konzept der Gattungsreinheit von maßgeblicher Bedeutung für die hohe Poesie ist, nutzt auf der anderen Seite die Komödie konsequent als ästhetischen Ort der Mischung, aber nicht im Sinne einer modernen Hybridisierung, sondern negativ im Dienst der Sprachreinigung, der *κάθαρσις τῆς γλώσσης*: Die *barbarolexis* stellt die Schrecken dar, die am Körper einer von Hybris bedrohten Sprache vorgenommen werden. Diese Schrecken bleiben für den Betrachter schmerzlos. Gryphius spricht nicht vordergründig als ein Sprachreiner, da für ihn der barbarolektische Umgang mit der Sprache nur das Symptom einer ethischen Hybris ist. Er greift die sprachpuristische Tendenz auf, koppelt sie an die Tradition der *barbarolexis*, um im Kontrast zu den reinen Figuren des Stückes deren von Ich-Sucht nicht verunreinigtes Sprechen seinen Lesern zu empfehlen – nicht im Sinne einer affektiv wirkenden Katharsis, sondern als moralische Unterweisung.

⁸⁶ Ebd., S. 81.

⁸⁷ Ebd., S. 13.

Literatur

- Amodeo, Immacolata: „Die Heimat heißt Babylon“. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.
- Barner, Wilfried: Gryphius und die Macht der Rede. Zum ersten Reyen des Trauerspiels *Leo Armenius*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 42 (1968), S. 325-358
- Berger, Peter L.: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin/New York: De Gruyter 1998.
- Blume, Herbert: Zur Beurteilung von Zesens Wortneubildungen. In: Ingen, Ferdinand van (Hg.): Philipp von Zesen 1619-1669. Beiträge zu seinem Leben und Werk. Wiesbaden: Steiner 1972, S. 253-273.
- Bourger, Désirée: Schwert und Zunge. Über die zweifache Prahlerie in Andreas Gryphius' *Horribilicribrifax*. In: Daphnis 28 (1999), S. 117-136.
- Breuer, Dieter: Simplicianische Sprachkritik – Grimmelshausens Traktat *Deß Weltberuffenen Simplicissimi Pralerey und Gepräg mit seinem Teutschen Michel*. In: Gellhaus, Axel/Sitta, Horst (Hg.): Reflexionen über Sprache aus literatur- und sprachwissenschaftlicher Sicht. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 1-12.
- Brokoff, Jürgen: Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde. Göttingen: Wallstein 2010.
- Clark, Susan L.: „Ihr versteht mich nicht recht“. Use and Misuse of Language in ‚Horribilicribrifax‘. In: Hardin, James/Jungmayr, Jörg (Hg.): „Der Buchstab tödt – der Geist macht lebendig“. FS Hans-Gert Roloff, Bd. 2. Bern: Peter Lang 1992, S. 813-847.
- Flemming, Willi/Stadler, Ulrich: Alamode-Sprache und Alamode-Kritik. In: Maurer, Friedrich/Rupp, Heinz (Hg.): Deutsche Wortgeschichte, Bd. 2. Berlin/New York: De Gruyter 1974.
- Fulda, Daniel: Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing. Tübingen: Niemeyer 2005.
- Gabaude, Florent: Les comédies d'Andreas Gryphius (1616-1664) et la notion de grotesque. Bern: Peter Lang 2004.
- Gabaude, Florent: Querbezüge zwischen europäischer Flugblattpublizistik und Komödienliteratur der Frühen Neuzeit am Beispiel der *Capitano*-Figur. In: Czarnecka, Mirosława/Jablecki, Tomasz/Borgstedt, Thomas (Hg.): Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster, Wrocław, 8. bis 11. Oktober 2008. Bern: Peter Lang 2010, S. 185-210.
- Gryphius, Andreas: *Horribilicribrifax* Teutsch. Scherzspiel. Hg. v. Gerhard Dünnhaupt. Stuttgart: Reclam 2002 [zuerst 1976].
- Haberkam, Klaus: Scherz-Spiel als Sprech-Spiel. Andreas Gryphius' Liebes-Spiel „Horribilicribrifax“. In: Arntzen, Helmut (Hg.): Komödien-Sprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Münster: Aschendorff 1988, S. 1-21.
- Henrici, Emil: *Barbarolexis*. Sprachmischung in älteren Schriften Deutschlands. Berlin: Fischer 1914.
- Henrici, Emil: *Sprachmischung in älterer Dichtung Deutschlands*. Berlin: Fischer 1913.
- Hess, Günter: *Barbarolexis – Aspekte satirischer Sprachmischung in der Universitätssatire des 15. und 16. Jahrhunderts*. In: Ders.: *Deutsch-Lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts*. München: C.H. Beck 1971. S. 175-258.
- Hinck, Walter: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. Stuttgart: Metzler 1965.
- Kaiser, Gerhard: *Horribilicribrifax* Teutsch. Wehlende Liebhaber. In: Ders.: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*. Stuttgart: Metzler 1968, S. 226-255.
- Kaminski, Nicola: *Andreas Gryphius*. Stuttgart: Metzler 1998.

- Kohfeldt, Gustav: Gelegenheitsdichtungen à la „Deutsch-Franzos“. In: Zeitschrift für Bücherfreunde N. F. 3 (1911), S. 181-187.
- Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- Kühlmann, Wilhelm: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters. Tübingen: Niemeyer 1982.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart: Steiner ³1990.
- Leupin, Alexandre: Barbarolexis. Medieval writing and sexuality. Übers. aus dem Französischen ins Englische v. Kate M. Cooper. Cambridge/Mass.: Harvard Univ. Press 1989.
- Lötscher, Jolanda: Andreae Gryphii *Horribilicribrifax Teutsch*. Formanalyse und Interpretation eines deutschen Lustspiels des 17. Jahrhunderts im soziokulturellen und dichtungstheoretischen Kontext. Bern: Peter Lang 1994.
- Lowack, Alfred: Die Mundarten im hochdeutschen Drama bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Leipzig: Hesse 1905.
- Menzel, Wolfgang: Briefe der Prinzessin Elisabeth Charlotte [Herzogin] v. Orléans an die Raugräfin [zu Pfalz] Louise 1676-1722. Stuttgart: Litterarischer Verein in Stuttgart 1843.
- Obermayr, Brigitte: „Während wir nachzudenken beginnen, lachen wir bereits“. (Komische) Katharsis und die nicht abklärbare Differenz. In: Vöhler, Martin/Linck, Dirk (Hg.): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 117-137.
- Polenz, Peter von: Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 2. Berlin/New York: De Gruyter 1994.
- Powell, Hugh: Observations on the Erudition of Andreas Gryphius. In: Orbis litterarum 25 (1970), S. 115-125.
- Schaffer, Aaron: The Hebrew Words in Gryphius' *Horribilicribrifax*. In: Journal of English and Germanic Philology 18 (1919), S. 92-96.
- Schings, Hans-Jürgen: Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels. In: Reinhold Grimm (Hg.): Deutsche Dramentheorien, Bd. 1. Wiesbaden: Akad. Verlagsges. Athenaion ³1980, S. 19-55.
- Schings, Hans-Jürgen: Gryphius, Lohenstein und das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts. In: Hinck, Walter (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf: Bagel 1980, S. 48-60 und S. 534f.
- Schlienger, Armin: Das Komische in den Komödien des Andreas Gryphius. Ein Beitrag zu Ernst und Scherz im Barocktheater. Bern: Peter Lang 1970.
- Schmitz-Emans, Monika: Literatur und Vielsprachigkeit. Aspekte, Themen, Voraussetzungen. In: Dies. (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 11-26.
- Stolt, Birgit: Die Sprachmischung in Luthers *Tischreden*. Studien zum Problem der Zweisprachigkeit. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1964.
- Tisch, Johannes H.: Braggarts, wooers, foreign tongues and vanitas. Theme and structure of Andreas Gryphius' *Horribilicribrifax*. In: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association 21 (1964), S. 65-78.
- Urstadt, Karoline: Der Kraftmeier im deutschen Drama von Gryphius bis zum Sturm und Drang. Diss. Gießen 1926.
- Weissmann, Dirk: Zum ästhetischen Mehrwert von Wedekinds dreisprachiger LULU-Urfassung. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3 (2012), H. 2, S. 75-90.
- Wiesinger, Peter: Der schlesische Dialekt im Scherzspiel „Die geliebte Dornrose“ von Andreas Gryphius. In: Simmler, Franz/Tomiczek, Eugeniusz (Hg.): Sprachwissenschaft. Wrocław: ATUT 2006, S. 89-110.

Ein mehrsprachiges Quodlibet und andere Taschenspielertricks: Johan Ludvig Heibergs *Recensenten og Dyret* und die Polyglossie in den skandinavischen Literaturen des 17. bis 19. Jahrhunderts

1. Ein Quodlibet im Vergnügungspark

Dass mehrere Figuren im Musiktheater gleichzeitig singen, und zwar jede mit einem anderem Text, ist eine Gattungskonvention, die die Zuschauer resp. Zuhörer nicht mehr überrascht. Wolfgang Amadeus Mozart war beispielsweise ein Meister solcher Ensembles. In seiner Oper *Le Nozze di Figaro* (1786) etwa singen im Finale des zweiten Akts zunächst zwei Personen, und mit jeder musikalischen Nummer kommt eine Person hinzu, wobei immer wieder auch mehrere gleichzeitig unterschiedliche Texte singen, bis am Schluss sieben Personen mit- und gegeneinander singen. Der Hörer kann für den Moment selbstverständlich immer nur einer Stimme folgen, aber er hört, dass Text und Melodie der anderen Sänger davon abweichen. Da die Texte oft wiederholt werden, hat er ohnehin meist schon einmal gehört, was die anderen singen, oder er wird noch Gelegenheit dazu bekommen. Selbst Richard Wagner, der sich in seinen Musikdrama von vielen Konventionen der Oper befreit, hält an dieser Praxis fest, verwendet sie allerdings sparsam. Wenn im zweiten Aufzug des *Lohengrin* (1850) Elsa ihre Widersacherin Ortrud von der seligmachenden Wirkung des christlichen Glaubens überzeugen will, singt die heidnische Ortrud als Unterstimme parallel dazu, wie sehr sie die fromme und stolze Fürstin verachtet. Musikalisch klingt das äußerst harmonisch, aber doch wird hier mit musikalischen Mitteln ausgedrückt, dass die beiden einander nicht zuhören. Was Ortrud singt, soll Elsa nicht hören, und was Elsa singt, will Ortrud nicht hören – und offenbar fällt es Elsa auch gar nicht auf, dass ihr Ortrud nicht zuhört, so sehr ist sie in ihrem Liebes- und Glaubensglück gefangen.

Im Sprechtheater ist es dagegen nicht üblich, Figuren gleichzeitig sprechen zu lassen, und zwar wohl vor allem deswegen, weil man – anders als im Musiktheater – meist keine einzige Person mehr verstehen würde, wenn mehrere gleichzeitig sprechen. Die Musik dagegen gibt durch die genaue kontrapunktische Taktung eine Struktur vor, die die Rezeption des Textes erleichtert.

In Johan Ludvig Heibergs Vaudeville *Recensenten og Dyret* (Der Rezensent und das Tier), uraufgeführt im Königlichen Theater in Kopenhagen am 22. Oktober 1826, gibt es ebenfalls eine solche Ensemblenummer wie bei Mozart. Bei dem Stück handelt sich um ein Sprechdrama mit eingelegten Gesangsnummern, Ort der Handlung ist der Vergnügungspark im nördlich von Kopenhagen gelegenen Dyrehaven (Tierpark), und hier treten fünf Personen nacheinander in eine Art Kanon ein: Der erste beginnt, singt eine Strophe einmal durch, dann beginnt der zweite Sänger – allerdings mit einer anderen Melodie –, während der erste seine Strophe einfach

wiederholt. Das geht immer so weiter, bis am Ende fünf Sänger gleichzeitig und jeweils mit unterschiedlicher Melodie singen. Man nennt diese Art des geselligen Gesangs ein Quodlibet. Möglich ist dieses Verfahren, weil die verwendeten Melodien alle das gleiche Harmonieschema und eine gleiche oder zumindest ähnliche Periodik haben. Diese Form des mehrstimmigen Gesangs ist schon recht alt und wird meist in humoristisch gemeinten Kompositionen verwendet, so auch hier. Innerhalb des Musiktheaters wurde es besonders im Wiener Volkstheater verwendet, wo es neben dem Couplet die bedeutendste musikalische Form war.¹ Seinen Reiz hat es dadurch, dass scheinbar unvereinbare musikalische Elemente miteinander kombiniert werden und dass zudem bekannte Melodien verwendet und parodiert werden, so dass sich beim Publikum sowohl ein Wiedererkennung- als auch ein Überraschungseffekt einstellt.

Allerdings wird die Komplexität dieser Nummer bei Heiberg noch dadurch gesteigert, dass die Personen nicht nur unterschiedliche Texte singen, sondern zugleich auch noch in jeweils verschiedenen Sprachen. Den Anfang macht der Taschenspieler Nonpareil mit einer französischen Strophe, die er an die Kunstreiterin Voltisubito richtet:

Ah qu'il est doux de vous voir de la sorte! / Je deviens fou de bonheur, de plaisir. /
Flamme d'amour est bientôt, dit-on, morte, / Mais celle-ci, c'est à n'en plus finir.²

Wie angenehm es ist, Sie so zu sehen! Ich werde verrückt vor Glück, vor Freude.
Die Flamme der Liebe stirbt rasch, sagt man, doch diese soll niemals erlöschen.

Dann setzt der verbummelte Kopenhagener Jurastudent Trop ein (er ist bereits im sechzigsten Semester), und zwar auf Deutsch, ebenfalls an die Kunstreiterin gerichtet, mit acht trochäischen Fünfhebern, in denen er der Dame ebenfalls seine Liebe gesteht und sich zum schmachtenden Liebhaber stilisiert. Auch er singt von der Liebesflamme, auch er droht vom Anblick der Geliebten verrückt zu werden. Auf dieses deutsch-französische Duett der Liebhaber reagiert nun die Angebete in ihrer Muttersprache Italienisch:

Se il mio nome é Voltisubito, / Perdonate, Signori, / Che ben subito mi volgeró, /
Zefiretto frà i fiori. / Ecco un cuor di quà, / Ecco un cuor di là, / Geme amor di
quà, / Piange amor de là. / Ché pensar di questo? Ché faró / Con duplici cuori?
(320)

Da nun mein Name Voltisubito ist [also: plötzliche Sprünge], müssen es mir die
Herren verzeihen, dass der kleine Zephyr plötzliche Sprünge vor mir zwischen den

¹ Vgl. Beer, Axel: Quodlibet. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2., neubearb. Ausg. Sachteil, Bd. 8. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 1998, Sp. 51-58; Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 75.

² Vgl. Heiberg, Johan Ludvig: Recensenten og Dyret. In: Ders.: Dramatik i udvalg. Hg. von Jens Kr. Andersen. Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen 2000, S. 263-357, hier S. 319. Sämtliche Übersetzungen stammen vom Verfasser dieses Aufsatzes. Die Zitate aus *Recensenten og Dyret* werden im Fließtext mit Angabe der Seitenzahl hinter dem Zitat markiert. Bei Zitaten aus fremdsprachiger Sekundärliteratur wird das Original nicht gesondert zitiert.

Blumen macht. Also ein Herz hier, ein Herz dort, die Liebe seufzt hier, die Liebe weint dort. Was soll man davon halten? Was soll ich tun mit doppelten Herzen?

Dieses Terzett wird dann auf Dänisch kommentiert vom Kopenhagener Buchdrucker Klatteup, der wiederum mit einer neuen Melodie einstimmt:

I Patriotisk / Retfærdig Iver / Jeg blot kan elske / Mit gode Dansk. / Jeg Erkegothisk / Paa Flugten driver / Det Pluddervelske / Med Tydsk og Fransk. / En Taskenspiller, / En saadan Rytter, / Hvad de bestiller / Til intet nytter. / Og slutteligen / Er siden Krigen / Vor hele Higen / Kun udenlandsk. (320f.)

In patriotischem, rechtfertigen Eifer kann ich bloß mein gutes Dänisch lieben. Erzgotisch jage ich das Kauderwelsch aus Deutsch und Französisch in die Flucht. Ein Taschenspieler, eine solche Reiterin, was die treiben, ist zu nichts Nütze. Und schließlich ist seit dem Krieg unser ganzes Trachten nur ausländisch.

Vier Sänger, vier Sprachen, vier Melodien – schließlich stimmt noch ein Fünfter ein, der Schriftsteller Ledermann, der schon durch sein Stottern als komische Figur gekennzeichnet ist, dazu noch die Melodie „O mein lieber Augustin“ verwendet, und der sich darüber beklagt, dass er nichts mehr zu trinken hat:

Hvilket uf-uf-uf-uforskammet Sny-Sny-Sny-Snyderi! / At den go-go-gode Vi-Vi-Vi-Viin er fo-fo-forbi. / Vindsa-sa-sa-sak! / Grovt Pa-Pa-Pa-Pak! / Den Kraba-ba-bat / Faaer en Drava-va-vat / Af vor Po-Po-Po- vor Po-Po- vort Politi. (321)

Was für ein unverschämter Betrug! Dass der gute Wein leer ist. Windbeutel! Grobes Pack! Der Räuber bekommt Dresche von unserer Polizei!

Die Szene wird schließlich aufgelöst von Madame Voltisubito, die zu ihrer nächsten Vorstellung muss, sich noch kurz mit Trop verabredet und dann mit dem Taschenspieler Nonpareil die Bühne verlässt – sie spricht nun übrigens französisch. Bevor ich auf *Recensenten og Dyret* und die Funktion der Polyglossie in diesem Stück näher eingehe, will ich einen kurzen, skizzenhaften historischen Abriss der Mehrsprachigkeit in den skandinavischen Literaturen, insbesondere der dänischen, bzw. der Mehrsprachigkeit *der* skandinavischen Literatur geben.

2. Mehrsprachigkeit in Skandinavien im 17. und 18. Jahrhundert

Polyglossie war bereits in der skandinavischen Barockliteratur weit verbreitet. Als Beispiel dafür mag ein Hochzeitsgedicht von Lars Johanson, der sich das Pseudonym Lucidor gab, anlässlich der Vermählung eines ranghohen Offiziers im Jahr 1669 in Stockholm dienen. Es trägt den recht stereotypen Titel „Brudh-Fakla“ und umfasst 146 Verse, davon zunächst 72 Alexandriner auf Schwedisch, sodann 21 lateinische Distichen, dann eine Strophe von 7 Versen auf Italienisch, eine mit 9 Versen auf Französisch und schließlich zwei Strophen mit je 8 Versen auf Deutsch.³ Fünf Sprachen werden also bemüht, um dem Brautpaar zu huldigen. Dieser Sprachenmix war nicht ungewöhnlich für Lucidor, fast alle seiner Hochzeitsgedichte sind

³ Johanson, Lars (Lucidor): *Samlade dikter*. Hg. von Stina Hansson. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1997, S. 41-46.

mehrsprachig, wobei meistens nur zwei Sprachen vorkommen, neben dem Schwedischen vor allem das Deutsche und das Französische. Auch andere Texte, zum Beispiel Trauergedichte, hat er in mehreren Sprachen verfasst, in einem verwendet er sogar sechs verschiedene – zu den oben genannten noch das Niederländische.⁴ Zudem hat Lucidor sehr viele seiner Texte durchgehend auf Deutsch geschrieben.

Dieser Befund sagt sehr viel über den Autor, über das Publikum und über die Funktion von Literatur im 17. Jahrhundert: „Die Beherrschung von mehreren Fremdsprachen ließ sich besonders leicht in der Gelegenheitsdichtung zeigen und hatte dort Schmuckcharakter.“⁵ Der polyglotte Dichter stellt so seine Gelehrsamkeit und seine Virtuosität zur Schau. Lucidor galt unter seinen Zeitgenossen als der Meister der Poesie, als einer der geschicktesten und begabtesten Dichter seiner Zeit. Er zeigt mit diesen Texten nicht nur, dass er viele europäische Sprachen beherrscht, sondern dass er sogar regelkonform in ihnen dichten kann, was noch einen großen Unterschied macht, da jede Sprache ihre eigene literarische Tradition und je eigene poetische Formen hat. Dabei stehen zwei Sprachen im Vordergrund, nämlich die beiden, die ohnehin auch den größten Einfluss auf das Schwedische als Literatursprache haben: Das Lateinische und das Deutsche.

Wie auch im Deutschen ist die schwedische Barockpoesie als volkssprachiges Pendant zur neulateinischen Poesie entstanden. Form und Bildlichkeit, wie überhaupt die gesamte Rhetorik als poetologischer Hintergrund, wurden aus dem Lateinischen übernommen, jener Sprache, die über die volkssprachige Tradition des Mittelalters hinweg die Brücke in die Antike schlug. Da die barocke Poesie per se eine gelehrte Poesie und also eine Poesie der Gelehrten ist, verfügten die Produzenten über die nötigen Lateinkenntnisse, denn diese waren Grundlage jeglicher Art von höherer Bildung in der frühen Neuzeit. In der Lateinschule lernten die Schüler nicht nur, Vergil und Cicero zu übersetzen, sondern auch, selbst lateinische Verse zu schreiben, die dann als Vorbild für die Poesie in der Muttersprache galten. Diesen Prozess der Translation der lateinischen Poesie in die eigene Sprache kopierten die Schweden, wie auch die Dänen, von den Deutschen und den Niederländern, denjenigen, mit denen sie den meisten Kontakt hatten.

Über das Publikum sagt der Sprachenmix in Lucidors Gedicht ebenfalls einiges, was auch auf die Situation in Dänemark übertragen werden kann. Die Leser, an die sich die Gelegenheitsdichtungen richteten, waren mehrsprachig und sie waren daran gewohnt, auch Dichtungen in den Nicht-Muttersprachen zu lesen. Deutsch war im Ostsee-Raum eine weit verbreitete Sprache, weil viele Handelsbeziehungen zum großen Nachbarn im Süden bestanden. Zudem verfügte das Königreich Schweden, ebenso wie das Königreich Dänemark, im 17. Jahrhundert über große deutschsprachige Landesteile, im Falle Schwedens das sogenannte Schwedisch-Vorpommern, u. a. mit der Universitätsstadt Greifswald, im Falle Dänemarks mit den Herzogtümern

⁴ Vgl. ebd., S. 200-209: „Manibus Æternis Monumentum“.

⁵ Drees, Jan: Die soziale Funktion der Gelegenheitsdichtung. Studien zur deutschsprachigen Gelegenheitsdichtung in Stockholm zwischen 1613 und 1719. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1986, S. 106.

Schleswig und Holstein. Unter Kaufleuten, höheren Beamten und dem Adel war Deutsch weit verbreitet, nicht zuletzt, weil auch zahlreiche Deutsche in den skandinavischen Ländern lebten, in denselben Bevölkerungsgruppen und auch unter den Handwerkern. Die Heiratspolitik von Kaufmannsfamilien, dem Adel und dem Königshaus sorgte dafür, dass viele deutschsprachige Frauen in Skandinavien ansässig waren. Sämtliche Akademiker konnten zudem mehr oder weniger gut Latein sprechen und verstehen. Es waren dies also Sprachen, die auch im Alltag in Skandinavien gesprochen wurden, und die teilweise auch über ein höheres Prestige verfügten als die Muttersprache. Viele skandinavische Könige hatten deutsche Wurzeln, so dass Deutsch nicht selten die Sprache des Hofes war. Der Schwedische Hof unterhielt zudem traditionell enge Beziehungen nach Frankreich, weswegen Französisch dort ebenfalls geläufig war.

Wenn Lucidor seine Gelegenheitsgedichte in einem Sprachenmix verfasste, konnte er also damit rechnen, dass viele seiner Leser verstanden, was er schrieb. Was aber ist die Funktion dieser polyglotten Literatur, abgesehen davon, dass sie den Dichter als gelehrten Virtuosen ausweist? Die Gelegenheitsgedichte haben in erster Linie eine repräsentative Funktion, sie sollen die Personen, denen sie gewidmet sind, ehren und ihnen eine hohe soziale Bedeutung zuschreiben. Eben dem dient auch die Polyglossie der Gedichte, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen signalisiert sie entsprechende Sprach- und Literaturkenntnisse bei den Empfängern der Texte, und da insbesondere die Kenntnis romanischer Sprachen ein Oberschichtphänomen ist, unterstreicht deren Verwendung den sozialen Rang der Empfänger. Außerdem spricht ein Text, der in mehreren Sprachen verfasst ist, auch mit mehreren Stimmen – so wie die Polyglossie des Gotteslobes auf die Größe und Ubiquität Gottes verweist, vermehrt auch die Sprachenvielfalt in weltlichen Texten den Ruhm des Empfängers, indem er in mehreren Sprachen artikuliert wird.

Insbesondere in dänischen Texten sind deutsche Passagen im 17. und 18. Jahrhundert geläufig. Das hängt auch hier mit den vielen Deutschen zusammen, die im Königreich lebten, und zwar vor allem in der Hauptstadt Kopenhagen. Eine Volkszählung aus dem Jahr 1699 ergab, dass 20% der Bevölkerung Kopenhagens deutschsprachig war.⁶ Teilweise stammten sie aus den deutschsprachigen, aber zu Dänemark gehörigen Herzogtümern Schleswig und Holstein, teils aus den deutschen Ländern südlich der Elbe. Zur sozialen Verteilung schreibt die dänische Sprachwissenschaftlerin Vibeke Winge:

Das Königshaus und der Hof waren deutsch dominiert. Deutsch war die erste Sprache bei den meisten Mitgliedern der Königsfamilie, wie man an deren persönlichen Briefen und Tagebüchern sehen kann. Das gleiche gilt für den Adel und einen Großteil des höheren Bürgertums. Oft handelte es sich um Familien, die vom König selbst ins Land berufen worden waren in Hinblick auf eine bestimmte Funktion, zum Dienst in seiner Deutschen Kanzlei oder auf militäri-

⁶ Vgl. Winge, Vibeke: Dansk og tysk i 1700-tallet. In: Feldbæk, Ole (Hg.): Dansk identitets-historie. Bd. 1: Fædreland og modersmål 1536-1789. Kopenhagen: Reitzel 1991, S. 89-110, hier S. 91.

schen Posten. Die deutschen Bürgerlichen waren Kaufleute, Handwerksmeister, nach und nach auch Beamte im Dienste des Königs und Militärpersonal.⁷

Auch in der übrigen Bevölkerung wurde deutsch gesprochen. So gab es einen steten Zuzug von Handwerksgesellen aus deutschen Ländern nach Dänemark, auch von deutschsprachigen Juden, die als Händler tätig waren. Zudem lebten viele aus deutschen Ländern angeworbene Soldaten in der Stadt, von denen viele Studenten waren, die sich durch den Militärdienst Geld verdienen wollten, denen nun die Mittel fehlten, nach Hause zu reisen, und die oft als Sprachlehrer tätig waren. Die Kommandosprache im Heer war nicht ohne Grund Deutsch. Deutsch war auch Unterrichtssprache auf der Ritterakademie Sorø, und in Kopenhagen gab es mindestens drei deutsche Kirchengemeinden, von denen zwei noch heute existieren.⁸

Bis weit über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus kann man von einer Koexistenz der verschiedenen Sprachgruppen sprechen. Die Deutschsprachigen waren gleichberechtigte (wenn nicht gar privilegierte) Untertanen des dänischen Königs. Noch war der Nationalstaatsgedanke nicht in der Welt. Gleichwohl kam Kritik am Einfluss der Deutschen und des Deutschen innerhalb einer sprachpatriotischen Bewegung auf, die immer mehr den Diskurs über die Sprachen innerhalb des dänischen Königreichs dominierte. Die Abwehr fremder Einflüsse, im 16. und 17. Jahrhundert noch gegen das Lateinische gerichtet, zielten nun auf das Deutsche. „Das Ende des 18. Jahrhunderts ist die Zeit, in der problemlose Mehrsprachigkeit nicht mehr möglich ist.“⁹

In den Komödien des bedeutendsten dänischen Aufklärers Ludvig Holberg kommt Deutsch vor allen bei Vertretern derjenigen Bevölkerungsgruppen vor, unter denen es besonders viele Deutsche gab: Soldaten, Barbieri und Juden. Sie sind bei Holberg durchweg lächerliche Charaktere, was sich nicht zuletzt an ihrer Mischsprache, dem sogenannten „gebrockent“, festmacht: Sie verwenden eine Mischung aus Dänisch und Deutsch in Syntax und Lexik und sprechen mit deutschem Akzent.¹⁰ In der Komödie *Diderich Menschen-Skræk* (1731) etwa sagt ein Jude, der Augenzeuge wird, wie zwei junge Männer von der Straße aus bei einem jungen Mädchen ans Fenster klopfen:

Hey! Gevalt! Gevalt! [...] Ha! Ha! war dat den guter Kerl? Ich skal strax en Pind derfor setten. Men du Mammeselle! du skal en Unglück kriegen, dat skal ich ju forsekre. Seer man woll! Ich will lieber mit Huus voll Juwelen til Forwaring

⁷ Ebd., S. 92.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Winge, Vibeke: *Dänische Deutsche, deutsche Dänen. Geschichte der deutschen Sprache in Dänemark 1300-1800 mit einem Ausblick auf das 19. Jahrhundert.* Heidelberg: Winter 1992, S. 310.

¹⁰ Vgl. Winge: *Dansk og tysk i 1700-tallet*, S. 103f. Zum Sprachenmix in Holbergs Komödien vgl. auch Winge, Vibeke: *Der komische Deutsche. Deutsche und Deutsch auf der dänischen Bühne zwischen 1720 und 1850.* In: *Text & Kontext* 11.1 (1983), S. 98-117, sowie Paul, Fritz: „Ihr forfluchte Skabhalsen!“. *Deutsche Sprachspiele in Holbergs Komödien.* In: Detering, Heinrich/Gerecke, Anne-Bitt/de Mylius, Johan (Hg.): *Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur vom Barock bis zur Moderne.* Göttingen: Wallstein 2001, S. 26-49.

heben, end een Jomfer. Det er gefährliche Mobilien, gefährliche Mobilien. Ich muß gleich gaae til hans Far umb solches at rapporteren. Han her gleich über boer.¹¹

Mit Holberg manifestiert sich auch ein neues Selbstbewusstsein des Dänischen als einer Sprache, die über alle Register verfügt, auch diejenigen, welche man zuvor noch dem Deutschen und Lateinischen vorbehalten sah. Das Dänische setzte sich immer deutlicher vom Deutschen und auf Kosten des Deutschen ab. Dennoch erreichte die deutsch-dänische Kultur um die Mitte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt, als der kunstfreundliche und lebenslustige König Frederik V. eine große Schar deutscher Intellektueller nach Kopenhagen lockte, unter ihnen den Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock, den Geistlichen Johann Andreas Cramer und den Pädagogen Johann Bernhard Basedow.

Mit dem Aufkommen eines dänischen Nationalgefühls um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann sich eine breite Front gegen den Einfluss der und des Deutschen zu richten. Die aufkommende Stimmung gegen das Deutsche war auch hilfreich, als man dem deutschstämmigen Leibarzt des Königs Christian VII., Johann Friedrich Struensee, die Macht entriss. Struensee hatte das Machtvakuum, das sich angesichts der Geistesschwäche des Königs auftat, genutzt und sich 1771 weitreichende Befugnisse erteilen lassen, die er dann dazu genutzt hatte, um den dänischen Staat in Eiltempo zu reformieren. Zudem hatte er ein Verhältnis mit der Königin. Das gab den dänischen Angehörigen des Hofes und den hohen dänischen Beamten Anlass, national zu argumentieren, als man den Reformen 1772 entmachete und ihn grausam hinrichten ließ. 1776 wurde ein Gesetz erlassen, dass keine Ämter mehr an Personen vergeben werden dürfen, die nicht als Untertanen des dänischen Königs, also innerhalb des dänischen Königreichs geboren wurden – ein einzigartiger Vorgang in Europa. Dies führte nicht zu einer Ausgrenzung aller Deutschen, aber zu deren Reduktion, denn die Einwohner der deutschsprachigen Landesteile Dänemarks waren von dem Gesetz nicht betroffen. Das Gesetz verschärfte den Konflikt eher und führte auch auf deutscher Seite zu Ausfällen gegen die Dänen. So erregte kurz nach dem Erlass des Gesetzes ein in Leipzig erschienenes Gedicht die Gemüter, in dem es heißt:

Bescheiden, feurig, stark und rein, / Ist deutscher Geist und deutscher Wein. /
Des Franzen Wein und Geist ist leicht: / Voll Schaum ist jener, dieser seicht. /
Den Dänen, sey es Gott geklagt, / Ward Wein und Geist zugleich versagt.¹²

Zum offenen Konflikt kommt es schließlich in den Jahren 1789 und 1790 in der sogenannten „Tyskerfejde“ (Deutschenfehde), als mehrere, für sich genommen nicht spektakuläre Anlässe zu einer heftigen und bitter geführten Debatte zwischen den Dänisch-gesinnten und den Anhängern des Gesamtstaatsgedankens führten.¹³ Einer

¹¹ Holberg, Ludvig: Diderich Menschen-Skræk. In: Ders.: Værker i tolv bind. Digteren, Historikeren, Juristen, Vismanden. Hg. von F. J. Billeskov Jansen. Bd. 5. Kopenhagen: Rosenkilde og Bagger 1970, S. 267-308, hier S. 272.

¹² Zit. n. Feldbæk, Ole/Winge, Vibeke: Tyskerfejden 1789-1790. Den første nationale konfrontation. In: Feldbæk, Ole (Hg.): Dansk identitetshistorie. Bd. 2: Et yndigt land 1789-1848. Kopenhagen: Reitzel 1991, S. 9-109, hier S. 12.

¹³ Vgl. dazu ebd., passim.

der Protagonisten dieser Debatte, die teilweise Züge eines Kulturkampfes trug, war auf dänischer Seite der Schriftsteller Peter Andreas Heiberg, der in seiner satirischen Zeitschrift *Rigsdalersedlens Hændelser* (1787-1793, Schicksale eines Reichstalerscheines) gegen die sog. „Tydskhed“ (mit „Deutschtum“ nicht ganz sinngemäß übersetzt), ein arrogant zur Schau getragenes Überlegenheitsgefühl der Deutschen, polemisierte. Er war der Vater von Johan Ludvig Heiberg, der 1791, ein Jahr nach dem Ende der Deutschenfehde, in Kopenhagen geboren wurde.

3. Polyglossie in J. L. Heibergs *Recensenten og Dyret*

Das konfliktvolle Verhältnis der Sprachen in Dänemark, das wiederum Ausdruck eines Konflikts zwischen unterschiedlichen Kulturen und sozialen Schichten und einer sich in Abgrenzung zum Deutschen herausbildenden dänischen Identität war, wurde Johan Ludvig also quasi in die Wiege gelegt. Der Einfluss des alten Heiberg auf die Entwicklung seines Sohnes war allerdings begrenzt. Wegen republikanischer Umtriebe musste er 1799 Dänemark verlassen und ins Exil nach Paris gehen, wo er den Rest seines Lebens verbrachte. Seine junge Frau setzte daraufhin die Auflösung der Ehe durch und blieb mit dem Sohn in Dänemark. Der Vater behielt allerdings das Erziehungsrecht und setzte u. a. durch, dass sein Sohn Anfang des 19. Jahrhunderts einige Zeit im Hause des einflussreichen Kritikers Knud Lyne Rahbek verbrachte, das damals Treffpunkt der führenden dänischen Literaten war. Rahbek war ebenfalls einer der Wortführer in der Deutschenfehde auf Seiten P. A. Heibergs gewesen. Dennoch schien dieser Konflikt bei dem Jungen, der sich rasch als klug und poetisch begabt erwies, keinen großen Eindruck zu hinterlassen. Nachdem er in Kopenhagen den Magistergrad in spanischer und portugiesischer Literatur (einem wahrlich exotischen Fach zur damaligen Zeit) mit einer Arbeit über Calderon erworben hatte, zog er für drei Jahre zu seinem Vater nach Paris, wo er die französische Literatur und vor allem die Theaterkultur in sich aufsog. Anschließend ging er als Lektor für Dänisch an die Universität Kiel, die sich seit Beginn des Jahrhunderts zu einem Zentrum der Unabhängigkeitsbestrebungen der Holsteiner entwickelt hatte. Doch offenbar ließ er sich von den immer stärker werdenden nationalen Spannungen nicht beeindrucken; stattdessen entdeckte er die deutsche idealistische Philosophie, namentlich Hegel, den er auf einem Abstecher nach Berlin persönlich kennenlernte. Heiberg wurde zu einem der wichtigsten Vermittler des Hegelianismus in Dänemark, der die Philosophie vor allem der 1830er Jahre maßgeblich prägen sollte. 1825 kehrte er nach Kopenhagen zurück, und er hatte Pläne für eine Reform des Theaters im Gepäck, indem er eine neue Gattung einfuhrte, die er in Paris kennengelernt hatte: Das Vaudeville, eine leichte Unterhaltungskomödie mit aktuellem und lokalem Bezug und mit Gesangseinlagen, die bekannte Melodien verwenden.

Das Vaudeville *Recensenten og Dyret* gehört zu den ersten Stücken, die Heiberg für das Königliche Theater in Kopenhagen geschrieben hat. Der Lokalbezug ist bereits durch den Schauplatz gegeben – Heiberg holt die Welt der Kopenhagener

Popularkultur auf die ehrwürdige Nationalbühne, und zwar ganz buchstäblich.¹⁴ Das Zelt, das auf der Bühne stand, war ein Originalzelt aus dem Jægersborg Dyrehave, wo sich alljährlich in der Nähe einer angeblich heilenden Quelle im Sommer ein Markt mit Schaustellern und Bewirtungszelten befand. Selbst das Personal war teilweise identisch. Die kleine Rolle der Rosa, die die Gäste im Zelt bedient, war mit der 14-jährigen Johanne Luise Pätges besetzt, deren Mutter ein Schaustellerzelt in Dyrehaven besaß, und die dort tatsächlich auch gearbeitet hat, bis sie zum Theater wechselte und später die berühmteste dänische Schauspielerin ihrer Zeit wurde, übrigens als Ehefrau Heibergs. Auch zahlreiche andere Figuren waren bekannten Kopenhagener Personen nachempfunden.

Kurz zum Inhalt des Stückes: Den Rahmen bildet eine Liebesgeschichte: Der junge Student Keiser liebt Viva, die Tochter des Buchbinders Pryssing. Dieser steht jedoch kurz vor dem Konkurs, weil er sich nicht um sein eigentliches Geschäft kümmert, sondern literarische Ambitionen hat und eine Zeitschrift herausgeben will. Für die hat er den Bummelstudenten Trop engagiert, der Kritiken über die Vorstellungen und Ereignisse im Vergnügungspark schreiben soll, denn im Theater ist im Sommer Sauregurkenzeit. Trop hat seinen Schreibtisch kurzerhand in einem Zelt in Dyrehaven aufgestellt, eben dem Schauplatz des Stückes, an dem sich Trop, Keiser, Pryssing und Viva begegnen. Pryssing nun verlangt, dass sein Schwiegersohn reich sein soll, um ihn selbst zu sanieren. Damit hat Keiser keine Chancen, und er muss sich heimlich mit Viva treffen. Es treten zwei weitere Akteure des Literaturbetriebs auf, Buchdrucker Klatterup und der stotternde Schriftsteller Ledermann, sie sind Gläubiger Pryssings und wollen endlich ihr Geld eintreiben. Trop will sich nebenbei noch etwas zuverdienen und hat ein Plakat drucken lassen, auf dem angekündigt wird, dass ein seltenes und spektakuläres Tier vorgeführt werden soll, über das er selbst Keiser nur wenig Auskunft geben kann. Tatsächlich handelt es sich um ein kleines Insekt, dem drei Beine fehlen und das Trop in einer kleinen Schachtel aufbewahrt. Dieses Tier nun wird zur wirtschaftlichen Rettung Pryssings. Keiser nämlich kauft Trop für wenig Geld das Tier ab und tritt die Rechte am Eintritt an Pryssing ab, der damit seine Schulden bezahlen kann, ohne dass er und seine Gläubiger wissen, um was für ein Tier es sich handelt. Das Zelt füllt sich mit neugierigen Zuschauern und Pryssing ist saniert, doch das Publikum wird ungeduldig. Als sich der Schwindel offenbart, kommt die Kunstreiterin Voltisubito vorbei und nimmt das Publikum mit in ihre Vorstellung – gegen einen geringen Aufpreis. Alle sind zufrieden, und Keiser bekommt seine Viva.

Seinen Reiz bezieht das Stück nicht nur aus der grotesken Komik, sondern auch aus der realitätsgesättigten Zeichnung des Dyrehaven-Milieus – und dabei spielt die Polyglossie eine wichtige Rolle. Denn in Dyrehaven kommen Menschen unterschiedlichster Herkunft zusammen und dementsprechend begegnet man dort einem

¹⁴ Vgl. Wechsel, Kirsten: Lack of Money and Good Taste: Questions of Value in Herberg's Vaudevilles. In: Stewart, Jon (Hg.): Johan Ludvig Heiberg. Philosopher, Littérateur, Dramaturge, and Political Thinker. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2008, S. 395-417.

Sprachgemisch, das Trop als „Pluddervelsk“ („Kauderwelsch“)¹⁵ bezeichnet. Man hört dort:

Taskenspiller-Fransk, Rytter-Italiensk, Tyroler-Tydsk, Vaffel-Hollandsk, Jøde-Polsk, *beaumonde*-Dansk, Abekatte-Sprog og Papegøie-Dialect. Man kommer ingen Vei her, med mindre man har et babylonisk Lexicon og en Beskrivelse over Noæ Ark. (277)

(Taschenspieler-Französisch, Reiter-Italienisch, Tiroler-Deutsch, Waffel-Holländisch, Juden-Polnisch, Beaumonde-Dänisch, Affen-Sprache und Papageien-Dialekt. Man kommt hier nicht voran ohne ein babylonisches Lexikon und eine Beschreibung der Arche Noah.)

Das viersprachige und fünfstimmige Quodlibet, das ich eingangs zitiert habe, ist die literarische und musikalische Verdichtung dieser Mehrsprachigkeit im Vergnügungspark, der den Charakter eines Schmelztiegels hat. Doch sowohl das Quodlibet als auch andere Stellen des Stückes zeigen, dass die Muttersprache der Mehrheit eine prekäre Stellung hat, weil sie offenbar nicht von den Anderssprachigen verstanden wird. Man sieht das an den beiden Männern, die um die Kunstreiterin Voltisubito werben: Während der Taschenspieler Nonpareil einfach seine Muttersprache Französisch verwenden kann, um mit der Italienerin zu flirten, wechselt der Däne Trop ins Deutsche. Und nicht nur er. Bereits vorher hat Nonpareil einen Auftritt, wo er in der Kommunikation mit Dänen ebenfalls Deutsch spricht, bzw. eine französisch-deutsche Mischform:

NONPAREIL. Ah bon jour, Mr. Troppe! Aben Sie mein Affiche?

TROP. Ja wohl, ja wohl!

NONPAREIL. *C'est charmant!* Was trink Sie?

TROP. Das ist Wein.

NONPAREIL. *Ah! c'est du vin.* Ik will Sie jetzt maken en *tour* mit den Wein. (*setter sig hos dem.*) (309f.)

Und auch Madam Voltisubito spricht ein Gemisch aus Deutsch und Italienisch, wenn sie auf Dänen trifft, während die mit Nonpareil Italienisch oder Französisch und dieser mit ihr Französisch spricht:

MADAM VOLTISUBITO. *La riverisco, Signor Troppo! O Troppo caro! (omfavner ham)* Sin Sie bös? *Perché il portogallo l'è caduto sulla testa?* Verstehn Sie? Die Apelsine auf den Kop gefallen?

TROP. Sagt nichts, sagt nichts.

MADAM VOLTISUBITO. *Il Signor Voltisubito, il mio marito, kann sick nik consolir* darüber. Er mir gesag, daß ick soll *andar da lei, e pregarla di scusarlo, ed offerirle un biglietto per la quinta rappresentazione di questa sera.*

TROP (*tager Billetten og kysser hendes Haand.*) Tausend Dank, tausend Dank!

NONPAREIL. *Ah la charmante personne! Quelle tournure! Que de grâces! Bien votre serviteur, Madame!*

MADAM VOLTISUBITO. *Ah bonne giour, Monsignor Nonpariglio!*

TROP. Was wird heute gegeben?

¹⁵ Heiberg: Recensenten og Dyret, S. 277.

MADAM VOLTISUBITO. *Il flauto magico.*

NONPAREIL. Die Sauberflöte.

TROP. Tryllefloiten! Das ist prächtig!

MADAM VOLTISUBITO. *C'est oune nouvelle pantomime à grand spectacle,* mit Pferden und Löwen.

TROP. Haben Sie auch Löwen?

MADAM VOLTISUBITO. *Si, signor.* Sie sin nik natürlich, sie sin künstlich fabriquirt.

TROP. Ja so! (*afsidet*) Nei, saa er et naturligt Dyr dog bedre end et kunstigt.
(313-315)

Zweierlei fällt an dieser mehrsprachigen Kommunikation auf: Die Sprecher beherrschen allesamt das Code-Switching, das heißt, sie können spontan von einer Sprache in die andere wechseln, je nachdem, an welchen Adressaten sie sich wenden. Außerdem sprechen sie ein durch ihre eigene Muttersprache gefärbtes Deutsch (bzw. die Italienerin auch ein solches Französisch) – sie machen grammatische Fehler und sprechen mit einem starken Akzent. Das gilt auch für Trop, der in seinen kurzen Repliken zwar keine Fehler macht, dem aber ebenfalls Interferenzfehler unterlaufen, wenn er länger sprechen muss:

TROP (*til Madam Voltisubito.*) Ja, ich kann das gut begreifen. Ich habe ein Mann gekannt, der hatte Tansen gelernt in eine Stube wo en Koffert stand. Nachher kam er auf en Ball. Es wollte aber gar nicht gehen. Endlich sagte er: bringt mal en Koffert in die Stube. Man that es, und gleich konnte er tansen. (316)

Probleme bereiten ihm der unbestimmte Artikel und dessen Deklination – das Dänische kennt nur zwei Kasus: Die Grundform für Nominativ, Dativ und Akkusativ und einen durch s-Endung gekennzeichneten Genitiv. Zudem verwendet er oft den dänischen Artikel „en“ statt des deutschen „ein“, und schließlich kommt ihm das Dänische auch beim „Koffert“, dänisch „kuffert“, in die Quere. Schwierigkeiten hat er zudem mit dem deutschen z-Laut. Er verwendet stattdessen (wie auch im dänischen „danse“) ein stimmloses „s“.

Verallgemeinert man den Befund, so lässt sich sagen, dass Deutsch im Dänemark des frühen 19. Jahrhunderts offenbar die Funktion einer Lingua franca hatte, wenn Personen mit unterschiedlichen Muttersprachen zusammenkamen. Dabei spielte es für die Verständigung keine große Rolle, ob sie diese Sprache korrekt beherrschten (wie es heute ähnlich mit dem Englischen ist). Dänisch jedoch war für Ausländer offenbar keine Option, was zum einen mit der relativ geringen Größe der Sprachgemeinschaft zusammenhängt, zum anderen mit der ohnehin starken Stellung des Deutschen in Dänemark und schließlich auch mit der Reisetätigkeit der Schausteller: Da sie von einem Land zum anderen ziehen, lohnt es nicht, für nur eine Saison eine kleine Sprache wie das Dänische zu lernen.

Wie nun reagieren die Dänen, die sich an dieser Kommunikation nicht beteiligen, auf diese Sprachensituation? Ausgerechnet Buchdrucker Klatteurp und Schriftsteller Ledermann, die es ja von Berufs wegen mit Sprachen zu tun haben, sprechen, anders als Trop, notorisch Dänisch. Nach einer italienischen Arie der Madam Voltisubito, die Nonpareil mit Peitschenknall begleitet, äußern sie folgendes:

LEDERMANN. Jeg sy-synes, de bæ-bærer dem begge to ad, som om de vare slup-slup-slupne lige ud af Daa-Daareki-kisten.

KLATTERUP. Det er et Par udenlandske Gjølere, som trække os Pengene ud af Landet. (318)

LEDERMANN. Ich finde, die führen sich auf, als wären sie aus der Klasmühle ausgebrochen.

KLATTERUP. Das sind ein paar ausländische Gaukler, die uns das Geld aus dem Land ziehen.

Ledermann argumentiert nicht nur humorlos, sondern auch stereotyp fremdenfeindlich: Was er nicht versteht, muss verrückt sein. Klatterup greift außerdem zu einem nationalökonomischen Argument: Die Schausteller wollten ihren Verdienst außer Landes bringen und damit die dänische Wirtschaft schwächen. Ganz ähnlich äußern sich die beiden dann ja auch später im Quodlibet: Während Ledermann vor allem darüber böse ist, dass der Taschenspieler seinen Wein getrunken hat und eine Schimpftirade ausstößt, outet sich Klatterup wiederum mit einem politischen Bekenntnis: Als ‚erzgotischer‘ Patriot steht er zum Dänischen und will Deutsch und Französisch aus dem Land vertreiben. Die ausländischen Künstler sind für ihn Nichtsnutze, und er beäugt die kulturelle Entwicklung der Internationalisierung, die er als eine solche wahrnimmt, als fatal. Seine konservativ-nationale Haltung hat ihren historischen Hintergrund unter anderem im Grundtvigianismus, einer Volksbewegung, angestoßen von dem Geistlichen Nikolai Frederik Severin Grundtvig, der zu denjenigen gehörte, die eine dänische Identität vor allem in Abgrenzung von den Deutschen vorantrieb und das Deutsche nicht als Teil der dänischen Kultur betrachtete, sondern als deren Gegenspieler. Dafür hat Heiberg offenbar nur Spott übrig.

Dass er eine grundlegend andere Position bezog, zeigt sich nicht nur in seiner Affinität zur deutschen Philosophie und in seinen deutschsprachigen Schriften, die er während seiner Kieler Zeit verfasst hat, sondern auch im französisch-dänischen Kulturtransfer, den er mit der Akkulturation der Gattung Vaudeville betreibt. Bei aller Anpassung dieser Gattung an die dänischen Gegebenheiten unterstreicht Heiberg in seinen theoretischen Schriften immer wieder deren französischen Ursprung, und zwar sowohl geographisch als auch geistesgeschichtlich. Das Vaudeville atmet einen demokratischen Geist, es versucht, die verschiedenen Bevölkerungsschichten im Theater zu einen und zu einer Nation zu formen – indem das Gemeinsame betont wird und nicht die Abgrenzung nach außen.¹⁶ Mehrsprachigkeit ist für den

¹⁶ Vgl. Heiberg, Johan Ludvig: Om Vaudevillen som dramatisk Digart og om dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramatisk Undersøgelse. In: Ders.: Prosaiske Skrifter. Bd. 6: Dramaturgiske Afhandlinger og Critiker. Kopenhagen: Reitzel 1861, S. 1-111. Zu Heibergs Theorie des Vaudevilles vgl. Grage, Joachim: The Opera Hater? Johan Ludvig Heiberg and the Musical Theatre. In: Stewart, Jon (Hg.): The Heibergs and the Theater. Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press/Søren Kierkegaard Research Centre 2012, S. 117-138; sowie: Wechsel, Kirsten: Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville. In: Gestrich, Constanze/Mohnike, Thomas (Hg.): Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft

Kosmopoliten Heiberg daher kein Kauderwelsch, sondern Ausdruck der Kommunikation von verschiedenen Kulturen, und der kulturelle Schmelztiegel des Vergnügungsparks ist das Ziel, das auch seine Theaterreform verfolgt. Lächerlich sind nicht die Figuren, die eine fremde Sprache sprechen und sich des Deutschen als *Lingua franca* bedienen, sondern die bornierten einsprachigen Dänen, denen am Ende dann doch noch die italienische Kunstreiterin aus der Patsche helfen muss. Entsprechend zeigt die Form des Quodlibets, dass sich das scheinbar Unterschiedliche, einander Fremde in der Kunst ineinanderfügt: Jeder singt in einer anderen Sprache, zu einer anderen Melodie, und selbst die nationalistischen Ausfälle des ‚Erzgotikers‘ und das wilde Gestammel des Stotterers fügen sich in die Harmonie ein.

Literatur

- Beer, Axel: Quodlibet. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2., Neubearb. Ausg. Sachteil, Bd. 8. Kassel u. a.: Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler 1998, Sp. 51-58.
- Drees, Jan: Die soziale Funktion der Gelegenheitsdichtung. Studien zur deutschsprachigen Gelegenheitsdichtung in Stockholm zwischen 1613 und 1719. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1986.
- Feldbæk, Ole/Winge, Vibeke: Tyskerfejden 1789-1790. Den første nationale konfrontation. In: Feldbæk, Ole (Hg.): Dansk identitetshistorie. Bd. 2: Et yndigt land 1789-1848. Kopenhagen: Reitzel 1991, S. 9-109.
- Grage, Joachim: The Opera Hater? Johan Ludvig Heiberg and the Musical Theatre. In: Stewart, Jon (Hg.): The Heibergs and the Theater. Between Vaudeville, Romantic Comedy and National Drama. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press/Søren Kierkegaard Research Centre 2012, S. 117-138.
- Heiberg, Johan Ludvig: Om Vaudevillen som dramatisk Digart og om dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramatisk Undersøgelse. In: Ders.: Prosaiske Skrifter. Bd. 6: Dramaturgiske Afhandlinger og Critiker. Kopenhagen: Reitzel 1861, S. 1-111.
- Heiberg, Johan Ludvig: Recensenten og Dyret. In: Ders.: Dramatik i udvalg. Hg. von Jens Kr. Andersen. Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen 2000, S. 263-357.
- Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978.
- Holberg, Ludvig: Diderich Menschen-Skræk. In: Ders: Værker i tolv bind. Digteren, Historikeren, Juristen, Vismanden. Hg. von F. J. Billeskov Jansen. Bd. 5. Kopenhagen: Rosenkilde og Bagger 1970, S. 267-308.
- Johanson, Lars (Lucidor): Samlade dikter. Hg. von Stina Hansson. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1997.
- Paul, Fritz: „Ihr verfluchte Skabhalsen!“. Deutsche Sprachspiele in Holbergs Komödien. In: Detering, Heinrich/Gerecke, Anne-Bitt/de Mylius, Johan (Hg.): Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur vom Barock bis zur Moderne. Göttingen: Wallstein 2001, S. 26-49.
- Wechsel, Kirsten: Herkunftstheater. Zur Regulierung von Legitimität im Streit um die Gattung Vaudeville. In: Gestrinch, Constanze/Mohnike, Thomas (Hg.): Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800. Würzburg: Ergon 2007, S. 39-60.

und Ursprünglichkeit in den skandinavischen Literaturen seit 1800. Würzburg: Ergon 2007, S. 39-60.

- Wechsel, Kirsten: Lack of Money and Good Taste: Questions of Value in Herberg's Vaudevilles. In: Stewart, Jon (Hg.): Johan Ludvig Heiberg. Philosoph, Littérateur, Dramaturge, and Political Thinker. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2008, S. 395-417.
- Winge, Vibeke: Der komische Deutsche. Deutsche und Deutsch auf der dänischen Bühne zwischen 1720 und 1850. In: Text & Kontext 11.1 (1983), S. 98-117.
- Winge, Vibeke: Dansk og tysk i 1700-tallet. In: Feldbæk, Ole (Hg.): Dansk identitetshistorie. Bd. 1: Fædreland og modersmål 1536-1789. Kopenhagen: Reitzel 1991, S. 89-110.
- Winge, Vibeke: Dänische Deutsche, deutsche Dänen. Geschichte der deutschen Sprache in Dänemark 1300-1800 mit einem Ausblick auf das 19. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 1992.

„Kapabel, miserabel, aimabel“.

Funktionen der französischen Sprachelemente in Heinrich Heines Lyrik

Der Einfluss der französischen Kultur ist bei Heinrich Heine bis in seine Sprache hinein zu beobachten. Durch sein Gesamtwerk ziehen sich fremdsprachige Einstreuungen, die seinem Schreibstil einen besonderen Charakter verleihen. Neben lateinischen, italienischen, spanischen, griechischen und hebräischen Wörtern¹ treten französische Ausdrücke, Adjektive wie „superbe“, „aimabel“ oder „fatal“, substantivierte Verben und Interjektionen in besonderer Häufigkeit auf.² Diese Tatsache überrascht zunächst nicht, lebte Heinrich Heine doch ab 1831 bis zu seinem Tode im Jahr 1856 in Paris und verstand sich als Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich. Eine Sprachmischung ist auch bei anderen Schriftstellern zu finden, die im Ausland leben oder lebten; sie ist „ein offensichtlicher Ausdruck des Lebens zwischen den Kulturen“³. Bei Heinrich Heine ist jedoch festzustellen, dass die französischen Sprachelemente nicht allein durch seine enge Beziehung zu Frankreich zu erklären sind. Er scheint die meisten französischen Wörter vielmehr strategisch eingesetzt zu haben. Im Folgenden werden die Funktionen der französischen Sprachelemente anhand seiner Lyrik erörtert.⁴

1. Heines Verhältnis zur deutschen und zur französischen Sprache

Um die Funktionen der französischen Wörter in Heines Lyrik klären zu können, ist ein Blick auf sein Verhältnis zur deutschen und zur französischen Sprache erforderlich. Heine hat sich selbst widersprüchlich zu beiden Sprachen geäußert. Zwei Zitate veranschaulichen seine ambivalente Haltung zur deutschen Sprache. In seiner Berliner Zeit schreibt er 1822 an seinen Freund Christian Sethe: „Alles was deutsch ist, ist mir zuwider [...]. Die deutsche Sprache zerreißt meine Ohre [sic]. Die eignen Gedichte ekeln mich zuweilen an, wenn ich sehe, dass sie auf deutsch geschrieben sind.“ (HSA, Bd. 20, S. 50)⁵ Diese Abneigung gegen das Deutsche muss jedoch

¹ Tournoux hat eine Liste sämtlicher fremdsprachiger Wörter in Heines Gesamtwerk erstellt. Vgl. Tournoux, Georges A.: *Les mots étrangers dans l'œuvre poétique de Henri Heine*. Lille: Giard 1920.

² Vgl. Obendiek, Edzard: *Der lange Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 255.

³ Nolte, Andreas: „Ich bin krank wie ein Hund, arbeite wie ein Pferd, und bin arm wie eine Kirchenmaus“: Heinrich Heines sprichwörtliche Sprache. Hildesheim u. a.: Olms 2006, S. 100.

⁴ Carl Kortstadt hat bereits die französischen Sprachelemente in Heines Prosa untersucht. Vgl. Kortstadt, Carl: *Die Individualisierung der Prosa Heinrich Heines in Sprache und Stil durch französische Sprachelemente*. In: *Heine-Jahrbuch* 13 (1974), S. 60-84.

⁵ Die Sigle HSA unter Angabe der Bandnummer und der Seitenzahl bezieht sich im Folgenden auf: Heine, Heinrich: *Werke – Briefwechsel – Lebenszeugnisse*. Säkularausgabe. Hg. v. den Na-

auch im Kontext betrachtet werden. Daraus spricht auch seine damalige belastende Situation, die von den Göttinger Erlebnissen – er wurde der Universität und einer Studentenverbindung verwiesen – und von der prekären finanziellen Lage der Eltern bestimmt war. Zwei Jahre später klingen seine Worte schon viel versöhnlicher. Er schreibt im März 1824 an Rudolf Christiani:

Ich liebe sogar im Grunde das Deutsche mehr als alles auf der Welt, ich habe meine Lust u [sic] Freude dran, u [sic] meine Brust ist ein Archiv deutschen Gefühls, wie meine zwey Bücher ein Archiv deutschen Gesanges sind.“ (HSA, Bd. 20, S. 148)

Auch Jahre später äußert er sich wohlwollend zu seiner Muttersprache. In seinem *Offenen Brief an Jakob Venedey* schreibt er etwa: „[...] unsre Sprache ist das Beste was wir Deutsche besitzen, sie ist das Vaterland selbst [...].“ (DHA, Bd. 3/1, S. 321)⁶

Die Zitate veranschaulichen Heines ambivalente und zugleich emotionale Beziehung zu seinem Heimatland, die von Anziehung und Abstoßung geprägt ist. Berücksichtigt man weitere Aussagen Heines zur deutschen Sprache, wird deutlich, dass er sich klar zu ihr bekennt. Gerade in seiner Situation als Ausländer in Paris bedeutet sie für ihn ein Stück Heimat.⁷ Schon in seinem frühen Aufsatz *Die Romantik* (1820) schreibt er, das deutsche Wort sei „ein Vaterland selbst demjenigen, dem Thorheit und Arglist ein Vaterland verweigern“ (DHA, Bd. 10, S. 194). Hinck stellt fest, dass „von sprachlicher Ungeborgenheit“⁸ somit keine Rede sein kann. Heines eindeutiges Bekenntnis zur deutschen Sprache erklärt sich auch dadurch, dass sie die Sprache seiner Dichtung ist und somit auch seine poetische Heimat darstellt. Seine Vorliebe für das Deutsche äußert er auch in einem Brief an Pauline Treenthal 1838: „[...] und zwar in deutscher Sprache, die doch immer traulicher, wenigstens ehrlicher klingt als das beste Französisch.“ (HSA, Bd. 21, S. 248)

Heines gleichzeitige Ablehnung des Deutschen lässt sich auf sein angespanntes Verhältnis zum politischen Deutschland, das für ihn Engstirnigkeit, Provinzialität und Rückständigkeit bedeutet, zurückführen. Auch eine sozial determinierte sterile Sprachverwendung trifft seine Kritik. In seinem Essay *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* nimmt Heine eine ablehnende Haltung gegenüber Kants Sprache und seinem Denken ein. Heine kritisiert den „grauen, trockenen Packpapierstyl“ und die „hofmännisch abgekältete Kanzeleysprache“ (DHA, Bd. 8/1, S. 83) Kants. Mit dieser Kritik an Kants Sprache versucht Heine einen gesamten

tionalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, 27 Bände. Berlin/Paris: Akademie 1970-1980.

⁶ Die Sigle DHA unter Angabe der Bandnummer und der Seitenzahl bezieht sich im Folgenden auf: Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973-1997.

⁷ Vgl. Hinck, Walter: Die Wunde Deutschland: Heinrich Heines Dichtung im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus. Frankfurt a. M.: Insel 1990, S. 184.

⁸ Ebd., S. 13.

Gelehrtentypus des Spießbürgertums zu überführen.⁹ Es geht hier also nicht um die deutsche Sprache im Allgemeinen.

Heines Französischkenntnisse, die in diesem Zusammenhang ebenfalls berücksichtigt werden müssen, sind widersprüchlich belegt und werden in der Forschung unterschiedlich beurteilt. Während etwa Woesler die Ansicht vertritt, dass Heine lediglich ein passables Französisch beherrschte und nie über die sprachliche Virtuosität verfügte, die seine deutschen Texte auszeichnet,¹⁰ so ist Kortstadt der Meinung, dass Heine ein nahezu perfektes Französisch beherrschte: „So ist es denn kein Wunder, daß Heine das Französische fast ebenso geläufig war wie das Deutsche; waren doch die Rheinlande in Heines Knabenzeit eine französische Mark.“¹¹ Porcell sieht dagegen eine Entwicklung der Französischkenntnisse im Laufe der Zeit. Seiner Meinung nach zeichnen sich die Briefe aus den 1830er Jahren noch durch ein mangelhaftes Französisch auf orthographischer, syntaktischer und lexikalischer Ebene aus, während er mit der Zeit eine Verbesserung wahrnimmt.¹² Heines Kenntnisse gelangten Porcells Ansicht nach jedoch nie zur Vollkommenheit. Auch Raddatz teilt diese Meinung: „Heine mag über ein amüsan-ungelenkes Französisch für Salon-Geplauder verfügt haben – über ein literarisches Französisch für die eigenen Texte verfügte er nicht.“¹³

Dieser Ansicht ist meines Erachtens zuzustimmen, hat Heine doch ausschließlich in seiner Muttersprache gedichtet und nur sehr wenige Texte auf Französisch konzipiert.¹⁴ Ein weiteres Indiz für Heines lediglich passable Französischkenntnisse ist auch, dass er bei der Übersetzung seiner Werke stets auf Helfer angewiesen war. Sammons führt dazu aus: „Wie es seine [Heines, A. D.] Gewohnheit war, hat er die Übersetzungen in andere Hände gegeben, sie aber dann akribisch kontrolliert und mit Hilfe seines nicht ganz fehlerfreien aber erfinderischen französischen Sprachgefühls überarbeitet.“¹⁵ Im Zusammenhang mit den Übersetzungen äußert sich Heine ebenfalls zu dem poetischen Potential der deutschen Sprache, das seiner Ansicht nach das der französischen übersteige. Er bringt seine Sorgen zum Ausdruck, dass die Poetizität bei der Übersetzung seines Versepos' *Atta Troll* in das Französische abhanden komme und seine Verse „Parfum und Farbe“ (vgl. DHA, Bd. 4, S. 161) verlören.

⁹ Vgl. Naumann, Barbara: Kants Stil. Literarische Aspekte systematischer Philosophie. In: Faber, Richard/Dies. (Hg.): Literarische Philosophie – philosophische Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 97-112, hier S. 97.

¹⁰ Vgl. Woesler, Winfried: Eine deutsche Verssatire in franzoesischer Uebersetzung. Sprachlich-stilistischer Vergleich der beiden Versionen von Heines *Atta Troll*. In: *Études Germaniques* 33 (1978), S. 27-41, hier S. 27.

¹¹ Kortstadt: Die Individualisierung der Prosa Heinrich Heines, S. 63.

¹² Vgl. Porcell, Claude: Les textes français de Heine. Idées reçues et réalités. In: *Cahier Heine* 2 (1981), S. 13-35, hier S. 24f.

¹³ Raddatz, Fritz: Taubenherz und Geierschnabel. Heinrich Heine. Eine Biographie. Weinheim u. a.: Beltz Quadriga 1997, S. 161.

¹⁴ Vgl. Woesler: Eine deutsche Verssatire in franzoesischer Uebersetzung, S. 27.

¹⁵ Sammons, Jeffrey L. : Heinrich Heine. Stuttgart: Metzler 1991, S. 138.

Das Französische wird von Heine gleichermaßen ambivalent beurteilt. So streicht er auf der einen Seite die Vornehmheit der Sprache heraus, kritisiert jedoch auf der anderen Seite das fehlende poetische Potential. In den *Florentinischen Nächten* lobt Heine die Eleganz des Französischen:

[S]chon seiner Sprache wegen, hatte für mich das französische Volk einen gewissen Anstrich von Vornehmheit. Denn wie Sie wissen, bey uns im Norden, gehört die französische Sprache zu den Attributen des hohen Adels, mit Französisch-Sprechen hatte ich von Kindheit an die Idee der Vornehmheit verbunden.“ (DHA, Bd. 5, S. 235)

Neben dem vornehmen Zug dieser Sprache streicht Heine die Leichtigkeit und den Esprit des Französischen heraus. In der *Harzreise* spricht er von der „gehörige[n] Convenienzstimmung“ (DHA, Bd. 6, S. 130), in die ihn schon einige französische Worte versetzen würden und lobt in seinem Text *Über die französische Bühne* den „gute[n] Ton der Unterhaltung, die wahre, leichte Gesellschaftssprache“ (DHA, Bd. 12/1, S. 230), die ihm während seines Aufenthalts in Frankreich zum Bedürfnis geworden sei. Zu beachten ist jedoch auch, dass Heine diese Haltung wohl mit vielen seiner Zeitgenossen teilte, stellte das Französische doch im 17. und 18. Jahrhundert und bis in das 19. Jahrhundert hinein die Sprache adeliger und bürgerlicher Bildung in Europa dar.¹⁶ Für Heine muss das Französische jedoch eine besondere Bedeutung gehabt haben. Nicht zuletzt etablierte er einen neuen Feuilletonstil, der sich durch Witz und Eingängigkeit der Sprache auszeichnete, eine Tradition, die schon in Frankreich kultiviert wurde.

Trotz Heines Sympathie für den sprudelnden Geist des Französischen spricht er der französischen Sprache eine für das Verfassen von Gedichten geforderte poetische Qualität ab. In den *Memoiren* schreibt er: „Ich hätte für Frankreich sterben können, aber französische Verse machen, nimmermehr!“ (DHA, Bd. 15, S. 62) Für die französische Dichtung findet er nur harsche Worte: „Ich kenne [...] nichts abgeschmackteres [sic] als das metrische System der französischen Poesie [...]. Ihre Metrik hat gewiß Prokrustus erfunden, sie ist eine wahre Zwangsjacke für Gedanken [...]. Der französische Hexameter, dieses gereimte Rülpsen, ist mir wahrhaft ein Abscheu.“ (DHA, Bd. 15, S. 61) An anderer Stelle – in der *Lutetia* – betitelt er die Erzählliteratur von Balzac und Dumas, obwohl er mit beiden Schriftstellern befreundet ist, mit den wenig schmeichelhaften Begriffen „parfümirte[r] Quark“ und „Truthahnpathos“ (DHA, Bd. 14/1, S. 84) und drückt damit sein völliges Desinteresse aus. Das Fehlen der Poetizität der romantischen Literatur in Frankreich gründet Heines Ansicht nach in der nicht poesiefähigen französischen Sprache und mündet in die materialistische Weltansicht der Franzosen.¹⁷ Auch den französischen Dichtern sei aus diesem Grund „die Naivetät, das Gemüth, die Erkenntniß durch

¹⁶ Vgl. Hansen, Volkmar: Paris, gespiegelt in Heines Augen. In: Wiedemann, Conrad (Hg.): Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium. Stuttgart: Metzler 1988, S. 457-478, hier S. 470f.

¹⁷ Vgl. Kortländer, Bernd: Übersetzungen aus dem Französischen im Vormärz. Erkundungen eines untergegangenen Kontinents. In: Ders./Siepe, Hans T. (Hg.): Übersetzen im Vormärz. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 13-26, hier S. 16.

Anschauungen und das Aufgehen im angeschauten Gegenstande“ (DHA, Bd. 12/1, S. 247) versagt.

Heinrich Heine fühlt sich, wie gezeigt wurde, der deutschen Sprache eindeutig emotional zugehörig und betrachtet sie als seine poetische Heimat. Er verfügte zwar nicht über perfekte Französischkenntnisse, war aber in der Lage, diese Sprache bewusst in seine Dichtung zu integrieren und mit dem Einsatz der französischen Wörter bestimmte Strategien zu verfolgen.

2. Französische Sprachelemente in Heinrich Heines Lyrik

Betrachtet man Heinrich Heines gesamtes lyrisches Werk, so nehmen die französischen Sprachelemente keinen großen Umfang ein. Es handelt sich auch eher um einzelne Wörter als um ganze Sätze oder Textpassagen. Die französischen Ausdrücke sind häufig Gallizismen, also in eine andere Sprache – in diesem Fall ins Deutsche – übernommene französische Spracheigenheiten. Die französischen Einsprengsel prägen jedoch unverkennbar Heines Sprache und verleihen ihr einen speziellen Ton. Auch Obendiek misst den Gallizismen in Heines Sprache eine besondere Bedeutung zu: „Heine versuchte durchaus, in seiner Lyrik den deutschen Volkston zu treffen, doch bleibt da auch immer ein fremder Rest, wenn sich ironische Distanz in vielleicht nur einer Zeile zu Wort meldet.“¹⁸ Der Hinweis auf die ironische Distanz deutet schon eine mögliche Funktion der französischen Elemente an.

Zu beachten ist freilich, dass einige der von Heine verwendeten französischen Wörter Anfang des 19. Jahrhunderts in den allgemeinen deutschen Sprachgebrauch übergegangen sind und daher für Heines Zeitgenossen nicht unüblich wirkten. Schon im 17. Jahrhundert bildete sich in Deutschland der sogenannte „Alamodestil“, der sich hauptsächlich durch den verdichteten Einsatz von Gallizismen auszeichnete und die französische Hofsprache zum Vorbild hatte.¹⁹ Das Prestige des „Alamodestils“ reduzierte sich allerdings im 18. Jahrhundert nicht zuletzt aufgrund der französischen Weltbeherrscherrolle, die abgelehnt wurde.²⁰ Trotzdem stammen aus dieser Zeit einige Gallizismen, die noch zu Heines Zeit geläufig waren. So wurde etwa das Wort „miserabel“ schon im 17. Jahrhundert aus dem Französischen übernommen und war bereits in der Sprache der deutschen Autoren des 18. Jahrhunderts gebräuchlich.²¹ Mit der Integration solcher Begriffe verfolgte Heine also keine besondere Strategie. Auffällig ist jedoch in einigen heineschen Gedichten die Fülle der französischen Wörter, deren Stellung im Reim oder die Verwendung seltener Begriffe. Vor allem der Gebrauch französischer Spracheigenheiten in einem Kontext, in dem die französischen Wörter unpassend wirken, springt ins Auge.

Anzunehmen wäre, dass Heine vornehmlich in seiner Zeit in Paris verstärkt französische Einsprengsel verwendet hat. Kortstadt sieht zumindest in Heines Kon-

¹⁸ Obendiek: *Der lange Schatten des babylonischen Turmes*, S. 203.

¹⁹ Vgl. Helfrich, Uta: *Sprachliche Galanterie?! Französisch-deutsche Sprachmischung als Kennzeichen der ‚Alamodesprache‘ im 17. Jahrhundert*. In: Kramer, Johannes/Winkelmann, Otto (Hg.): *Das Galloromanische in Deutschland*. Wilhelmsfeld: Egert 1990, S. 77-88, hier S. 77f.

²⁰ Vgl. ebd., S. 85.

²¹ Vgl. Basler, Otto: *Deutsches Fremdwörterbuch*. Bd. 2. Berlin: De Gruyter 1942, S. 120f.

versationsverständnis einen sichtbaren Einfluss durch die französische Kultur, der im Laufe der Zeit zugenommen habe.²² In dem Essay *Über die französische Bühne* bekennt Heine:

Ich bin so sehr verwöhnt, der gute Ton der Unterhaltung, die wahre leichte Gesellschaftssprache ist mir durch meinen langen Aufenthalt in Frankreich so sehr zum Bedürfnis geworden, daß ich bey der Lektüre der Raupachschen Lustspiele ein sonderbares Uebelbefinden verspürte. (DHA, Bd. 12/1, S. 230)

Zu beobachten ist jedoch, dass bereits in Gedichten aus seinem Lyrikband *Buch der Lieder*, der Gedichte aus den Jahren von 1817 bis 1827 versammelt, französische Elemente zu finden sind und sich hier Heines Interesse für Frankreich andeutet. Zu der Entstehungszeit des Bandes speiste sich Heines Wissen über das Nachbarland lediglich aus zweiter Hand. Insgesamt bleibt die Zahl der französischen Begriffe im *Buch der Lieder* jedoch noch recht überschaubar. Die französischen Wörter werden vorrangig in einer sprachspielerischen Absicht verwendet, wie in den beiden Gedichten *Die Erde war so lange geizig* und *Habe auch, in jungen Jahren*.

Wenig verwunderlich ist, dass die französischen Ausdrücke in Heines zweitem Gedichtband *Neue Gedichte*, der 1844 erschien und Gedichte vereinigt, die vorwiegend schon in Frankreich entstanden sind, erkennbar zunehmen. Heines *Neue Gedichte* stehen im Zeichen einer politischen Lyrik und sind nicht mehr in der deutschen Provinz zu verorten, sondern thematisieren vorrangig die französische Metropole. Diese Entwicklung betrifft auch die französischen Begriffe, die nicht mehr nur eine sprachspielerische Funktion erfüllen, sondern auch im Zusammenhang mit den revolutionären Entwicklungen in Frankreich verstanden werden müssen. Frankreich bedeutet für Heine nicht zuletzt das Land der Freiheit und des Fortschritts. Aus diesem Grund finden sich immer mehr französische Begriffe, die sich auf die Revolution beziehen. Zugleich wird über die französischen Wörter auch Kritik am französischen Absolutismus und an den deutschen provinziellen Verhältnissen geübt.

Diese Entwicklung setzt sich in Heines letzten beiden Lyrikbänden *Romanzero*, der 1851 erschien, und dem Band *Gedichte. 1853 und 1854* fort. Die französischen Wörter treten vorwiegend im Zusammenhang mit der politischen Thematik auf, dienen aber auch dazu, die im Gedicht skizzierte Situation oder ‚Handlung‘ in Frankreich zu lokalisieren. Insgesamt nehmen die französischen Wörter in Heines lyrischem Spätwerk noch einmal zu, wie es auch Tournoux feststellt: „Heine n’a pas, comme d’autres écrivains allemands, Klopstock ou Göthe par exemple [...], changé avec l’âge d’attitude à l’égard du mot étranger. Bien au contraire, plus on avance dans son œuvre, et plus nombreux les vocables étrangers se presentent sous sa plume.“²³

Die bereits angedeuteten Strategien, die mit den französischen Begriffen verfolgt werden – Verortung der Handlung, sprachspielerischer Ansatz und gesellschaftskritische Tendenz –, sollen anhand ausgewählter Gedichte im Folgenden verdeutlicht werden.

²² Vgl. Kortstadt: Die Individualisierung der Prosa Heinrich Heines in Sprache und Stil, S. 64.

²³ Tournoux: Les mots étrangers dans l’œuvre poétique de Henri Heine, S. 9.

2.1 Französischer Schauplatz und sprachspielerischer Ansatz

In vielen Gedichten verweisen die französischen Einsprengsel in erster Linie auf den französischen Schauplatz. Auch soll mit den französischen Begriffen wohl ein gewisses Lokalkolorit erzeugt werden. Dass vereinzelte Einstreuungen jedoch noch keine greifbare orts- und kulturtypische Atmosphäre schaffen, zeigt sich in dem Gedicht *Gedächtnisfeyer* (DHA, Bd. 3/1, S. 114) aus dem *Romanzero*, das vom Tod des lyrischen Ichs und dem Besuch der hinterbliebenen Ehefrau an dessen Grab handelt. Dort seufzt sie in Gedanken an ihn: „Pauvre homme!“ (V. 11) Dieser Ausruf verortet das Geschehen klar im französischen Kontext. Auch das *Romanzero*-Gedicht *Enfant perdu*²⁴ (DHA, Bd. 3/1, S. 121) verweist mit seinem Titel auf die enge Beziehung des lyrischen Ichs zu Frankreich. Mit dem Gedicht legt Heine autobiographische Rechenschaft ab über sein politisches Engagement als Autor. Der französische Titel weist verschiedene Bedeutungsebenen auf. Neben seiner wörtlichen Bedeutung – der Bezeichnung für ein verirrttes Kind – verweist er auf einen Soldaten, wie den im Gedicht beschriebenen, der eine gefährliche Mission zu erfüllen hat, und er lässt an ein verlassenes, ausgestoßenes Opfer denken. Und schließlich weckt er auch die Assoziation mit dem „enfant trouvé“, dem ausgesetzten Findelkind. Mit der Wahl eines deutschen Titels – ursprünglich lautete die Überschrift *Verlorene Schildwacht* – würde sich dieses Assoziationsspektrum nicht gleichermaßen auftun.

Des Weiteren zeugen die französischen Einstreuungen in Heines Lyrik von einer Freude am Sprachspiel. Versteht man unter Sprachspiel hier im weiteren Sinn einen spielerischen Umgang mit Form und Inhalt kleinerer und größerer sprachlicher Einheiten,²⁵ so betrifft dies sämtliche französische Begriffe, die Heine intentional benutzt. Das sprachspielerische Fremdsprachenzitat ist – im Gegensatz zu einer zielgerichteten Ironie, die es ebenfalls bei Heine gibt – meist nicht mit einer Kritik verbunden, sondern erzeugt eher eine humoreske Stimmung. Allerdings können sich Sprachspiel und Ironie bei Heine auch mischen, sodass die Grenze nicht immer eindeutig zu ziehen ist. Das Französische assoziiert Heine, wie angesprochen, außerdem mit einer gewissen Vornehmheit, sodass er versucht, damit seiner eigenen Sprache mehr Eleganz zu verleihen, aber auch Weltoffenheit und -gewandtheit zu demonstrieren. Auch wenn seine französischen Einstreuungen in den meisten Fällen weder wirklich atmosphärisch wirksam werden noch ein elaboriertes Sprachspiel

²⁴ Die Schreibweise des Gedichttitels richtet sich nach der Ausgabe von Manfred Windfuhr (vgl. DHA, Bd. 3/1, S. 121). In der Ausgabe von Klaus Briegleb lautet der Titel *Enfant perdu* (vgl. Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. 6/1. München: dtv³1997, S. 121). Da sich zu Heines Zeit noch keine feste Orthografie herausgebildet hatte, muss der Schreibweise keine bestimmte Intention des Autors unterstellt werden. Außerdem ist die Handschrift des überlieferten Manuskripts nicht zu identifizieren und scheint von einem gewerbsmäßigen Schreiber zu stammen, der das Gedicht im Auftrag niederschrieb (vgl. DHA, Bd. 3/1, S. 854).

²⁵ Vgl. Spree, Axel: Art. „Sprachspiel“. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin: De Gruyter 2003, S. 482-484, hier S. 482.

erzeugen, belegen sie doch eine „Freude an der sinnlichen, akustischen Beschaffenheit des fremden Wortes“²⁶.

Die Lust am fremden Klang des anderssprachigen Wortes kommt insbesondere in Heines frühem Gedicht *Die Erde war so lange geizig* (DHA Bd. 1/1, S. 159), dem 28. Teil des *Lyrischen Intermezzo*, das Gedichte zwischen 1822 und 1823 versammelt und im *Buch der Lieder* erschienen ist, zum Vorschein. In diesem Gedicht fällt hauptsächlich die Fülle der französischen Wörter ins Gewicht, vor allem in der letzten der drei Strophen:

Die Erde war so lange geizig,
Da kam der Mai, und sie ward spendabel,
Und alles lacht, und jauchzt, und freut sich,
Ich aber bin nicht zu lachen kapabel.

Die Blumen sprießen, die Glöcklein schallen,
Die Vögel sprechen wie in der Fabel;
Mir aber will das Gespräch nicht gefallen,
Ich finde Alles [sic] miserabel.

Das Menschevolk mich ennuyiret,
Sogar der Freund, der sonst passabel; –
Das kömmt, weil man Madame tituliret
Mein süßes Liebchen, so süß und aimabel. (V. 1-12)

Das Gedicht bedient sich typischer Topoi und Motive der Liebeslyrik im Volkston wie etwa des Monats Mai und blühender Blumen. Durch die aus dem Französischen geborgten Begriffe wird die Liebesthematik jedoch gebrochen. Sie sorgen für einen bissigen, ironischen Tonfall. Der Grund für den gedrückten Gemütszustand des lyrischen Ichs wird am Ende des Gedichts genannt. Sein „Liebchen“ (V. 12) hat einen anderen geheiratet. Diese Tatsache bündelt sich in dem Wort „Madame“ (V. 11), das anzeigt, dass die Angebetete bereits verheiratet ist. Der Gallizismus, der zu Heines Zeit gebräuchlich war,²⁷ trägt somit die zentrale Information. Durch ihn wird dem eigentlich tragischen Inhalt außerdem eine komische Note verliehen: Die französischen Wörter am Versende fallen besonders auf und erhalten durch ihre Reimfunktion ein starkes Gewicht. Der Gebrauch von Fremdwörtern in den Reimen ist bei Heine charakteristisch für die ironischen und satirischen Gedichte;²⁸ hier wird damit ein spöttischer und zugleich bitter resignierter Ton erzeugt.

Der Ansatz, einer Aussage durch die Einstreuung französischer Einsprengsel eine komische Note zu verleihen, ist auch in weiteren Gedichten Heines festzustellen. In dem Gedicht *Ja freilich, du bist mein Ideal* (DHA, Bd. 2, S. 40), das aus den *Neuen Gedichten* stammt und 1833 geschrieben wurde, wird eine Geliebte angerufen: „Ja freylich du bist mein Ideal, / Hab’s dir ja oft bekräftigt / Mit Küssen und Eiden sonder Zahl [...].“ (V. 1-3) Der ironische Auftakt wird in den drei folgenden

²⁶ Kortstadt: Die Individualisierung der Prosa Heinrich Heines, S. 67.

²⁷ Vgl. Basler: Deutsches Fremdwörterbuch, S. 50.

²⁸ Vgl. Berendsohn, Walter A.: Die künstlerische Entwicklung Heines im Buch der Lieder. Struktur- und Stilstudien. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1970, S. 146.

Strophen fortgesetzt. Die französischen Einstreuungen in der dritten Strophe erzeugen eine gewisse Komik und dienen dazu, den Schauplatz zu markieren: Hier ist von „Billete“ (V. 9), „kapabel“ (V. 10) und „Robert-le-Diable“ (V. 12), einer zu Heines Zeit populären Oper, die Rede. Die französischen Wörter stehen für einen oberflächlichen Konversationston, der sich durch elegant-leichtfertiges Plaudern auszeichnet und parodiert wird.²⁹ Hier wird also auch Kritik an bestimmten Seiten der französischen Kultur geübt.³⁰ Darüber hinaus wird auch eine gewisse Weltgewandtheit karikiert, die mit diesen aus dem Französischen übernommenen Ausdrücken angestrebt wird.

Kritik am französischen Plauderton zeigt sich ebenfalls in dem *Romanzero*-Gedicht *Der weiße Elefant* (DHA Bd. 3/1, S. 13ff.). Das Gedicht ist ein Spaßgedicht auf eine damals in den mondänen und intellektuellen Kreisen von Paris bekannte Gräfin. Es finden sich intertextuelle Bezüge auf das Gedicht *Symphonie en blanc majeur* von Théophile Gautier, der bei Heine namentlich genannt wird: „Selbst Gautier ist dessen nicht kapabel, / O diese Weiße ist *implacable!*“ (V. 107f.) Heine greift hier wörtlich den Schluss von Gautiers Gedicht auf, wo von „*implacable blancheur*“ die Rede ist (DHA, Bd. 3/2, S. 571). Die Spitze gegen den französischen Schriftsteller, der eine andere Kunstauffassung vertrat als Heine,³¹ wird durch die Gallizismen, die sich zusätzlich noch reimen, verstärkt. Festzustellen ist, dass Heine immer wieder dieselben französischen Begriffe einstreut, wie etwa das Wort „kapabel“. Er setzt also nur einen begrenzten französischen Wortschatz ein.

2.2 Kritik an politischen Verhältnissen

Die französischen Einsprengsel sind außerdem in einem politischen Kontext zu betrachten. Heine verbindet seine Wahlheimat Frankreich mit den Idealen der Revolution von 1789 und den fortschrittlichen Bestrebungen, die einen starken Kontrast zu den deutschen Verhältnissen bildeten. Das ist bis in seine Sprache hinein zu verfolgen. Diese Entwicklung zeigt sich im gesamten deutschen Sprachgebrauch. Im Zuge der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege

²⁹ Ein oberflächlicher Plauderton wird in dem Gedicht *Habe auch, in jungen Jahren* (DHA, Bd. 1/1, S. 289) ebenfalls durch den französischen Ausruf „Ma foi!“ (V. 6 und 12) erzeugt. Übersetzt bedeutet dieser Ausruf „also dann“ oder umgangssprachlich „halt“. Es handelt sich also lediglich um ein Füllwort, das in diesem Kontext wenig Bedeutung trägt.

³⁰ Nationalstereotype der Franzosen wie Oberflächlichkeit und Genusssucht werden in der 1815 geschriebenen Verserzählung *Wünnebergiade. Ein Helden-gedicht in zwei Gesängen* (DHA, Bd. 1/1, S. 515ff.) aus der Nachlese des *Buchs der Lieder* thematisiert. Es heißt dort: „Und ein klimperklein Frisörchen / Kräuselt à l'enfant die Borsten, / Parfümiert sie mit Pomade, – / Bis nach Gersheim hats gerochen.“ (V. 57-60)

³¹ Vgl. Häfner, Ralph: Zauberaute und Totengeläut. Heinrich Heine, Pierre-Jean de Béranger und die Tradition der Chansons. In: Herwig, Henriette/Kalisch, Volker/Kortländer, Bernd/Kruse, Joseph A./Witte, Bernd (Hg.): Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 125-140, hier S. 127.

waren die Auswirkungen auf die deutsche Sprache beträchtlich.³² Schon mit der Entstehung des Absolutismus in Frankreich während des 17. Jahrhunderts setzte eine Entlehnungswelle in Deutschland ein, wie schon angedeutet.³³ Französisch wurde bekanntermaßen im Zuge dessen zur Sprache der deutschen Fürstenhöfe. Heine dagegen verwendet häufig die französischen Ausdrücke dazu, um in ironischer Weise Kritik an den deutschen rückständigen Verhältnissen zu üben, aber auch, um den französischen Absolutismus zu kritisieren.

Sichtbar wird das in dem Gedicht *Maria Antoinette* (DHA, Bd. 3/1, S. 27ff.) aus dem *Romanzero*. In der zweiten Strophe heißt es: „Es spukt im Pavillon de Flor’ / Maria Antoinette; / Sie hält dort Morgens ihr Lever / Mit strenger Etiquette.“ (V. 5-8) Das Gedicht, das zwischen 1845 und 1848 entstanden sein muss, hat eine dezidiert politische Ausrichtung. In satirischer Form wird Kritik an den reaktionären Tendenzen der Restaurationszeit geübt, was auch anhand der Sprache erkennbar wird. Marie Antoinette stellt eine Symbolfigur für die untergehende Aristokratie dar und wird hier in den Mittelpunkt gerückt. Sie spukt weiterhin im „Tuilerien-schloß“ (V. 1) im „Pavillon de Flor“ (V. 5), dem französischen Blumenpavillon, einem Teil der Tuilerien, wo sie ihr „Lever“ (V. 7) abhält, das morgendliche Ankleideritual beim hohen Adel und der Königsfamilie im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Marie Antoinette wurde 1793 guillotiniert, doch beharrt sie in dem Gedicht trotz des abgeschlagenen Kopfes auf der antikierten Etikette.³⁴ Der Gallizismus „manquieret“ (V. 18), der von dem französischen Verb „manquer“ abgeleitet ist, macht besonders deutlich, wie Heine hier das Französische als Hofsprache parodistisch nachahmt und über ein Wort das gesamte absolutistische System der Kritik preisgibt: Anstatt dass von einem „fehlenden“ Kopf die Rede ist, wird der hier im deutschen Kontext besonders grell erscheinende Gallizismus gebraucht. Die Metapher der geköpften Figuren, die trotz Enthauptung weiterleben, verweist auch auf das Scheinleben von historisch überholten Institutionen. Weitere Begriffe, die aus dem Bereich des Ancien Régimes stammen, sind „Toupet“ (V. 21) und „Dame d’atour“ (V. 41), die Hofdame, die der Königin den Schmuck anlegt. Durch diese Vokabeln aus dem Absolutismus wird ein Assoziationsfeld eröffnet, das die damaligen Verhältnisse vergegenwärtigt und sie der Lächerlichkeit preisgibt. Neben den Absolutismusvokabeln fallen auch Begriffe, welche die Revolution evozieren. In der achten Strophe werden die Gründe für die Kopfflosigkeit der Königin und der Hofdamen angesprochen. Die „Revolution“ (V. 29) mit ihren „fatalen Doktrinen“ (V. 30) ist dafür verantwortlich sowie die Philosophen, die für die Ideen Pate standen: „Jean Jacques Rousseau“ (V. 31) und „Voltaire“ (V. 32). Ebenso wird die „Guillotine“ (V. 32) genannt. Hier wird also allein schon durch die Wortwahl ein Gegensatz zwischen dem Absolutismus und der französischen Revolution aufgebaut.

³² Vgl. Telling, Rudolf: *Französisch im deutschen Wortschatz. Lehn- und Fremdwörter aus acht Jahrhunderten*. Berlin: Volk u. Wissen 1987, S. 14.

³³ Vgl. Eisenberg, Peter: *Das Fremdwort im Deutschen*. Berlin/New York: de Gruyter 2011, S. 58.

³⁴ Vgl. Matala de Mazza, Ethel: *Die fehlende Hauptsache. Exekutionen der Julimonarchie in Heines Lutezia*. In: Chiarini, Paolo/Hinderer, Walter (Hg.): *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 309-328, hier S. 312.

Ein ähnliches Vorgehen ist in dem der Nachlese aus den Jahren 1845 bis 1856 zugerechneten Gedicht *Die Britten zeigten sich sehr rüde* (DHA, Bd. 3/1, S. 325), das 1849 entstanden ist, zu bemerken. In diesem Gedicht dient das Stereotyp von der revolutionären Tatkraft der Franzosen dazu, die Unmöglichkeit einer deutschen Revolution zu illustrieren. Die Bilder von Absolutismus und Revolution in Frankreich werden in der zweiten Strophe durch verschiedene Begriffe hervorgerufen wie „Calèsche de Remise“ (V. 10), „Charrette“ (V. 14), „Chambelan“ (V. 15), „Dame-d’Atour“ (V. 15), „Sanskülotte“ (V. 16) und „guillotinirt“ (V. 30).

In dem Gedicht *Das Sklavenschiff* (DHA, Bd. 3/1, S. 190ff.), das aus dem Gedichtband *Gedichte. 1853 und 1854* stammt, zeigt sich die Kritik am imperialen Machtstreben unter anderem über ein französisches Wort. In dem Gedicht geht es um die Grausamkeit des Sklavenhandels. Zwar sind die französischen Bezüge nur marginal, umso deutlicher zeigt sich jedoch eine Strategie, die Heine mit dem Einsatz französischer Begriffe verfolgt. Hier dient nämlich der Begriff „maître des plaisirs“ (II, V. 25) dazu, die realen Verhältnisse vordergründig zu beschönigen und zu verschleiern. Um der Sterblichkeit auf dem Sklavenschiff vorzubeugen, wird eine Tanzveranstaltung mit Musik für die Sklaven organisiert. Der „Büttel“ (II, V. 25) gebärdet sich als „maître des plaisirs“ und treibt die Sklaven mit Peitschenhieben zum „Frohsinn“ (II, V. 28) an. Der vornehme Begriff, der übersetzt „Spielmeister“ und „Festordner“ bedeutet und aus dem 18. Jahrhundert stammt,³⁵ schwächt auf den ersten Blick die Situation ab, verschärft die geschilderte Unmenschlichkeit und den Zynismus des Sklavengeschäfts aber indirekt noch mehr. Kritik wird jedoch nur zwischen den Zeilen geübt. Der Gallizismus „probabeln“ (I, V. 4), der sich auf die Profite bezieht, hat hier auch wieder die Funktion, einen grausamen Tatbestand vordergründig zu verschleiern. Mit dieser Strategie greift Heine die Verschleierungstaktik und Verharmlosung der Sklavenhändler an. Er möchte also, dass der Leser die Unangemessenheit des französischen Wortes in diesem Kontext versteht. Rudtkes Ansicht, dass die französischen Einwüfe den leichten Plauderton betonen und mit ihnen „der tiefe Ernst hinter mancher Aussage abgemildert wird“³⁶, kann also nicht zugestimmt werden. Vielmehr unterstreichen die unpassend-harmlosen Worte aus dem Französischen noch den Zynismus der Akteure.

Kritik am Absolutismus wird auch in dem Gedicht *Hoffahrt* (DHA, Bd. 2, S. 103) aus den *Neuen Gedichten* laut. Protagonistin ist die Gräfin Gudel von Gudelfeld, die mit „Madame la comtesse de Gudelfeld“ (V. 11) bezeichnet wird. Die Ansprache mit dem französischen Adelstitel wirkt vornehm und steht im Kontrast zu dem wenig edel wirkenden Namen „Gudelfeld“, den Heine etwa auch im *Wintermärchen* verwendet (vgl. DHA, Bd. 4, S. 139). Das Gedicht kann als Kommentar zur Karriere einer Aufsteigerin gelesen werden. Eine Mätresse wurde, dank der Gunst eines Fürsten, in den Adelsstand erhoben. Die Parodie wird z.B. in dem exaltiert hervorgestoßenen Ausruf „süperbe“ (V. 25) des Kronprinzen deutlich. Die italienische Wendung „mia cara“ (V. 21 und 33) trägt ebenfalls zu diesem Eindruck

³⁵ Vgl. Telling: Französisch im deutschen Wortschatz, S. 57.

³⁶ Vgl. Rudtke, Tanja: „Die lachende Träne im Wappen“: Karnevalistische Ambivalenz und dialogische Strukturen bei Heinrich Heine. Würzburg: Ergon 2003, S. 68.

bei. Der französische Absolutismus wird hier nicht zuletzt über das verwendete Sprachmaterial kritisiert und als oberflächlich entlarvt. Die Kritik wendet sich aber auch indirekt gegen die deutsche Aristokratie, die die französische Sprache adaptiert hat, um vornehmer zu erscheinen.

Das Gedicht *Die Menge thut es* (DHA, Bd. 3/1, S. 328) aus dem *Lyrischen Nachlass* nach 1844 muss im Zusammenhang mit der Revolution von 1848/49 entstanden sein. Hier fungieren französische Begriffe zur Diffamierung des preußischen Königs. Neben Gallizismen, die einen leichten ironischen Ton erzeugen, wie etwa „Faible“ (V. 21) und „proniert“ (V. 27), das von dem französischen Verb „prôner“ abstammt, gibt es zwei Ausdrücke, die politisch aufgeladen sind. Es heißt dort, dass Meyerbeer, der ab 1842 das Amt des Generalmusikdirektors innehatte, vom preußischen König lediglich „en monnaie de singe“ (V. 36) bezahlt wurde. Das bedeutet, dass man keine Entlohnung bekam. Die Redensart geht auf Boileaus *Établissement des métiers de Paris* zurück, nach der ein Gaukler keinen Brückenzoll zahlen musste, wenn er seinen Affen Kunststücke machen ließ.³⁷ Die Kritik am preußischen König wird noch verstärkt durch eine weitere französische Redewendung. So heißt es, Meyerbeer würde in Berlin „für den Roi de Prusse“ (V. 38) arbeiten. Das bedeutet ebenfalls, dass umsonst gearbeitet wurde.³⁸ Die französischen Redensarten verschleiern die Sparsamkeit des preußischen Königs vordergründig, beinhalten bei Kenntnis der Redewendungen jedoch eine unverkennbare Kritik.

Auch die französische Revolution zeigt sich in Heines Lyrik über einzelne französische Wörter. Vorwiegend in seiner mittleren Schaffensperiode ist dies der Fall. In dem Gedicht *Doktrin* (DHA, Bd. 2, S. 109) etwa aus den *Neuen Gedichten*, das aus dem Jahr 1844 stammt, wird das Trommel-Motiv thematisiert, das den revolutionären Gedanken versinnbildlicht. Der Aufruf zur revolutionären Tat bündelt sich in dem französischen Begriff „Reveilje“ (V. 6), das von dem französischen „reveiller“ abgeleitet ist. Das Gedicht wurde in der späteren französischen Fassung auch mit „Le Réveil“ betitelt (vgl. DHA, Bd. 2, S. 685). Auch in dem Gedicht *Meinem geistesverwandten Brunner* (DHA, Bd. 2, S. 189) aus der Nachlese der *Neuen Gedichte*, das vermutlich 1835 entstand, deutet ein französisches Wort die revolutionäre Tatkraft der Franzosen an. Es fällt am Ende des Gedichts der Begriff der „jeune Allemagne“ (V. 12). Es handelt sich dabei um eine „in der deutschen Journalpolemik um 1835 geläufige Formel, die das französische Vorbild der jungdeutschen Autoren denunzieren soll“ (DHA, Bd. 2, S. 887). Hier übt Heine Kritik an den Kreisen, die den Begriff der „jeune Allemagne“ in abwertender Weise verwendeten.

³⁷ Vgl. Gottschalk, Walter: Die sprichwörtlichen Redensarten der französischen Sprache. Ein Beitrag zur französischen Stilistik, Kultur- und Wesenskunde. Heidelberg: Winter 1930, S. 41.

³⁸ Vgl. ebd., S. 427.

3. Fazit

Abschließend ist zu resümieren, dass das französische Ausland für Heine eine „Quelle der Kreativität“³⁹ war und seinen „Blick geschärft und den Geist positiv provoziert“⁴⁰ hat. Wie dargestellt werden konnte, finden sich französische Einsprengsel in jeder Schaffensperiode Heines, es zeigt sich jedoch eine Zunahme der französischen Sprachelemente in Heines Lyrik im Laufe der Zeit. Heines Umgang mit den französischen Sprachelementen ist „mehr als nur eine Folge der Spracheroziehung aus seiner Jugendzeit“⁴¹. Viele französischen Sprachelemente werden nicht zufällig verwendet, sondern erfüllen bestimmte Funktionen: die häufigste ist neben der Verortung des Schauplatzes in Frankreich eine sprachspielerische, die oftmals eine humoresk-satirische Stimmung schafft. Die Freude am fremden Klang ist in vielen Gedichten unverkennbar zu spüren. Darüber hinaus wird zum Teil mittels des Sprachspiels Kritik am oberflächlichen Konversationston in Frankreich geübt. Die Gallizismen werden aber auch im Kontext politischer Gedichte gebraucht, wo sie zur Erzeugung eines ironischen Tons beitragen und kritisch Beschönigungen und Verschleierungen gesellschaftlicher Missstände aufdecken.

Literatur

- Heine, Heinrich: Werke – Briefwechsel – Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Hg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, 27 Bände. Berlin/Paris: Akademie 1970-1980.
- Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973-1997.
- Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften. Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. 6/1, 3. Auflage. München: dtv 1997.
- Basler, Otto: Deutsches Fremdwörterbuch. Bd. 2. Berlin: De Gruyter 1942.
- Berendsohn, Walter A.: Die künstlerische Entwicklung Heines im Buch der Lieder. Struktur- und Stilstudien. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1970.
- Eisenberg, Peter: Das Fremdwort im Deutschen. Berlin/New York: De Gruyter 2011.
- Gottschalk, Walter: Die sprichwörtlichen Redensarten der französischen Sprache. Ein Beitrag zur französischen Stilistik, Kultur- und Wesenskunde. Heidelberg: Winter 1930.
- Häfner, Ralph: Zauberlaute und Totengeläut. Heinrich Heine, Pierre-Jean de Béranger und die Tradition der Chansons. In: Herwig, Henriette/Kalisch, Volker/Kortländer, Bernd/Kruse, Joseph A./Witte, Bernd (Hg.): Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 125-140.
- Hansen, Volkmar: Paris, gespiegelt in Heines Augen. In: Wiedemann, Conrad (Hg.): Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium. Stuttgart: Metzler 1988, S. 457-478.
- Helfrich, Uta: Sprachliche Galanterie?! Französisch-deutsche Sprachmischung als Kennzeichen der ‚Alamodesprache‘ im 17. Jahrhundert. In: Kramer, Johannes/Winkelmann, Otto (Hg.): Das Galloromanische in Deutschland. Wilhelmsfeld: Egert 1990, S. 77-88.

³⁹ Obendiek: Der lange Schatten des babylonischen Turmes, S. 185.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Kortstadt: Die Individualisierung der Prosa Heinrich Heines in Sprache und Stil, S. 83.

- Hinck, Walter: Die Wunde Deutschland: Heinrich Heines Dichtung im Widerstreit von Nationalidee, Judentum und Antisemitismus. Frankfurt a. M.: Insel 1990.
- Kortländer, Bernd: Übersetzungen aus dem Französischen im Vormärz. Erkundungen eines untergegangenen Kontinents. In: Ders./Siepe, Hans T. (Hg.): Übersetzen im Vormärz. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 13-26.
- Kortstadt, Carl: Die Individualisierung der Prosa Heinrich Heines in Sprache und Stil durch französische Sprachelemente. In: Heine-Jahrbuch 13 (1974), S. 60-84.
- Matala de Mazza, Ethel: Die fehlende Hauptsache. Exekutionen der Julimonarchie in Heines *Lutezia*. In: Chiarini, Paolo/Hinderer, Walter (Hg.): Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 309-328.
- Naumann, Barbara: Kants Stil. Literarische Aspekte systematischer Philosophie. In: Faber, Richard/Dies. (Hg.): Literarische Philosophie – philosophische Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 97-112.
- Nolte, Andreas: „Ich bin krank wie ein Hund, arbeite wie ein Pferd, und bin arm wie eine Kirchenmaus“: Heinrich Heines sprichwörtliche Sprache. Hildesheim u. a.: Olms 2006.
- Obendiek, Edzard: Der lange Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Porcell, Claude: Les textes français de Heine. Idées reçues et réalités. In: Cahier Heine 2 (1981), S. 13-35.
- Raddatz, Fritz: Taubenherz und Geierschnabel. Heinrich Heine. Eine Biographie. Weinheim u. a.: Beltz Quadriga 1997.
- Rudtke, Tanja: „Die lachende Träne im Wappen“: Karnevalistische Ambivalenz und dialogische Strukturen bei Heinrich Heine. Würzburg: Ergon 2003.
- Sammons, Jeffrey L.: Heinrich Heine. Stuttgart: Metzler 1991.
- Schulz, Hans: Deutsches Fremdwörterbuch. Bd. 1. Straßburg: Trübner 1913.
- Spree, Axel: Art. „Sprachspiel“. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin: De Gruyter 2003, S. 482-484.
- Telling, Rudolf: Französisch im deutschen Wortschatz. Lehn- und Fremdwörter aus acht Jahrhunderten. Berlin: Volk u. Wissen 1987.
- Tournoux, Georges A.: Les mots étrangers dans l'œuvre poétique de Henri Heine. Lille: Giard 1920.
- Woesler, Winfried: Eine deutsche Verssatire in französischer Uebersetzung. Sprachlich-stilistischer Vergleich der beiden Versionen von Heines *Atta Troll*. In: Études Germaniques 33 (1978), S. 27-41.

„Four o clock tea“ – „pour la canaille“ – „error in calculo“.

Polyphonie und Polyglossie in Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen

Der Titel versammelt drei auf den ersten Blick willkürlich zusammengestellte Zitate aus verschiedenen Romanen Theodor Fontanes, die dort als einzelne fremdsprachige Elemente in die Rede eingefügt sind. Ganz willkürlich freilich sind sie nicht ausgewählt, denn sie repräsentieren die drei Fremdsprachen, die dem Leser im Werk Fontanes am häufigsten begegnen: das Lateinische, das Englische und das Französische. Überdies deutet der Titel mit der Montage fremdsprachiger Textsegmente hin auf Fontanes präferiertes Verfahren im literarischen Umgang mit anderen Sprachen: Denn nie fügt er in seine Texte umfangreiche fremdsprachige Passagen und eher selten vollständige Sätze ein. Viel häufiger begegnen Redewendungen, fremdsprachige Bruchstücke oder einzelne Wörter – kleinere Einsprengsel, die deutlich vom deutschsprachigen Kontext abstechen. Nicht selten werden sie zudem durch Kursivdruck graphisch hervorgehoben, wodurch der Sprachenwechsel dem Leser nachdrücklich vor Augen rückt. Die Texte nutzen also kein integrierendes Verfahren, das die Nahtstellen zwischen den Sprachen einebnet, sondern betonen im Gegenteil die Fremdheit der fremdsprachigen Elemente. Auf diese Weise stellen sie Polyglossie als Mittel der sprachlichen Gestaltung deutlich heraus.

Polyglotte Sprachverwendung beschränkt sich nicht auf nationalsprachliche Interferenzen, sondern erstreckt sich auch auf sprachliche Varietäten. Gruppensprachen und Soziolekte erhalten in Fontanes Romanen literarische Resonanz und überdies wechseln die Figurenreden häufig in den Dialekt, ins Berlinerische und Plattdeutsche. Die Romane entwerfen komplexe Diskursräume, die durch Sprachenvielfalt, durch sprachliche Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen gekennzeichnet sind. In der Fontane-Forschung haben die diskursive Struktur und die konstitutive Funktion der Gesprächs- und Rededarstellung seit der wegweisenden Untersuchung M. E. Gilberts von 1930¹ kontinuierliche Aufmerksamkeit erfahren. Dennoch sind nicht nur wichtige Aspekte bis heute umstritten geblieben (insbesondere der Bezug zur zeitgenössischen sprachlichen Realität, worauf ich im folgenden Kapitel eingehen werde), sondern es existieren überdies einige ‚blinde Flecken‘, Aspekte, die von der Forschung noch kaum beachtet wurden. Dazu gehören die Phänomene der Polyglossie und des Sprachenwechsels.²

¹ Gilbert, Mary Enole: *Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen*. Leipzig: Mayer & Müller 1930.

² Einzig zum Fremdwortgebrauch Fontanes liegen zwei Untersuchungen vor. Die 1912 erschienene Dissertation von Albin Schultz behandelt den Fremdwortgebrauch in nur wenigen ausgewählten Werken Fontanes, während die 1978 erschienene Dissertation von Iman Osman Khalil einen umfassenden, nach Sachbereichen untergliederten Überblick über die verwendeten Fremd-

Die kommunikativen Verhältnisse, die Fontanes Romane gestalten, reflektieren die realen sozialen Bedingungen von Kommunikation im ausgehenden 19. Jahrhundert. Das gilt gerade auch für die vielfältigen Polyglossie-Erscheinungen, die an gesellschaftliche Prozesse zurückgebunden sind. Nicht nur zeigen die Texte sie als Effekte von gesteigener räumlicher Mobilität, von Globalisierung und Kolonialismus, sondern vor allem betten sie sie ein in kulturelle und symbolische Praktiken, die Sprache als ideologisch aufgeladenem Zeichensystem herausgehobene Bedeutung zuweisen.³ Stellt die literarische Polyglossie aber einerseits einen Resonanzboden der tatsächlichen Sprachverwendung dar, so ist andererseits der artifizielle Charakter der Texte zu berücksichtigen. Polyglossie bildet in Fontanes Romanen eine wesentliche Komponente kunstvoll literarisch gestalteter Redevielfalt, inszeniert mit Blick auf den sozialhistorischen Kontext. Dabei bedeutet schon die Wahl des Gattungsmusters eine Weichenstellung, ist doch das Genre des Gesellschaftsromans traditionell durch einen engen Gesellschaftsbezug und die dialogische Gestaltung sozialer Vielstimmigkeit geprägt.

1. Polyphonie und Dialogizität im Gesellschaftsroman

Fontane entwickelte seine Romanform im produktiven Anschluss an den modernen europäischen Gesellschaftsroman, wie er sich vor allem in Frankreich (Balzac, Flaubert) und England (Dickens, Thackeray) ausgebildet hatte. Damit entschied er sich für das Gegenkonzept zu dem in der deutschen Literatur bis dahin dominierenden Paradigma des Individual- und Bildungsromans. Der Gesellschafts- oder Zeitroman⁴, der im deutschen Sprachraum bereits in der Spätaufklärung Vorläufer hatte und einen ersten Höhepunkt im Vormärz erreichte,⁵ stellt nicht die Entwicklungsgeschichte eines einzelnen Protagonisten in den Mittelpunkt, sondern präsentiert einen umfassenden gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Zustand. So ist im Figurenarsenal von Fontanes Romanen – obwohl mit ungleicher Gewichtung⁶ – das

sprachen gibt (neben Elementen der drei genannten Sprachen werden auch einige italienische, ungarische und dänische Vokabeln nachgewiesen).

³ Vgl. Linke, Angelika: Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1996, bes. S. 57.

⁴ Zeit- und Gesellschaftsroman lassen sich definitorisch nicht trennscharf gegeneinander abgrenzen. Dirk Göttsche fasst den Gesellschaftsroman als eine Spielart des Zeitromans auf, die auf „ein Totalbild der sozialen und kulturellen Strukturen und Entwicklungen der Epoche“ zielen (Göttsche, Dirk: Zeitroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd.3. Berlin: De Gruyter 2007, S. 881-883, hier S. 882).

⁵ Einen wichtigen Schritt markieren die gattungspoetischen Überlegungen Karl Gutzkows. Gutzkow stellte im Vorwort seines Romans „Die Ritter vom Geiste“ (1850/51) das Konzept eines „Romans des Nebeneinanders“ vor, der nicht chronologisch erzählen möchte, sondern sich auf die Schilderung zeitgleicher Vorgänge und paralleler Handlungsstränge konzentriert.

⁶ Schon Peter Demetz hat nachdrücklich darauf hingewiesen, dass sich die Handlung in Fontanes Gesellschaftsromanen überwiegend im Rahmen der ‚guten Gesellschaft‘, in den Kreisen von Bildungs- und Besitzbürgertum und Adel bewegt (Demetz, Peter: Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen. München: Hanser 1964.). Die unterprivilegierten Schichten sind in Fontanes literarischen Gesellschaftsentwürfen nur sparsam vertreten; sie treten als Nebenfiguren auf, meist in der Funktion von Dienstboten. Das Proletariat gerät nur äußerst

gesamte Spektrum der zeitgenössischen Gesellschaft anzutreffen, vom Dienstboten bis zum Kaiser. Auch in formaler und struktureller Hinsicht weisen die Texte charakteristische Form- und Strukturmerkmale des Gesellschaftsromans auf. Insbesondere zeigt sich das in der Ausweitung des Figurenarsenals auf mehrere gleichwertige Protagonisten, der Aufspaltung der Handlung in parallel verlaufende Handlungsstränge (Simultantechnik), der zeitlichen Begrenzung des Geschehens (Ausschnittcharakter), der Zurücknahme des Erzählers als wertender und kommentierender Instanz, dem Übergewicht szenischer Darstellung und vor allem in der Vorherrschaft des Dialogs.

Dialog und Figurenrede bilden die zentralen künstlerischen Darstellungsmittel Fontanes. Er lässt seine Figuren nicht als handelnde, sondern primär als sprechende hervortreten; sie charakterisieren sich durch ihre Redeweise und das Verhalten in geselliger Konversation. Erzähltechnisch ermöglichen Dialogpassagen größte Unmittelbarkeit, denn in ihnen zieht sich der Erzähler als vermittelnde Instanz (scheinbar) vollständig zurück. Die Figuren äußern sich ungebrochen, womit an die Stelle der *einen* Erzählperspektive eine Vielfalt von Figurenperspektiven tritt. Das ist von entscheidender Konsequenz für die fiktionale Präsentation sozialer Wirklichkeit. Denn die Kunstform des Dialogs verleiht dem Dargestellten nicht nur den Anstrich von Authentizität, sondern evoziert ein pluralistisch-vielstimmiges Bild der Gesellschaft. Als Dialogromane präsentieren Fontanes Romane eine polyphone und polyperspektivische Realität, die sich aus Erzähler- und Figurenreden, aus Figurenwahrnehmung und Selbstbetrachtungen konstituiert. Dabei beleuchten die verschiedenen Realitätszugänge sich wechselseitig und die unterschiedlichen Stimmen treten in ein komplexes, bisweilen ergänzendes, bisweilen kontrastierendes Verhältnis zueinander.

Norbert Mecklenburg hat Multiperspektivität und Polyphonie unter Rückgriff auf Michail Bachtins Konzept der Dialogizität als Charakteristika des Fontaneschen Gesellschaftsromans herausgestellt. Nach Bachtin, der seine Argumentation wesentlich an den Romanen Tolstojs und Dostoevskijs entwickelte, bietet die Gattung des Romans das prädestinierte Medium zur künstlerischen Realisation von Dialogizität. Bachtin sieht das Potential des Romans wesentlich darin, dass er der Pluralität der Ideologien und Diskurse ein Gefäß bietet und so die Vielfalt der Weltanschauungen als Vielfalt der sozialen Diskurse zu repräsentieren und also soziale Realität in sprachliche Realität zu ‚übersetzen‘ vermag. Der Roman, so schreibt Bachtin, „orchestriert seine Themen, seine gesamte abzubildende und auszudrückende Welt der Gegenstände und Bedeutungen mit der sozialen Redevielfalt und der auf ihrem Boden entstehenden individuellen Stimmenvielfalt“⁷. Der „Stil des Romans“ bilde daher eine „Kombination von Stilen“ und seine Sprache ein „System von ‚Sprachen“⁸. Damit erklärt Bachtin den Roman zum sprachlich-künstlerischen Reso-

selten in den Blick und wenn, dann wird es aus der Außen- und Fremdperspektive der privilegierten Schichten wahrgenommen, wie in *Irrungen, Wirrungen*, wo der Offizier Botho von Rienäcker geradezu neidisch auf die frühstückenden Arbeiter einer Maschinenfabrik sieht.

⁷ Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 157.

⁸ Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 157.

nanzkörper einer vielfältigen sprachlichen Wirklichkeit, die unterschiedlichen sozial geprägten Einstellungen und Ideologien Ausdruck verleiht.

Nach Norbert Mecklenburg trifft Bachtins Bestimmung des Romans als „künstlerisch organisierte soziale Redevielfalt“ auf kein erzählerisches Werk der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts „so genau zu wie auf dasjenige Fontanes“⁹. Doch blieb diese Einschätzung nicht unwidersprochen. Mit einigem Recht hat man dagegen die für Fontanes Gesellschaftsromane charakteristische Verengung des sozialen Spektrums auf Bürgertum und Adel geltend gemacht, mit der entsprechende sprachliche Ausgrenzungen einhergehen. Insbesondere wies Rainer Warning darauf hin, dass die bei Fontane so dominant hervortretende Redeformation der *Causerie*, die ihre Wurzeln in der französischen adlig-großbürgerlichen Salonkonversation des 17. Jahrhunderts hat, auf Regeln und Ausschließungen beruht, die die Vielfalt der Diskurse beschneiden.¹⁰ Für Warning stehen deshalb Fontanes *Causerie* und Bachtins Dialogizitätskonzept geradezu in Opposition zueinander, denn *Causerie* sei „wesentlich monologisch“¹¹. Warning zufolge verlangt *Causerie* die Ausschließung kontroverser Themen und also thematische Verknappung, während für Bachtins Dialogizität Agonalität, der Widerstreit der Meinungen, bezeichnend sei. Diese Argumentation hat Simon Bunke aufgegriffen und insofern noch verschärft, als er die Diskurspraxis der *Causerie* zum vorherrschenden Prinzip in Fontanes Texten erklärte, zur „Norm, an der sich alles Sprechen [...] orientiert“¹². Bunke hat daraus gefolgert, dass Fontanes Gesellschaftsromane lediglich auf der Oberfläche polyphon und dialogisch scheinen, tatsächlich jedoch auf einem „monodiskursiven Substrat“¹³ basieren.

Die Frage, die sich stellt, ist also die nach dem monologischen oder dialogischen Charakter von Fontanes Gesellschaftsromanen. Herrscht in ihnen eine ‚echte‘ Stimmenvielfalt oder wird die nur scheinbare Polyphonie von einer dominanten Stimme überwölbt? Erhalten konkurrierende Ideologien Ausdruck oder werden die Widersprüche in der vereinheitlichenden Sprachformation der *Causerie* aufgehoben? Zweifellos ist Bachtins Konzept der Dialogizität, das den Streit der Ideologien akzentuiert, nicht ohne Einschränkungen auf Fontanes Gesellschaftsromane zu übertragen. Denn diese sind, wie Bunke zu Recht betonte, nicht antihierarchisch und offen organisiert, sondern nehmen, worüber in der Forschung seit langem Konsens herrscht, Perspektivierungen vor, die der Sicht des Bürgertums und des Adels Prädominanz verleihen. Aber obwohl Bachtins Konzept des dialogischen Romans sich

⁹ Mecklenburg, Norbert: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 82.

¹⁰ „Es war eine *ars* im strengen Sinn, das heißt sie war Regeln unterworfen. Man kann diese Regeln grob einteilen nach negativen und nach positiven Bestimmungen. Zu den negativen zählt zuvörderst der Ausschluß bestimmter Themen, die dissenzträchtig sind wie Moral, Religion und Politik.“ (Warning, Rainer: „*Causerie*“ bei Fontane. In: Ehlich, Konrad (Hg.): *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 295-306, hier S. 295.

¹¹ Warning: *Causerie*, S. 297.

¹² Bunke, Simon: *Figuren des Diskurses. Studien zum diskursiven Ort des unteren Figurenpersonals bei Fontane und Flaubert*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2005, S. 50.

¹³ Bunke: *Figuren des Diskurses*, S. 75.

nicht bruchlos auf Fontanes Gesellschaftsromane übertragen lässt, bietet es eine gute Folie, um ihr Spezifisches durch den Aufweis von Differenzen und Analogien zu verdeutlichen. Vielstimmigkeit, Polyperspektivität und Multilingualität prägen, auch wenn sie Regulierungen und Einschränkungen unterworfen sind, die Gestalt von Fontanes Romanen entscheidend.

Dass die soziale Distinktionskraft der Redestile keineswegs von der Causerie außer Kraft gesetzt wird, werde ich später noch an *Frau Jenny Treibel* zeigen. Dieser Roman nämlich macht die Differenz zwischen Bildungsbürgertum und Bourgeoisie nicht zuletzt an unterschiedlichen Diskurspraktiken fest, an unterschiedlichen Formen der Causerie, die in den beiden Sphären des Bürgertums gepflegt werden. Damit soll angedeutet sein, dass es zu einfach ist, von dem einheitlichen Raum der Causerie bei Fontane zu sprechen. Causerie erscheint nicht als unveränderliche, soziale Differenz einebnende Diskursformation, vielmehr präsentieren Fontanes Romane verschiedene historisch-sozial geprägte Varianten gesellschaftlicher Konversation. Dabei zeigt sich, dass die unterschiedlichen Gruppierungen des Bürgertums Sprachen und Stile in differenter Weise symbolisch besetzen, so dass sich der bildungsbürgerliche Konversationsstil deutlich von dem stärker am Adel orientierten großbürgerlichen unterscheidet. So entspricht Causerie, wie sie in Fontanes Romanen praktiziert wird, zwar nicht Bachtins Verständnis von Dialogizität, sie stellt aber auch keinen monolithischen Block vor, der alle sozialen und ideologischen Differenzen aufhebt.

Will man mit Wolfgang Preisendanz sagen, dass Fontanes Romane die „Welt- und Gesellschaftsverhältnisse in Gesprächswirklichkeit“¹⁴ übersetzen, dann sollte man hinzufügen, dass sie hierbei deutliche Gewichtungen vornehmen. Die fiktiven Dialoge sind keineswegs frei von sozialem Dissens, aber sie zeigen den Streit der Ideologien in künstlich gefilterter, in reduzierter Weise. Nicht das ganze Spektrum der sozialen Stimmen und Konflikte prallt hier aufeinander, sondern die literarischen Dialoge bieten eine kunstvoll komponierte und organisierte Mehrstimmigkeit, in der sich die Orchestrierung durch den Autor deutlich niederschlägt. Und dennoch trifft auf Fontanes Romane in exzeptioneller Weise Bachtins Charakteristik des polyphonen Romans zu:

Der Roman ist künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt. Die innere Aufspaltung der einheitlichen Nationalsprache in soziale Dialekte, Redeweisen von Gruppen, Berufsjargon, Gattungssprachen, Sprachen von Generationen und Altersstufen, Sprachen von Interessengruppen, Sprachen von Autoritäten, Sprachen von Zirkeln und von Moden, bis hin zu den Sprachen sozial-politischer Aktualität.¹⁵

Bei Fontane bedeutet Redevielfalt nicht bloß die, wie es bei Bachtin heißt, „innere Aufspaltung der einheitlichen Nationalsprache“, sondern schließt ihre Überschreitung ein. Polyglossie als Verwendung anderer Sprachen und Sprachvarietäten bildet

¹⁴ Preisendanz, Wolfgang: Zur Ästhetizität des Gesprächs bei Fontane. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Fink 1996, S. 473-487, hier S. 474.

¹⁵ Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 157.

eine wesentliche Komponente seiner Gesellschaftsromane, die eine Pluralität sozialer Stimmen zu Gehör bringen.

Um an einem ersten Beispiel zu demonstrieren, welche herausgehobene Position dem Sprachenwechsel bei Fontane bisweilen zukommt, verweise ich auf eine Textstelle aus dem kleinen Roman *Schach von Wuthenow*. Hier wird der tragische Höhepunkt, der Selbstmord des Protagonisten, narrativ ausgespart und indirekt durch einen bilingualen Dialog vermittelt. An seinem Hochzeitstag wird Schach von seiner Ordonnanz und seinem Groom mit der Kutsche abgeholt. Die beiden sitzen auf dem Kutschbock, spüren einen Schlag und werden damit (ohne recht zu wissen, wie ihnen geschieht) Zeugen von Schachs Selbstmord, der sich gerade in der Kutsche erschossen hat. Indem sie ihre Wahrnehmungen jeweils in der eigenen Sprache kommentieren, nämlich auf Englisch und im plattdeutschen Dialekt, tauchen sie das eigentlich tragische Ende Schachs in das Licht der Komik:

„Damn“, sagte der Groom. „What’s that?“
„Wat et is? Wat soll et sind, Kleener? En Steen is et; en doter Feldwebel.“
„Oh no, Baarsch. Nich stone. ’t was something... dear me..., like shooting.“
„Schuting? Na nu.“
„Yes; pistol-shooting...“ (6:151 f.)¹⁶

2. Soziale Redevielfalt und Polyglossie in *Irrungen, Wirrungen*

Es hängt alles mit der Frage zusammen: „wie soll man die Menschen sprechen lassen?“ Ich bilde mir ein, daß nach dieser Seite hin eine meiner Forcen liegt, und dass ich auch die Besten (unter den *Lebenden* die Besten) auf diesem Gebiet übertreffe. Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen *so* sprechen zu lassen, wie sie *wirklich* sprechen.¹⁷

Als Autor weist Fontane der wirklichkeitsgetreuen Gestaltung des Sprachhabitus der Figuren zentrale Bedeutung zu. Selbstbewusst sieht er hierin seine herausragende künstlerische Leistung.¹⁸ In der Forschung freilich ist umstritten, inwiefern seine Texte das einlösen, inwieweit sie sich mimetisch auf die zeitgenössische Diskursrealität beziehen oder vereinseitigend ihre eigene fiktive Diskursrealität konstruieren. Nicht bestreiten lässt sich, dass er künstlerische Verfahren präferiert, die reales Sprechen simulieren und auf die Suggestion von Authentizität abzielen. Zwei Strategien sind hier vorrangig zu nennen: Die Imitation gesprochener Sprache und die

¹⁶ Fontanes Romane werden unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl zitiert nach: Fontane, Theodor: Große Brandenburger Ausgabe, hrsg. von Gotthard Erler. Das erzählerische Werk, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv. Editorische Betreuung Christine Hehle. 21 Bde. Berlin: Aufbau 1997 ff.

¹⁷ Brief vom 24.08.1882, zit. nach Fontane, Theodor: Sämtliche Werke, hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. 20 Bde. München: Hanser 1962 ff., Bd. IV,3, S. 206. [Hervorheb. im Text.]

¹⁸ Ähnlich formuliert er in einem Brief über seinen Roman *Stine*: „[I]m Ganzen wird man mir lassen müssen, dass ich wie von Natur die Kunst verstehe, meine Personen in der ihnen zuständigen Sprache reden zu lassen“ (Brief an Paul Schlenther vom 13. Juni 1888, zit. nach Fontane: Sämtliche Werke, Bd. IV,3, S. 611).

soziale Imprägnierung der Figurenrede. Immer wieder begegnet auch das Mittel des Sprachenwechsels, das die realistische Wirkung noch steigert.¹⁹

Wie das gesellschaftliche Spektrum als soziale Redevielfalt und als polyglottes Changieren zwischen Hochsprache, Dialekt, Soziolekt und Fremdsprache literarisch inszeniert wird, soll nun exemplarisch anhand des Romans *Irrungen, Wirrungen* gezeigt werden. Er rückt eine unstandesgemäße Liebesbeziehung ins Zentrum und gestaltet die Standesdifferenz ausdrücklich auch als Sprachdifferenz. Die Sprache des Romans ist durch beständige Stil- und Sprachenwechsel gekennzeichnet, sie fächert sich auf in eine Vielzahl von (Figuren-)Sprachen, die teilweise wiederum in sich mehrstimmig sind, da sie Elemente unterschiedlicher Sprachen und sprachlicher Varietäten enthalten. Freilich ist dieser scheinbaren Vielstimmigkeit ein klares Strukturmuster unterlegt, binäre Zuordnungen von Sprachen und Sprechweisen spiegeln den Standeskonflikt. Leitend sind dabei die Oppositionen von Hochsprache und Dialekt, von Standardsprache und Soziolekt und schließlich spielt auch die exkludierende Wirkung von Fremdsprachen eine Rolle.

Letztere wird nachdrücklich anlässlich eines Ausflugs thematisiert, den das unstandesgemäße Paar, der Gardeoffizier Botho von Rienäcker und die Näherin Lene Nimptsch, gemeinsam unternimmt. In ihrem Übernachtungsquartier hängen Drucke von Gemälden Emanuel Leutzes (1816–1868) und des – von Fontane geschätzten – englischen Historienmalers Benjamin West (1738–1820). Beim vergeblichen Versuch, die englischen Bildunterschriften zu lesen – „Washington crossing the Delaware“, „The last hour of Trafalgar“ (10:84) –, kommt Lene die eigene mangelnde Bildung zu Bewusstsein und die Kluft, die sie von Botho trennt. Die Bilder sind also Bothos Sphäre zugeordnet (er selbst sammelt auch Gemälde) und markieren deren kulturelle Abgrenzungs- und Ausschlussmechanismen. Die als Sprachbarriere wahrgenommene Fremdsprache verweist auf die Standesbarriere, die das Paar letztendlich nicht zu überwinden vermag.

In *Irrungen, Wirrungen* ist jeder Figur eine dem sozialen Herkunftsmilieu entsprechende Sprache zugewiesen, die zugleich als Spiegel einer milieugebundenen Mentalität fungiert. Gut beobachten lässt sich das an der Art, wie die Figuren an dem zentralen Diskurs partizipieren, an dem Liebes- und Geschlechterdiskurs, der zugleich als Standesdiskurs geführt wird. Die Mutter des Protagonisten, Josephine von Rienäcker, Angehörige eines alten, aber verarmten Adelsgeschlechts, lehnt die Beziehung ihres Sohnes zu der mittellosen Kleinbürgerin Lene Nimptsch kategorisch ab und gibt ihm das brieflich mit folgenden Worten zu verstehen: „Es giebt nichts, was Du, Deinen Worten und Briefen nach zu schließen, mehr perhorreszirst als Sentimentalitäten, und doch fürcht' ich, steckst du selber drin“ (10:103). Lenes Ziehmutter, die sich selbst eine „alte Wasch- und Plättel-frau“ (10:23) nennt, steht der unehelichen Beziehung ihrer Tochter zu dem Gardeoffizier ebenfalls skeptisch gegenüber, was aus ihrem Mund so klingt: „Ich glaube, sie denkt so was, wenn sie's

¹⁹ Polyglossie in der Literatur wird häufig per se als realistisches Element verstanden, das der Nachahmung des zeitgenössischen Sprachgebrauchs dient – so etwa Kremnitz, Georg: Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen. Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation. Wien: Edition Praesens 2004, S. 14.

auch nicht wahr haben will, und bildet sich was ein“ (10:7). Auch wenn sich briefliche und mündliche Rede nicht gegeneinander aufrechnen lassen, weisen die beiden Zitate doch auf deutliche Differenzen im Sprachvermögen hin. Im Gegensatz zu der dezidierten, dem Sohn konkret Schuld zuweisenden Äußerung der Baronin, die durch das Fremdwort „perhorreszieren“ als bildungssprachlich markiert ist, steht die wenig differenzierte Ausdrucksweise von Lenas Ziehmutter, die sich in Andeutungen ergeht und Sachverhalte verunklarend mit „so was“ und „was“ bezeichnet. Ihre Rede zeugt von einem restringierten Code, von mangelnder sprachlicher Ausdrucksfähigkeit und deutet auf das fehlende Vermögen, Wirklichkeit sprachlich zu durchdringen. Derart drängt sich ein Zusammenhang auf zwischen der milieubedingt unterentwickelten Sprachkompetenz und den diffusen Existenzängsten, die Frau Nimpsch plagten.

Zentrale Funktion für die sprachliche Darstellung der Standesdifferenz erhält die Opposition von Hochsprache und Dialekt. Während man sich in Bothos Kreisen einer am Standarddeutschen orientierten Bildungssprache bedient, ist die Verwendung des Dialekts charakteristisch für Lenas soziales Umfeld. Für Berlinerisches Lokalkolorit sorgt vor allem das Ehepaar Dörr, in dessen Gärtnerei Lene mit ihrer Ziehmutter wohnt. Die milieutreue Sprachgestaltung bleibt dabei rückgebunden an den Zentralkonflikt des Romans. Denn selbst wenn der alte Dörr scheinbar nur die Hühnerhaltung kommentiert, bezieht sich auch das noch auf das Geschlechter- und Standesverhältnis: „Jott, so'n Hahn. Denkt nu auch Wunder was er is. Un seine Courage is doch auch man so so.“ (10:13) Unverwechselbar gemacht ist der Berliner Dialekt hier durch die Verschriftlichung der (zu Fontanes Zeit viel geschmähten) „j“-Aussprache des „g“.²⁰

Irrungen, Wirrungen setzt Dialekt als ‚sozialen Marker‘ ein; Figuren, die ausschließlich als Dialektsprecher auftreten, gehören der Unterschicht an. Diese sozial hierarchische Gestaltung des Verhältnisses von Standardsprache und Dialekt entspricht dem bürgerlichen Sprachnormverständnis der Zeit, das bestimmt war durch eine Tendenz zur überregionalen Standardisierung der Sprechsprache und einer damit einhergehenden Abwertung von Dialekten und dialektalen Interferenzen. Dialekt wurde aus bürgerlicher Perspektive als ein „Medium der sozialen Distinktion“²¹ begriffen. Wie Fontane den Dialekt zur sprachlichen Stigmatisierung der unteren Klasse einsetzt, zeigt sich besonders deutlich an Frau Dörr, die, wie Botho feststellt, zur peinlichen Figur wird, sobald sie ihr soziales Umfeld verlässt.²² Frau Dörr dient als Spiegel- und Kontrastfigur zu Lene, denn sie hatte einst selbst eine

²⁰ Angelika Linke, die die zeitgenössischen Anstandsbücher auf ihr Sprachnormverständnis hin ausgewertet hat, weist darauf hin, dass dort „stereotyp v.a. vor dem Signalcharakteristikum der ‚j“-Aussprache des ‚g‘ gewarnt“ würde (Linke: Sprachkultur und Bürgertum, S. 244, Anm. 38).

²¹ Linke: Sprachkultur und Bürgertum, S. 240. Die dahinter stehende sprachliche Werthaltung wurde, wie Angelika Linke formuliert, „als eine Art sprachlicher ‚Geschmack‘ internalisiert und läßt sich spätestens für das ausgehende 19. Jahrhundert als ein sprachlicher Habitus beschreiben, der kaum mehr argumentativ verteidigt werden muß“ (ebd.).

²² Zu Lene sagt er: „Frau Dörr, wenn sie neben Deiner Mutter sitzt oder den alten Dörr erzieht, ist unbezahlbar, aber nicht unter Menschen. Unter Menschen ist sie bloß komische Figur und eine Verlegenheit.“ (10:71)

unstandesgemäÙe Liebesbeziehung mit einem Grafen, worüber sie sich unverhüllt äußert:

[I]ch war ja woll eigentlich größer und anziehlicher als die Lene, un wenn ich auch nicht hübscher war (denn so was kann man nie recht wissen un die Geschmäcker sind so verschieden), so war ich doch so mehr im Vollen un das mögen manche. Ja, so viel is richtig. Aber wenn ich auch so zu sagen fester war un mehr im Gewicht fiel un so was hatte, nu ja, ich hatte so was, so war ich doch immer man ganz einfach un beinah simpel, un was nu *er* war, mein Graf, mit seine fuffzig auf'm Puckel, na, der war auch man ganz simpel und blos immer kreuzfidel un unanständig. (10:8)

Deutlich tritt hier das Streben nach sprachmimetisch genauer Wiedergabe gesprochener Sprache hervor. Signifikant dafür sind die für Mündlichkeit typischen Verschleifungen und Elisionen („un“ statt und; „nich“ statt nicht; „was“ statt etwas), die Orientierung an Aussprache statt Orthographie („woll“ statt wohl, „Puckel“ statt Buckel), die dialektalen Einfärbungen und die Verstöße gegen Lexik („anziehlicher“) und hochdeutsche Grammatik („die Geschmäcker“). Charakteristisch sind überdies die einfachen Satzbaumuster (polysyndetische Reihung durch Wiederholung des Verbindungspartikels „und“). Schließlich erscheint auch der Gebrauch des einen Fremdworts „simpel“ symptomatisch, über dessen Bedeutung sich Frau Dörr nicht ganz im Klaren zu sein scheint, wenn sie formuliert: „ganz einfach un beinah simpel“.

In *Irrungen, Wirrungen* werden Sprachbarrieren und sprachliche Abgrenzungsbewegungen nachdrücklich markiert. Deutlich tritt Sprache auch in den (ebenfalls als Spiegel und Kontrast zur Beziehung von Lene und Botho konzipierten) unstandesgemäÙen Liebesverhältnissen der Offiziere als soziales Distinktionsmerkmal hervor. Schon äußerlich zeigt sich das bei dem Aufenthalt in Hankels Ablage daran, dass die Gemeinschaft nach dem Eintreffen der Offiziere und ihrer Mätressen sofort in kleinere Gesprächszirkel zerfällt, wobei sich Männer und Frauen separat unterhalten. Das Gespräch der Frauen steht unter dem ironischen Vorzeichen der Namen, die die Offiziere ihnen nach Figuren aus Schillers Drama *Die Jungfrau von Orleans* gegeben haben. Der Text spielt mit dem Kontrast, der sich aus diesem intertextuellen Bezug sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Sprachebene ergibt. Die Fallhöhe ist beträchtlich; so bezeichnet etwa Fontanes ‚heilige Johanna‘ ihre Kollegin, ‚Königin Isabeau‘, als ‚Fettente‘ (10:97), diese wiederum sieht die Erfüllung ihres Daseins in einer eigenen Schnapsschenke, nichts wünscht sie sich mehr als ‚’ne Dest’lation‘²³ (10:96).

Die Offiziere pflegen, wenn sie unter sich sind, einen gruppenspezifischen Jargon mit exkludierendem Charakter, was dadurch unterstrichen wird, dass sie sich untereinander mit Decknamen anreden. Exemplarisch ist der folgende Ausschnitt aus einem standestypischen ‚Männergespräch‘, das an signifikantem Ort, nämlich im Kasino, stattfindet, und in dem es in diffamierender Weise um Frauen, Schwan-

²³ Verkürzung und Verstümmelung kennzeichnen auch Frau Dörrs Umgang mit Fremdwörtern. Aus ‚Alteration‘ macht sie durch Synkopierung des ‚e‘ ‚’ne Altration‘ (10:122) und aus ‚Reparatur‘ wird in ihrem Mund ‚Repratur‘ (10:127).

gerschaft, Fortpflanzung und Genealogie geht. Symptomatisch ist der Hang zur Typisierung; von der einen Frau („Ella“) wechselt die Rede zum verallgemeinernden Plural („sie“) über:

„Weißt du schon, Ella verheirathet sich.“

„Schade.“

„Warum schade?“

„Sie kann dann nicht mehr durch den Reifen springen.“

„Unsinn. Je mehr sie sich verheirathen, desto schlanker werden sie.“

„Doch mit Ausnahme. Viele Namen aus der Zirkus-Aristokratie blühen schon in der dritten und vierten Generation, was denn doch einigermaßen auf Wechselzustände von schlank, und nicht-schlank, oder, wenn Du willst, auf Neumond und erstes Viertel etc. hinweist.“

„Irrthum. Error in calculo. Du vergißt Adoption. Alle diese Zirkusleute sind heimliche Gichtelianer und vererben nach Plan und Abmachung ihr Vermögen, ihr Ansehen und ihren Namen. Es scheinen dieselben und sind doch andere geworden. Immer frisches Blut.“ (10:52)

Deutlicher könnte der sprachliche Gegensatz zu ihren Liebschaften kaum ausfallen: Die Offiziere sprechen Hochdeutsch; in ihrem Dialog finden sich keine Spuren von Dialekt und auch die Merkmale gesprochener Sprache fehlen. Nicht zu verkennen ist, dass die gruppeninterne Kommunikation für sie eine besondere Bedeutung besitzt. Sie bemühen sich um möglichst witzige und anspielungsreiche Redebeiträge; charakteristisch sind Wortspiele, geistreiche Fügungen, Redewendungen und Allusionen. Dabei rekurren sie intensiv auf Bildungswissen (so wird in der zitierten Dialogpassage die Geläufigkeit des Ausdrucks „Gichtelianer“ vorausgesetzt, der die unverheiratet gebliebenen Anhänger des im 17. Jh. lebenden Mystikers Johann Georg Gichtel meint) und greifen auf fremdsprachige Wendungen zurück. Ist es hier das lateinische „Error in calculo“ (Irrtum in der Rechnung), so sind es an anderer Stelle englische und französische Ausdrücke, die sie als Ausweis der eigenen Weltläufigkeit in ihre Reden einstreuen: „So, hier wollen wir bleiben, den lawn im Rücken, diesen Epheu neben uns und eine kahle Wand en vue.“ (10:54)

Grundsätzlich gilt für die Figurensprache bei Fontane, dass sie gesellschaftlichen Status und Milieuzugehörigkeit ausdrückt und zugleich auf milieugebundene Mentalitäten und Bewusstseinsstrukturen der Sprechenden schließen lässt. Beispielhaft zeigt sich das auch an Lenes späterem Ehemann Gideon Franke, der als Schlosser einen leitenden Posten in einer großen Fabrik bekleidet und also dem Kleinbürgertum angehört. Er hat eine Zeit lang in den „States“ (10:154), wie er selbst hervorhebt, gelebt und dort seine eigene Sekte gegründet. Räumliche Mobilität und die Kenntnis des Englischen haben bei ihm jedoch nicht zu einem gesteigerten Sprachbewusstsein und differenzierter Sprechweise geführt. Im Gegenteil entpuppt er sich im Gespräch mit Botho als jemand, der sich zwar insofern von den bürgerlichen Moralvorstellungen frei gemacht hat, als er sich nicht an Lenes voreheliches Verhältnis stört, sich allerdings durch das Phrasenhafte seiner selbst gezimmerten

Lebensmaximen disqualifiziert. Eine Anhäufung von Plattitüden und Redensarten lassen ihn als komische Figur erscheinen.²⁴

Fontane weist seinen Figuren höchst unterschiedlich ausgeprägte Sprachkompetenz zu, wobei die Standesdifferenz maßgeblich scheint. Die Angehörigen der Unterschicht verfügen über einen restringierten Code, sie sprechen nur eine und noch dazu eine wenig differenzierte Sprache, sind also tendenziell monolingual und nicht dazu in der Lage, sich sprachlich auf wechselnde Situationen einzustellen. Demgegenüber verfügen die Offiziere und die Vertreter des Adels über mehrere Sprachen, sie sind (mehr oder weniger ausgeprägt) multilingual bzw. polyglott und daher fähig zum situativen Sprachwechsel. Sprachkompetenz und Bewusstsein sind also unmittelbar aneinander gekoppelt. Kleinbürger und Proletarier erscheinen geradezu als Gefangene ihrer Sprache, jedenfalls bietet diese ihnen nur ein untaugliches Werkzeug, um Realität zu bewältigen. Umgekehrt allerdings ist die größere sprachliche Kompetenz der adligen Offiziere kein Indiz für eine souveräne Existenzbewältigung. Im Gegenteil wird gerade die ‚Kastensprache‘ der Offiziere im Roman als Sprache eines inauthentischen Daseins kritisch beleuchtet.

Überhaupt nimmt *Irrungen, Wirrungen* wiederholt das Floskelhafte der gehobenen Sprache in den Blick. Ironisch angeprangert werden konventionalisierte Sprachformeln, phrasenhafte Kommunikationsweise und ritualisierte Umgangsformen der gehobenen Gesellschaftskreise. Wenn Botho die in seinen Augen widernatürlichen Umgangs- und Modeformen seiner gesellschaftlichen Kreise kritisiert, dann macht er das an französischen Leitbegriffen fest: „Chic, Tournüre²⁵, savoir-faire, – mir alles ebenso häßliche wie fremde Wörter“ (10:107) gibt er seinen Widerwillen zu erkennen. Natürlichkeit und Authentizität bilden leitende Kategorien bei seiner Bewertung sozialer und sprachlicher Umgangsformen. Als Ideal zeichnet sich damit das (freilich in sich problematische) Konstrukt einer ‚natürlichen‘ bzw. ‚wahrhaften‘ Sprache ab. Lenes Sprache kommt dem am nächsten; sie ist in auffälliger Weise frei von ‚sozialen Markern‘, denn weder spricht Lene Dialekt, noch sucht sie sich den Sprachkonventionen der höheren Gesellschaftskreise anzugleichen.²⁶

Irrungen, Wirrungen stellt das standes- und milieugebundene Sprechen seiner Figuren aus und begleitet es durch kritische Reflexion. Hierbei kommt Botho eine exzeptionelle Rolle zu, weil er über ein ausgeprägtes Sensorium für sozial geprägte

²⁴ „Ja, Herr Baron, auf die Proppertät kommt es an, und auf die Honnettität kommt es an und auf die Reellität. Und auch im Ehestande. Denn ehrlich währt am längsten und Wort und Verlaß muß sein. Aber was gewesen ist, das ist gewesen, das gehört vor Gott. Und denk’ ich anders darüber, was ich auch respektire, gerade so wie der Herr Baron, so muß ich davon bleiben und mit meiner Neigung und Liebe gar nicht erst anfangen. Ich war lange drüben in den States, und wenn auch drüben, gerade so wie hier, nicht alles Gold ist was glänzt, *das* ist doch wahr, man lernt drüben anders sehen und nicht immer durch’s selbe Glas. Und lernt auch, daß es viele Heilswege giebt und viele Glückswege.“ (10:154)

²⁵ Tournüre, eingedeutscht auch Turnüre, bezeichnet eine um 1870 aufgekommene und Mode bestimmend gewordene Form des Reifrocks.

²⁶ Ihre Orthographie freilich ist fehlerhaft, wie Botho anlässlich eines Briefs feststellt. Doch wertet er gerade dies als Zeichen ihrer unverstellten und aufrichtigen Sprache: „Wie gut sie schreibt. [...] Wahrhaftig, der Brief ist wie Lene selber, gut, treu, zuverlässig und die Fehler machen ihn nur noch reizender.“ (10:41)

Redeweisen verfügt und die eigene Stimme entsprechend zu ‚maskieren‘²⁷ versteht. Mehrfach wird er in Situationen gezeigt, in denen er sich durch Code-Switching²⁸ rasch auf äußere Umstände und Gesprächspartner einstellt. Sprachlich ist er in der Lage, soziale Schranken zu überwinden, indem er sich auf die Sprachebene seines Gegenübers einlässt. Gerne unterhält er sich mit Lenes Mutter oder dem Kutscher, der ihn zum Friedhof fährt. Und als ihn die Offiziere in der Sommerfrische überraschen, da erkennt er sofort, „welche Parole [...] galt“ (10:90), schwenkt in ihren Jargon ein und passt sich prompt ihrer Sprachregelung an.

Botho verfügt nicht nur in ausgeprägter Weise über die Fähigkeit, sich durch Code-Switching auf veränderte Sprechsituationen und -kontexte einzustellen, sondern tut sich auch als Kritiker der starren Sprach- und Verhaltenskonventionen des eigenen Standes hervor. Zu diesem Zweck vollzieht er ein parodistisches Code-Switching mit sprachkritischer Absicht. Als Lene nämlich bemerkt, sie könne sich gar nicht vorstellen, wie man sich bei Gesellschaften unterhalte, da ist das für Botho Anlass, eine „Tisch-Unterhaltung“ (10:26) zu improvisieren und in einem kleinen Stegreifspiel die Gesprächs- und Umgangsformen seiner Kreise zu parodieren. Gemeinsam mit „Komtesse Lene“ (10:27) und „Frau Baronin Dörr“ (10:27) imitiert er spielerisch die Geselligkeits- und Kommunikationsformen der gehobenen Kreise. In einem „feierlichen Tanzmeister-Französisch“ (10:29) fordert er seine Gastgeber nach höfischer Sitte zum Tanz: „en avant deux, Pas de basque“ (10:29). Außerdem führt er ihnen vor, wie die Kunst der ‚gehobenen‘ Konversation vor allem darin besteht, das Gespräch in Gang zu halten. Dabei, so erläutert er, sei es „eigentlich [...] ganz gleich, wovon man spricht.“ (10:28). Bothos kleines Stegreifspiel belegt, dass er zu kritischer Distanz gegenüber den Konventionen seines Standes fähig ist. Er verfügt über sprachkritisches Bewusstsein und ist in der Lage, das sprachliche Register zu wechseln. Dadurch setzt er sich über die Milieubindung der Sprache hinweg.

Das bedeutet aber nicht, dass es ihm gelänge, sich von den Prägungen des Standes und Herkunftsmilieus frei zu machen. Das Gegenteil ist der Fall: Botho weiß zwar um die standesbedingten Deformationen, bleibt aber doch in ihnen gefangen.²⁹ Ähnliches lässt sich auch von anderen Protagonisten Fontanes sagen, die

²⁷ Unter den Offizieren trägt Botho den Spitznamen Gaston, der, wie er selbst erklärt, dem Theaterstück *Der Mann mit der eisernen Maske* entlehnt ist (es handelt sich wohl um eine Anspielung auf das Trauerspiel *Die eiserne Larve* [1804] von Heinrich Zschokke). „Du hast auch eine Maske“ (10:66), sagt Lene einmal und deutet damit an, dass Botho keine authentische Existenz führt, sondern unterschiedliche Rollen spielt.

²⁸ Code-Switching oder Codewechsel meint das Benutzen verschiedener Sprachen oder Varietäten innerhalb derselben sprachlichen Äußerung. Es ist eines der am häufigsten von der modernen Linguistik beschriebenen Sprachkontaktphänomene.

²⁹ Obwohl Botho die feudale Konversationspraxis parodiert, zeigt sein Auftreten in der Gärtnerei doch zugleich, dass er selbst vergleichbare Konversationsmuster gebraucht, freilich ohne sich dessen bewusst zu sein. Seine (erlernte) Fähigkeit zur geselligen Plauderei lässt ihn zwar die soziale Kluft überspielen, doch produziert er dabei bloße Phrasen. Und gerade da, wo er sich der Lebenssituation seiner Gesprächspartner annähert, zeigen sich unaufhebbare Distanz und mangelndes Einfühlungsvermögen. Fast schon zynisch klingt es, wenn er die Lebenssituation in der Gärtnerei lobt: „Aber sehen Sie sich mal um hier, wie leben Sie? Wie Gott in Frankreich. Erst haben Sie das Haus und diesen Herd und dann den Garten und dann Frau Dörr.“ (10:24)

souverän mit der Sprache umgehen, über mehrsprachige Kompetenzen und Fähigkeiten des Code-Wechsels verfügen, aber ihr Leben wenig souverän oder gar nicht meistern. Für den Gymnasialprofessor Wilibald Schmidt aus *Frau Jenny Treibel* gilt, dass er das Reden an die Stelle des Handelns setzt. Und geradezu kompensatorische Bedeutung erhält das Sprechen in den *Poggenpuhls* für Leo von Poggenpuhl, der in einer eigentümlichen Doppelbewegung die eigene Lebensuntüchtigkeit auf sprachlich-souveräne Weise gleichermaßen kaschiert wie inszeniert.

2. Sozialsymbolische Bedeutung des Englischen, Französischen und Lateinischen

Polyglossie steht in Fontanes Romanen weniger im Zeichen räumlicher Mobilität als, wie dargelegt, im Zeichen sozialer Zugehörigkeit und standestypischer Bildung. Das hat historische Gründe, denn im 19. Jahrhundert war die zumindest partielle Beherrschung fremder Sprachen für Angehörige des Adels und Bürgertums obligatorisch und fest im standestypischen Bildungsprogramm verankert. In der sozialen Kommunikation gaben nicht in erster Linie funktional-pragmatische Motive den Ausschlag für Sprachenwechsel, sondern ideologische. Die Sprachenwahl folgte gesellschaftlich normierten, sozialsymbolisch aufgeladenen Verwendungskonventionen. Auch in Fontanes Romanen steuert ein spezifisches gesellschaftliches Prestige der Sprachen deren Gebrauch, nachdrücklich gilt das für die drei Sprachen, die die häufigste Verwendung finden, für das Englische, das Französische und das Lateinische. Inwiefern ihr romaninternes Vorkommen milieuspezifisch motiviert ist und auf die sozio-ideologische Bedeutung reagiert, die diesen Sprachen in der Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts zukam, möchte ich jetzt an konkreten Textbeispielen diskutieren.

Im Fall der französischen Sprache, der quantitativ das größte Gewicht in Fontanes Œuvre zukommt, tritt die sozio-ideologische Komponente am offensichtlichsten hervor. Die Romane präsentieren das Französische primär als Sprache des Adels und der höfischen Kultur. Damit zeugen sie von der anhaltenden Wirkung der nach dem Vorbild der höfischen Sprache von Versailles entstandenen sogenannten ‚Alamode-Sprache‘, die in Europa ab dem 17. Jahrhundert zur übernationalen Sprache der adligen Gesellschaft avanciert war und als Inbegriff von Etikette sowie als Träger feudaler Höflichkeitsnormen und Verhaltensstandards fungierte.³⁰ Noch am Ende des 19. Jahrhunderts stand die Konversationskultur in Deutschland unter französischem Einfluss. Die Sprache der gesellschaftlichen Eliten und vor allem des Adels war durchsetzt von Gallizismen, was sich insbesondere in den Bereichen von Mode, Galanterie, Etikette und Militär niederschlug.³¹ So lässt sich Fontanes Aus-

Botho erweist sich blind für die Realität, in der seine Gastgeber ohne Gas und fließendes Wasser auskommen müssen.

³⁰ Vgl. hierzu Helfrich, Uta: Sprachliche Galanterie?! Französisch-deutsche Sprachmischung als Kennzeichen der ‚Alamodesprache‘ im 17. Jahrhundert. In: Kramer, Johannes/Winkelmann, Otto (Hg.): Das Galloromanische in Deutschland. Wilhelmsfeld: Egert 1990, S. 77-88.

³¹ Zollna, Isabel: Französisch und Provençalisch/Deutsch. In: Besch, Werner/Betten, Anne/Reichmann, Oskar/Sonderegger, Stefan (Hg.): Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der

richtung am französisch geprägten Konversationsstil verstehen als literarischen Reflex auf die gesellschaftliche Sprachpraxis. Zugleich bildet sie aber auch ein konstitutives Gattungsmerkmal, denn der Gesellschaftsroman war, wie schon Peter Demetz bemerkte, „seit jeher von Adern französischer Konversation durchzogen“³². Fontane reiht sich in eine von Tolstoj bis zu Thomas Mann reichende Gattungstradition ein, für die Einschübe in französischer Sprache geradezu konstitutiv sind. Nur konsequent erscheint, dass der Anteil des Französischen in denjenigen seiner Romane am größten ausfällt, die in der Adelsphäre spielen. Das gilt insbesondere für *Graf Petöfy*, *Unwiederbringlich* und *Schach von Wuthenow*.

In den breit entfaltenen Salongesprächen des *Schach von Wuthenow*, dessen Handlung in den obersten Kreisen der preußischen Gesellschaft angesiedelt ist, bildet das Französische eine feste Komponente. Insbesondere Prinz Louis Ferdinand, der am Hof einflussreiche Neffe Friedrichs II., tut sich als vollendeter Causeur hervor. Seine Rede ist gespickt mit espritvollen Wendungen und französischen Bonmots, die er situativ einfügt, wobei freilich er derjenige ist, der das Gespräch lenkt und dessen Regie die anderen Dialogteilnehmer zu folgen haben:

[W]as ist klug? Wir Preußen bilden uns beständig ein, es zu sein; und wissen Sie, was Napoleon über unsre vorjährige thüringische Aufstellung gesagt hat? Nostitz, wiederholen Sie's...! Er will nicht. Nun, so muß ich es selber tun. „Ah, ces Prussiens“, hieß es, „ils sont encore plus stupides, que les Autrichiens“. Da haben Sie Kritik über unsere vielgepriesene Klugheit. (6:52).

Der französische Sprachwechsel begegnet in der Rede Louis Ferdinands als konstitutiver Bestandteil eines Redestils, der mit Zitaten arbeitet und stehende Redewendungen sowie geläufige Phrasen aufgreift. Grundsätzlich gilt, dass das Französische in Fontanes Dialogen phrasenhaft und wenig nuanciert ausfällt. Als „das internationale Vokabular der ‚gens du bon ton‘“³³ signalisiert es Zugehörigkeit zur gehobenen Gesellschaft und hebt den Sprecher von den niederen Schichten ab.

Wie aggressiv sich in der Verwendung der französischen Sprache die Abgrenzung gegenüber den unteren Schichten ausdrücken kann, zeigt im *Schach von Wuthenow* ein kleiner Dialog der Offiziere des preußischen Eliteregiments Gensdarmes. Die Offiziere wollen mitten im Sommer eine Schlittenfahrt veranstalten, wobei die Schlitten statt auf Schnee auf ausgestreutem Salz fahren sollen. Bei der Überlegung, was danach mit dem Salz, einem zur damaligen Zeit teuren Gut, geschehen soll, dient der Sprachenwechsel als Ausdruck einer schroffen sozialen Frontstellung:

„Und was wird aus dem Salz?“
„C'est pour les domestiques.“
„Et pour la canaille“, schloß der jüngste Cornet. (6:90)

deutschen Sprache und ihrer Erforschung. Berlin: De Gruyter 2004, S. 3192-3202, hier S. 3197.

³² Demetz: Formen des Realismus, S. 131.

³³ Demetz: Formen des Realismus, S. 132.

Doch beschränkt sich der Gebrauch des Französischen in Fontanes Romanen nicht auf die Adelskreise. In selbstverständlicher Weise fließt französisches Vokabular auch in die Rede bürgerlicher Sprecher ein, und sogar die lokal gefärbte Umgangssprache der unteren Schichten enthält Rudimente französischer Sprache, freilich häufig in ‚eingedeutschter‘ Form; etwa wenn Frau Dörr mit den Worten „,runter mit’s Rollo“ (10:122) das Schließen des Rouleaus verlangt. Auch dieses ‚Durchsickern‘ gehobener Sprachkonventionen und des entsprechenden Vokabulars in untere soziale Sphären entspricht der zeitgenössischen Sprachpraxis.³⁴

Sprache erscheint bei Fontane als Medium sozialer Distinktion und als Ausdruck sozialer Identität. Das Bürgertum rückt hierbei in besonderer Weise in den Fokus, weil ihm eine Mittelstellung zukommt, ist es doch gefordert, seinen sozialen Ort mit Blick nach ‚oben‘ wie nach ‚unten‘ zu bestimmen. Deutlich modelliert Fontane sprachliche Abgrenzungsbestrebungen gegenüber der Unterschicht heraus, die, wie am Beispiel von *Irrungen*, *Wirrungen* zu sehen war, Umgangssprache und Dialekt spricht. Hingegen fällt das Verhältnis zu den Sprachkonventionen des Adels ambivalent aus. Einerseits orientiert das Bürgertum sich an den Umgangs- und Kommunikationsformen des Adels, andererseits distanziert es sich von dem als unnatürlich empfundenen Konversationsstil, kultiviert eigene Formen des sprachlichen Austauschs und bildet in sich unterschiedliche Redestile aus. Beispielhaft zeigt das der Roman *Frau Jenny Treibel*, der die Heterogenität der bürgerlichen Kultur und Mentalität ins Zentrum rückt, indem er großbürgerliche und bildungsbürgerliche Lebens-, Umgangs- und Konversationsformen gegeneinander stellt.

Das Lehrerkränzchen, das Wilibald Schmidt um sich versammelt, kultiviert einen bildungsbürgerlichen Konversationsstil, der sich durch eine Fülle literarischer und philosophischer Anspielungen auszeichnet, die das Fachgebiet des jeweiligen Sprechers spiegeln. Wie dem Jargon der Offiziere kommt auch der Redeweise der Lehrer exkludierende Wirkung zu, freilich auf einer anderen Ebene. Die Gespräche ihres kleinen Intellektuellenzirkels sind von der Lust am spielerischen Umgang mit Bildung und Wissen getragen und verlangen Gleiches auch vom Zuhörer. Charakteristisch ist die Fixierung auf das humanistische Erbe. Insbesondere Schmidts Konversationsbeiträge sind gespickt von Anspielungen auf griechische und lateinische Autoren, von Bezugnahmen auf Homer und den „großen Pindar“ (14:221), auf Orest, Iphigenie und Agamemnon; immer wieder kommt er auf sein besonderes Steckenpferd zu sprechen, auf Schliemanns Ausgrabungen in Mykene. Er selbst bezeichnet sich als „Lateiner“ (14:221) und das auffälligste Kennzeichen seiner Rede sind zahlreiche eingestreute lateinische Wendungen: „nomen et [sic!] omen“ (14:69), „hic Rhodus, hic salta“ (14:73), „lupus in fabula“ (14:75), „carpe diem“ (14:221).³⁵ Dabei gibt er kein abschreckendes Beispiel trockener Gelehrsamkeit ab³⁶,

³⁴ „In den Eliten und gebildeten bürgerlichen Kreisen gehörte das Frz. zur allgemeinen Bildung; in den niederen Schichten dagegen reichte die Fähigkeit, frz. zu sprechen, sicherlich nicht über ein paar Grußformeln hinaus.“ (Zollna: *Französisch und Provençalisch/Deutsch*, S. 3198.)

³⁵ Entsprechend distanziert zeigt er sich gegenüber französischem Sprachgebrauch: „Die Genialen [...] verlassen sich immer auf Intuition und bon sens und Sentiment und wie all die französischen Worte heißen mögen. Oder wir können auch auf gut Deutsch sagen, sie verlassen sich auf ihre guten Einfälle.“ (14:86)

sondern einen überaus lebendigen und beweglichen Konversationspartner, der sich auf sein Gegenüber einzustellen vermag.

Wenn Wolfgang Frühwald die bildungsbürgerlichen Verhaltensmuster und Werthaltungen als einen „Bildungsdialekt“³⁷ bezeichnete, der eingesetzt wird, um sich von der Unterschicht wie vom Geburtsadel abzugrenzen, dann lässt sich hinzufügen, dass gerade auch der Sprache selbst diese Funktion der Abgrenzung und Identitätsfindung zukam.³⁸ Wilibald Schmidts Redeweise kann man als Probe verstehen auf die Eignung des Lateinischen zur Profilierung einer eigenen bürgerlichen Sprache, die als Medium einer auf Bildung gegründeten bürgerlichen Identität fungieren könnte. Das Lateinische scheint dazu besonders geeignet, da es sich um eine tote Sprache handelt, deren Beherrschung Gelehrsamkeit und Teilhabe am humanistischen Erbe demonstriert.³⁹ Freilich ist Schmidt sich der Brüchigkeit des Traditionsbezugs durchaus bewusst; bezeichnend dafür ist, dass sich das Lehrerkränzchen auf seinen Vorschlag hin „Die sieben Waisen Griechenlands“ (14:65) nennt.⁴⁰ So ist denn auch die hier kultivierte Gesprächskultur wohl weniger als beispielgebendes Muster zu verstehen, denn als ironischer Reflex auf die Bemühungen des gebildeten Bürgertums, seine Identität durch eine soziale Praxis zum Ausdruck zu bringen, die ihren Zeichencode aus dem Rückbezug auf die Antike schöpft.

Doch nicht allein der Bildungsbürger schmückt sich in *Frau Jenny Treibel* mit lateinischen Zitaten. Auch der Farbfabrikant Treibel zitiert lateinisch, im Stillen und ganz für sich: „gutta cavat lapidem“ (14:19, steter Tropfen höhlt den Stein). Bezeichnenderweise muss er dabei jedoch an seinen Freund Wilibald Schmidt denken: „[D]er alte Wilibald Schmidt würde sich freuen, wenn er mich so citiren hörte, vorausgesetzt, dass es richtig ist. Oder vielleicht auch umgekehrt; wenn drei Fehler drin sind, amüsiert er sich noch mehr; Gelehrte sind nun 'mal so...“ (14:19). Offenkundig wird damit, dass das lateinische Zitieren für Treibel keine Selbstverständlichkeit darstellt. Er tut es in dem Bewusstsein, den bildungsbürgerlichen

³⁶ Exemplarisch für den Typus des verbohrtten Gelehrten ist der karikierend überzeichnete Privatgelehrte Eginhard Aus dem Grunde („Cécile“). Er pflegt seine Gesprächspartner durch die übermäßige Verwendung fachsprachlicher und lateinischer Termini zu langweilen: „Eginhard [...] sprach noch allerlei von dem Belebenden des Doppel-Oxygen, das erfahrungsmäßig in dem Zusammenwirken von Nadel- und Laubholz läge, von denen das Nadelholz auf der Lindenberg-Höhe sowohl durch *Larix tenuifolia* wie *sibirica*, das Laubholz aber durch *Quercus robur* in wahren Prachtexemplaren vertreten sei. Noch weitere Namen sollten folgen.“ (9:82)

³⁷ Frühwald, Wolfgang: Büchmann und die Folgen. Zur sozialen Funktion des Bildungszitates in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Koselleck, Reinhart (Hg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II. Bildungsgüter und Bildungswissen*. Stuttgart: Klett-Cotta 1990, S. 197-220, hier S. 219.

³⁸ Darauf weist nachdrücklich auch Angelika Linke hin (vgl. *Sprachkultur und Bürgertum*, bes. S. 258).

³⁹ Friedeberg, der als Zeichenlehrer kein Abitur benötigte, tut sich denn auch schwer, in der Konversation der Kollegen mitzuhalten. Doch tut er sein Bestes und flicht in seine Rede sogar ein lateinisches „de facto“ ein, was den „in Friedeberg's Latinität eingeweihte[n] Schmidt“ zu „behaglichem Schmunzeln“ (14:78) veranlasst.

⁴⁰ Es handelt sich um eine ironische Anspielung auf die ‚sieben Weisen‘ von Griechenland, eine Gruppe von Philosophen aus dem 7. und 6. Jahrhundert v. Chr., die sich durch Spruchweisheiten hervor taten.

Habitus zu imitieren und in dem Wissen, dass ihm das rechte Fundament der Bildung fehlt. Auch hier also handelt es sich um einen Fall von reflektiertem Code-Switching, dem allerdings eine ganz andere Bedeutung zukommt als Bothos parodistischer Einlage in *Irrungen, Wirrungen*. Indem Treibel die Nachahmung der bildungsbürgerlichen Redeweise reflektiert, macht er auf die differente Sprache von Bildungs- und Besitzbürgertum aufmerksam (was belegt, dass die Diskursformation der Causerie keineswegs alle ideologischen Differenzen einebnet). Weil er den bildungsbürgerlichen Diskurs imitiert, ist seine Rede an dieser Stelle nicht nur bilingual, sondern auch (sozial) zweistimmig und entspricht damit idealtypisch Bachtins Konzept der Dialogizität.

Eine Figur, deren Rede einer Vielzahl zeitgenössischer Stimmen Resonanz verleiht, ist der Offizier Leo von Poggenpuhl aus dem gleichnamigen Roman. Als glänzender Causeur und Sprachspieler verfügt er auch über das zeitgenössische Bildungsbürger-Latein. Als ihm die Haushälterin in Anbetracht seiner flauen finanziellen Verhältnisse eine Primel als Geburtstagsgeschenk für seine Mutter vorschlägt, da antwortet er zustimmend:

„Gut, Primel. Primel paßt ganz vorzüglich. Primel oder Primula veris, das ist nämlich der lateinische Name, heißt so viel wie Frühlingsanfang, und Mutter wird siebenundfünfzig. Und sieh, das ist das, was ich sinnig nenne.“ (16:38)

Leo setzt sein Bildungswissen – der botanische Name der Schlüsselblume „Primula veris“ bedeutet so viel wie ‚Erste des Frühlings‘ – um des komischen Effekts willen ein. Mit seiner ans Geschmacklose grenzenden allegorischen Auslegung des lateinischen Pflanzennamens parodiert er den schöngeistigen Habitus der Bildungsbürger und demonstriert damit zugleich, dass sich im Umgang mit den bildungssprachlichen Elementen durchaus individuelle Spielräume eröffnen.

Lateinische Zitate sind in Fontanes Texten Figuren zugeschrieben, die über sehr unterschiedliche Lateinkenntnisse verfügen. Noch stärker als im Fall des Französischen beschränken sie sich auf einzelne Signalwörter, Phrasen und bekannte Wendungen, auf ein limitiertes ‚Bildungsbürger-Latein‘, für dessen Verständnis keine eingehenderen Sprachkenntnisse nötig sind. Dies dürfte nicht zuletzt dem Leser geschuldet sein. Denn wenn jeder Sprachenwechsel prinzipiell eine Hürde bedeutet, so gilt dies verstärkt für den Wechsel in die ‚Gelehrtensprache‘ des Lateinischen, der zudem mit dem Unterhaltungsbedürfnis des Lesers kollidiert. Gleichwohl darf Fontane bei seinen zeitgenössischen Lesern zumindest Grundkenntnisse des Lateinischen voraussetzen, stand doch die lateinische Sprache noch im 19. Jahrhundert an erster Stelle im gymnasialen Sprachunterricht.

Auch im Fall des Englischen gibt das soziale Sprachprestige den Ausschlag für die Verwendung, die aber dennoch unter anderem Vorzeichen steht als die der lateinischen und französischen Sprache. Während letztere jeweils eine lange Geschichte des deutschen Sprachkontakts aufweisen, reflektieren die englischsprachigen Einsprengsel eine aktuelle Sprachentwicklung. Charakteristisch für das 19. Jahrhundert ist der starke Anstieg des englischen Spracheinflusses, der sich vor allem in der Lexik ausprägte. Immer mehr englische Fremdwörter bürgerten sich im Deutschen ein, insbesondere aus den Bereichen von Industrie und Handel, des Sports und der

Mode. Und selbst die Speisekarte, die sich bis dahin fast ausschließlich am Französischen orientierte, nahm in wachsendem Maß englische Begriffe wie Toast, Sandwich oder Pudding auf.⁴¹ Das rief auch kritische Stimmen auf den Plan. Als „Besorgnis erregend“ bezeichnete der Germanist und Gymnasiallehrer Hermann Dunger „das Einmengen neuer Fremdwörter aus dem Englischen“⁴² und blies zum Kampf gegen die *Engländerei in der deutschen Sprache*, so der programmatische Titel eines 1899 von ihm im *Allgemeinen deutschen Sprachverein* gehaltenen Vortrags.

Der wachsende englische Spracheinfluss war in dem gestiegenen Prestige Englands begründet; als führende Industrienation besaß England für das liberale Bürgertum Leitbildfunktion. Wie schon Dunger bemerkte, war die englische Sprache salonfähig geworden und begann, dem Französischen den Rang abzulaufen:

In den Kreisen der vornehmen Gesellschaft ist gegenwärtig die englische Sprache angesehenener als die französische, für Kaufleute und Techniker ist die Kenntnis des Englischen unentbehrlich, unsre Töchter lernen Englisch ebenso eifrig wie Französisch, und selbst das klassische Gymnasium hat das Englische unter die wahlfreien Fächer aufnehmen müssen.⁴³

Fontane hegte aufgrund seiner mehrjährigen England-Aufenthalte als Journalist eine besondere Affinität zu England. Wenn er englischsprachige Vokabeln und Redewendungen in seinen Romanen häufig durch Englandreisen und die Figuren Reisender motiviert, dann stellt dieser literarisch gestaltete interkulturelle Kontakt zugleich eine biographische Reminiszenz dar, bildet einen literarischen Reflex auf die eigenen Engländerfahrungen, die durchaus ambivalent ausfielen. Auch dies findet in den Romanen Niederschlag, die immer wieder den modischen englischen Fremdwortgebrauch ironisieren.

Von der Englandmode infiltriert ist vor allem Jennys Schwiegertochter Helene in *Frau Jenny Treibel*. Deutlich gibt sie das durch einen affektierten Fremdwortgebrauch zu erkennen; bewusst greift sie in ihrer Rede auf einzelne englische Modewörter zurück, etwa wenn sie über das Kindermädchen urteilt, es „lasse Dinge durchgehen, von denen sie nur sagen könne, dass sie ‚shocking‘ seien“ (14:129), oder wenn sie die besondere Haarpflege des englischen Geschäftsfreundes hervorhebt: „Wahrscheinlich, dass er es mit Honey-water bürstet, oder vielleicht ist es auch bloß mit Hülfe von Shampooing“ (14:21). Nach englischer Mode erzieht sie denn auch ihre Tochter Lizzi, über deren „flachsene Haare“ Großvater Treibel kritisch bemerkt, sie fielen „vor lauter Pflege schon halb ins Kakerlakige“ (14:127). Helene, die einer Hamburger Kaufmannsfamilie entstammt, kultiviert ihre ‚Engländerei‘ gleich einem Statussymbol, um sich dadurch als besonders vornehm auszuweisen. Entsprechend empfindlich reagiert Jenny, die für diese sozialen Abgrenzungsbestrebungen

⁴¹ Vgl. Langen, August: Deutsche Sprachgeschichte. Vom Barock bis zur Gegenwart. In: Stammler, Wolfgang (Hg.): Deutsche Philologie im Aufriß. Bd. 1. Berlin: Erich Schmidt 1957, S. 931-1396, hier S. 1280.

⁴² Dunger, Hermann: Wörterbuch von Verdeutschungen entbehrlicher Fremdwörter. Engländerei in der deutschen Sprache. Nachdruck der Ausgaben Leipzig 1882 und Berlin 1909. Mit einem Vorwort von Wolfgang Viereck. Hildesheim: Georg Olms 1989, S. 1.

⁴³ Dunger: Wörterbuch von Verdeutschungen, S. 2.

ein gutes Sensorium hat und ihrerseits auf die Überlegenheit der Treibels den Hamburger Munks gegenüber pocht. Als Helenes Schwester als Heiratskandidatin für ihren zweiten Sohn ins Gespräch kommt, da bezeichnet sie diese kurzerhand als „eingebildete[n] Quack“, der doch ernsthaft glaube, „dass wir hierzulande nicht einmal eine Seezunge von einem Steinbutt unterscheiden können, und immer von Lobster spricht, wo wir Hummer sagen, und Curry-Powder und Soja wie höhere Geheimnisse behandelt“ (14:144).

Wie schon bei Helene zu beobachten, so gilt in Fontanes Texten insgesamt, dass einzelne Signalwörter für den englischen Lebensstil entstehen, etwa „five o’ clock tea“ (17:258), „lunch“ (10:184), „cabs und wieder cabs“⁴⁴ (13:276) und vor allem das mehrfach verwendete „shopping“ (17:258). Den modischen Ausdruck „shopping“ gebraucht etwa Flora, die Tochter des reichen jüdischen Bankiers Bartenstein aus den *Poggenpuhls*, von der gesagt wird, dass sie ein Faible habe für „englische Wendungen“.⁴⁵ Das Englische erscheint symptomatisch für eine neue Zeit und eine aufs Materielle fixierte Gesellschaft. In den *Poggenpuhls* schlägt sich das in englischen Produktbezeichnungen von Konsumartikeln nieder. Leo konstatiert einen Zusammenhang zwischen dem Bedeutungsschwund des adligen Familiennamens von Poggenpuhl und dem Aufschwung neuer Markennamen, unter denen die englischsprachigen herausstechen: „[W]er hat heutzutage *nicht* einen Namen? Und was *macht* nicht alles einen Namen! Pears Soap, Blookers Cacao“ (16:64). Die englische Sprache erscheint somit als Indikator eines umfassenden gesellschaftlichen Wandels.

So viele fremdsprachige Ausdrücke sich in Fontanes Romanen aber auch finden und so groß die Freude einiger Figuren am Sprachenwechsel ist, es geht immer wieder auch darum, Limitierungen der Sprachkompetenz aufzuweisen. Die Bereitschaft, sich auf die andere Kultur und Sprache einzulassen, erscheint durchaus begrenzt. Als in *Frau Jenny Treibel* der englische Geschäftsfreund Mr. Nelson von Nelson & Co. aus Liverpool zu Besuch kommt, wendet Jenny sich Hilfe suchend an Corinna, die Tochter des Gymnasiallehrers Schmidt. Weil die anglophone Helene verhindert ist, muss sie jemand anderen finden, der der Konversation mit dem englischen Tischnachbarn gewachsen ist: „Du sprichst Englisch“, sucht sie Corinna zu überreden, „und hast Alles gelesen und hast vorigen Winter auch Mr. Booth als Hamlet gesehen. Ich weiß noch recht gut, wie Du davon schwärmtest. Und englische Politik und Geschichte wirst Du natürlich auch wissen, dafür bist Du ja Deines Vaters Tochter“ (14:10). Auch im *Stechlin* werden Fremdsprachenkenntnisse zum Thema. Aus Anlass von Woldemars Englandreise diskutieren die Offizierskollegen, wie ausgedehnt die Englischkenntnisse für solch eine Unternehmung sein müssen. Dabei wird die Ansicht laut, es gehe „drüben auch ohne die Sprache [...]. Mit gutem Deutsch und schlechtem Französisch kommt man überall durch“ (17:246). Ein anderer Gesprächsteilnehmer relativiert das ein wenig: „Bloß ein bißchen Landessprache muß doch noch dazukommen. Indessen, es giebt ja kleine Vademekums, und da muß man dann eben nachschlagen, bis man’s hat. Sonst sind hundert Vokabeln genug“ (17:246). Ein komischer Effekt resultiert nun daraus, dass

⁴⁴ „Cab“ ist das englische Wort für Droschke.

⁴⁵ Das berichtet Manon in einem Brief über ihre Freundin (16:88).

der selbst gegenüber der anderen Kultur wenig aufgeschlossene Sprecher mit der Ignoranz der Engländer argumentiert, von denen man freilich keine Unterstützung erwarten dürfe: „Mary, please, a jug of hot water“, so viel muß man weghaben, sonst sitzt man da. Denn der Naturengländer weiß gar nichts“ (17:247). Solche Statements zeugen von geringem Interesse an der anderen Kultur und ihrer Sprache.

So wie hier ist die Begegnung mit anderen Nationen bei Fontane häufig von Vorurteilen und kulturellen Klischees bestimmt, die sich nicht zuletzt am Umgang mit der anderen Sprache festmachen. Gilt das schon für England, so in noch viel stärkerem Maß für das fernere Amerika. Als Waldemar in *Stine* seinen Onkel mit Auswanderungsplänen nach Amerika konfrontiert, da reagiert dieser, indem er eine ganze Reihe sprachlicher Klischees aufruft, die Amerika zu einer aus literarischer Fiktion gespeisten Wildwestphantasie abstempeln, zum Land von „Lederstrumpf“ und „Mississippi-Dampfer“, von „cowboy“ und „Chingachgook, alias le gros serpent“ (11:76). Der tatsächliche Kontakt mit Amerika, wie ihn der Roman *Quitt* dem Leser vor Augen rückt, fällt freilich ganz anders aus.

4. *Quitt*: der Roman von „internationalem, ethnographischem Charakter“

Nach der Lektüre des Romans *Quitt*, den Fontane zwischen 1885 und 1889 als Auftragsarbeit für die *Gartenlaube* schrieb, lobte der Schriftstellerkollege Paul Heyse den befreundeten Autor:

[A]ls Mann der neuen Zeit und halb u. halb der „neuesten Richtung“ hast Du eine feine Witterung dafür, daß der Roman der Zukunft einen internationalen, ethnographischen Charakter tragen und zu seinem Genuß die Beherrschung von mindestens drei lebenden Sprachen nötig sein wird.⁴⁶

Allein diese Kennzeichnung *Quitts* als eines Romans mit „internationale[m], ethnographische[m] Charakter“, der nach einem multilingualen Leser verlangt, deutet die Sonderstellung an, die ihm in Fontanes Œuvre zukommt. Singulär ist die raumausgreifende fiktionale Topographie. Der Schauplatz wird im Lauf der Handlung vom Riesengebirge nach Amerika verlegt, womit zugleich ein Wechsel des literarischen Genres einhergeht. *Quitt* präsentiert sich als Hybridform zweier populärer Roman-typen; der erste Teil lehnt sich als Berg- und Heimatroman an das Muster Ludwig Ganghofers an, der zweite, überseeische Teil hingegen erinnert an den Auswanderer- und Abenteuerroman wie ihn Karl May populär machte. Erzählt wird die Geschichte des Wilddiebs Lehnert Menz, der einen Förster erschießt und nach Amerika flieht. Amerika schwebt ihm als Land der Freiheit vor; schon im Riesengebirge hatte er von Amerika gelesen, „von Urwald und Prairie, von großen Seen und Einsamkeit“ (12:45). *Quitt* erinnert an die üblichen Klischees des Amerika-romans, entfaltet sie jedoch nicht. Zwar verdient Menz beim Eisenbahnbau und als Goldgräber in den „Diggins“ (12:136) ein kleines Vermögen, davon aber erfährt der Leser nur retrospektiv, denn narrativ wird diese Phase seines Lebens ausgespart. Die Handlung setzt erst wieder ein, nachdem er das Geld bereits verloren hat und in

⁴⁶ Paul Heyse an Fontane, Bf. v. 8. Januar 1891, 12:326.

einem Indianer-Territorium von Oklahoma Aufnahme in die Mennonitengemeinde Nogat-Ehre findet. Hier trifft er auf ein buntes Gemisch von Nationalitäten, Kulturen und Sprachen.

Die Gemeinschaft der Mennoniten, die im Mittelpunkt der zweiten Romanhälfte steht, bildet ein Auffangbecken von Europaflüchtlingen und versammelt unterschiedliche Lebensentwürfe und Ideologien. So sieht Lehnert Menz sich „an einen nach Art eines großen Vogelbauers eingerichteten Schaukasten in San Francisco erinnert“, in dem natürliche Feinde wie Maus und Katze unter dem Motto „A happy family“ (12:167) friedlich zusammenleben, ohne dass die Unterschiede ganz zum Verschwinden gebracht wären. Der Roman setzt die kulturelle Differenz, wie schon Paul Heyse bemerkte, als sprachliche Differenz in Szene. Lustvoll gestaltet er das Aufeinandertreffen der Kulturen als ein Aufeinandertreffen von Sprachen:

„Nun, Totto, wieder in der Sonne?“ sagte Lehnert. „Wie geht es?“
„O, es geht ja, Mister Lehnert. Ein bisschen kalt.“
„Ihr sitzt nicht an der richtigen Stelle. Die Sonne steht ja da.“
„Ja wahrhaftig, da steht sie. Indeed, indeed. Na da will ich doch...“
Und er erhob sich und nahm seine Bank, um an eine wärmere Stelle zu rücken.
„Aber Totto“, fuhr Lehnert fort, „Ihr habt ja heute schon Euren Staat an. Und ist doch erst Dienstag. Ihr werdet ihn ruinieren.“
„Ja, Dienstag is erst. Aber Sonntag auch, Mister Lehnert. The whole week is Festival-week. Festwoche, Sonntagswoche.“
„Ja, was heißt das, Totto? Sonntagswoche. Warum Sonntagswoche? Was ist los?“
„Waschung is los, Mister Lehnert. Washing feet. Und kettle-drums und Gunpowder-Face, well; you know him... Und Obadja preaching. Und plenty of people.“ (12:192f.)

Kurioser Weise unterhält sich hier Europäer mit Europäer. Denn Totto ist weder Indianer noch Amerikaner, sondern ein aus Litauen stammender Knecht, der Obadja, das Oberhaupt der Mennoniten, einst nach Amerika begleitete und sich sprachlich weitgehend assimilierte.

Anders als die zuvor betrachteten Romane wirft Polyglossie in *Quitt* nicht primär die Frage nach der sozialen, sondern nach der nationalen und kulturellen Zugehörigkeit auf. Es ist ein Kennzeichen der „happy family“ von Nogat-Ehre, dass die regionalen und nationalen Differenzen Europas sich keineswegs nivellieren, sondern im Gegenteil unmittelbarer aufeinandertreffen als in Europa selbst.⁴⁷ Das gilt für das Verhältnis von Preußen und Schlesien: Der Preuße Kaulbars schimpft auf die Schlesier: „die sind so duseelig, so gleich weg und fallen um wie Bleisoldaten, schon bloß wenn einer antippt“ (12:206). Und es gilt auch für das Verhältnis von Deutschland und Frankreich: Der Franzose L’Hermite, der ebenfalls bei den Mennoniten Asyl gefunden hat, wirkte 1871 am blutigen Aufstand der Kommune im

⁴⁷ Ähnlich hebt auch Norbert Mecklenburg hervor, dass der Text „in gezielter Fremd- und Gegenüberstellung regionale deutsche und nationale europäische Unterschiede hervortreten“ lasse (Mecklenburg, Norbert: „Alle Portugiesen sind eigentlich Juden.“ Zur Logik und Poetik der Präsentation von Fremden bei Fontane. In: Ehlich, Konrad (Hg.): Fontane und die Fremde, Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 88-102, hier S. 89).

belagerten Paris mit. Er gehörte also zu den Feinden Preußens, stand damals auf der Gegenseite von Lehnert und nennt sich selber denn auch ironisch „mon cher ennemi“ (12:174). Der ehemalige Revolutionär und Bombenbauer, durch den zahlreiche französische Wendungen Eingang in den Roman finden, ist die herausstechende Erscheinung in der Gemeinschaft von Nogat-Ehre. Er versucht sich als Entdecker und Erfinder und verfolgt den „Plan einer ‚Exploitation‘ der Ozark-Mountains auf Blei“ (12:181). Obwohl vehementer Atheist legt er bei den Vorbereitungen zum Weihnachtsfest von Nogat-Ehre Qualitäten an den Tag, als sei er „jahrelang Obermeister in einer thüringischen Spielwarenfabrik gewesen“ (12:232).

Überhaupt zeigt *Quitt* skurrile Formen des Kulturtransfers: Man begeht das Weihnachtsfest mit „preußisch-hyperboräischem Tannenbaumkultus“ (12:245), fertigt „german toys“ (12:232) und ein getaufter Indianer schlägt die Pauke. Die Europaflüchtlinge haben sich innerlich nicht von der Heimat gelöst, sie hängen ihrer Vergangenheit und ihren Erinnerungen nach. Deshalb erfährt der Leser erstaunlich wenig über das Leben in Amerika und viel darüber, wie heimatgebundenes Bewusstsein auch in der Fremde das Denken bestimmt. Das Erleben der Amerika-deutschen wird als groteske Überlagerung von Stereotypen und Klischees geschildert. Gerade auch auf sprachlicher Ebene zeigt sich, dass die Konfrontation mit dem Fremden nicht zur Erweiterung, sondern zur Verengung des Bewusstseins führt. Wenn der Kommandierende auf Fort Holmes Lehnert als Zither-Spieler zur Unterhaltung einzuspannen sucht, dann werden sprachliche Versatzstücke zum Träger kultureller Klischees und nationaler Stereotypen:

[U]nd wenn sie dann die Zither hätten (und er wisse wohl, eine Zither sei noch viel schöner als eine irish harp), dann wollten sie „Yankee Doodle“ spielen und die „Wacht am Rhein“. Aber nicht „God save the Queen“, nichts Englisches, alles Englische taue nichts. Und dann sollten die Indianer tanzen, oder auch die Nigger, deren sie seit kurzem ein paar von Galveston her hätten, und wenn dann der Tag auf die Neige ginge, dann wollten sie sich auf den Wallgang setzen und den Mond aufgehen sehen und bei Brandy und Whisky, er habe noch einen feinen alten Glen Fillan, ihren Schwatz haben, von Chattanooga⁴⁸ und Grant und Sheridan und von Bismarck und Moltke und Old William. (12:140)

5. Schluss

Polyglotte Rede entfaltet sich in Fontanes Romanen vordergründig im Zeichen eines sprachmimetischen Realismus. Sie beschränkt sich nicht auf fremdsprachige Elemente, sondern umfasst Dialekt und Soziolekt. Damit bringt sie eine Redevielfalt zum Ausdruck, die durch stark ausgeprägte soziale Differenzen bestimmt ist. Das Spektrum der Sprach- und Stilebenen reicht von der Sprache des einfachen Berliner Volks über die schichtspezifische Sprechweise des Bildungsbürgertums bis zum Jargon der Offiziere und den Sprachgepflogenheiten von Adel und Hof. Derart repräsentieren Fontanes Romane die Sprachkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis

⁴⁸ Die Schlacht von Chattanooga wurde 1863 im Amerikanischen Bürgerkrieg unter General Grant geschlagen.

in feine Verästelungen hinein und vermitteln dem Leser ein differenziertes Wissen über die zeitgenössische Praxis gesellschaftlicher Konversation sowie über das sprachliche und soziale Regelsystem, auf dem diese Praxis beruht. Die Sprachgestaltung ist durchgehend getragen von dem Bewusstsein der sozialen Prägung und Bedeutung von Sprache; sprachliche Interaktion ist im Bachtin-Vološinovschen Sinn als „soziales Ereignis“⁴⁹ gefasst. Fontanes Figuren bewegen sich in standes- und milieutypischen Sprachordnungen und sind bestrebt, sich von anderen milieugebundenen Sprechweisen abzugrenzen. Sie nutzen Sprache als Medium sozialer Distinktion.

Allerdings erfahren nicht alle gesellschaftlichen Stimmen gleichwertige literarische Repräsentation, sondern es erhalten die Sprechweisen und Konversationsformen der höheren Schichten ein quantitatives wie qualitatives Übergewicht. Somit bilden die Romane den sozialen Redekosmos nicht wertfrei ab, sondern setzen deutliche Akzente. Auch unterscheiden ihre Figuren sich durch den Grad ihres Sprachbewusstseins und ihre Sprachkompetenz. Viele der Hauptfiguren zeichnen sich durch ein ausgeprägtes Sprachvermögen und einen lustvoll-spielerischen Umgang mit Sprache aus. Einige besitzen ein feines Gespür für die sozialen Abstufungen in der Sprache und sind in der Lage, das Register zu wechseln, um sich der jeweiligen Kommunikationssituation und dem Gesprächspartner anzupassen, etwa durch den Wechsel von der Hochsprache zum Dialekt oder durch bewusst eingesetzten Fremdwortgebrauch.

Trotz des ostentativ herausgestellten sprachmimetischen Grundzugs darf man nicht vergessen, dass es sich bei den Figurenreden um literarische Konstrukte handelt, um fiktive Dialoge, deren authentische Wirkung kalkuliert ist. Fontane selbst hat nicht nur sein Streben nach realitätsgetreuer Sprachgestaltung, sondern immer wieder auch seine Autorschaft betont: *Er* ist es, der die Menschen ‚sprechen lässt‘, der die wirklichkeitsgetreue Sprache seiner Figuren also erst schafft. So hat der Leser es nicht mit dem O-Ton der Zeit, sondern mit künstlerisch gestalteten Dialogen zu tun, die in sehr bewusster, ja artistischer Weise in die Romane integriert und motivisch mit ihnen vernetzt sind. Polyglossie fungiert dabei als ein wichtiges künstlerisches Gestaltungsmittel, das mit seinen vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten dazu eingesetzt wird, die Beschaffenheit der modernen Welt sprachlich zu reflektieren. Fontane nutzt polyglotte Rede als adäquaten Ausdruck für eine Realität, die in vielfältige soziale, kulturelle und geographische Teilräume zerfallen ist, die nicht statisch nebeneinander koexistieren, sondern in dynamischem Wechsel- und Konkurrenzverhältnis stehen.

⁴⁹ Fontanes Sprachauffassung zeigt sich hierin eng verwandt mit dem später entwickelten Sprachkonzept des Bachtin-Kreises. So ist etwa bei Valentin N. Vološinov, der mit Bachtin in engem Austausch stand, zu lesen: „Die wahre Realität der Sprache als Rede ist nicht das abstrakte System sprachlicher Formen, nicht die isolierte monologische Äußerung und nicht der psychophysiologische Akt ihrer Verwirklichung, sondern das soziale Ereignis der sprachlichen Interaktion, welche durch Äußerung und Gegenäußerung realisiert wird. Die sprachliche Interaktion ist also die eigentliche Realität der Sprache.“ (Valentin N. Vološinov: *Marxismus und Sprachphilosophie*, hg. v. Samuel M. Weber. Frankfurt a. M.: Ullstein 1975, S. 157.)

Literatur

- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes, hg. v. Rainer Grüber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Bunke, Simon: Figuren des Diskurses. Studien zum diskursiven Ort des unteren Figurenpersonals bei Fontane und Flaubert. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2005.
- Demetz, Peter: Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen. München: Hanser 1964.
- Dunger, Hermann: Wörterbuch von Verdeutschungen entbehrlicher Fremdwörter. Engländerei in der deutschen Sprache. Nachdruck der Ausgaben Leipzig 1882 und Berlin 1909. Mit einem Vorwort von Wolfgang Viereck. Hildesheim: Georg Olms 1989.
- Fontane, Theodor: Große Brandenburger Ausgabe. Hg. v. Gotthard Erler. Das erzählerische Werk. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv. Editorische Betreuung Christine Hehle. 21 Bde. Berlin: Aufbau 1997 ff.
- Fontane, Theodor: Sämtliche Werke. Hg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. 20 Bde. München: Hanser 1962 ff.
- Frühwald, Wolfgang: Büchmann und die Folgen. Zur sozialen Funktion des Bildungszitates in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Koselleck, Reinhart (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II. Bildungsgüter und Bildungswissen. Stuttgart: Klett-Cotta 1990, S. 197-220.
- Gilbert, Mary Enole: Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen. Leipzig: Mayer & Müller 1930.
- Göttsche, Dirk: Zeitroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd.3. Berlin: De Gruyter 2003, S. 881-883.
- Helfrich, Uta: Sprachliche Galanterie?! Französisch-deutsche Sprachmischung als Kennzeichen der ‚Alamodesprache‘ im 17. Jahrhundert. In: Kramer, Johannes/Winkelmann, Otto (Hg.): Das Galloromanische in Deutschland. Wilhelmsfeld: Egert 1990, S. 77-88.
- Khalil, Iman Osman: Das Fremdwort im Gesellschaftsroman Theodor Fontanes. Zur literarischen Untersuchung eines sprachlichen Phänomens. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1978.
- Kremnitz, Georg: Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen. Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation. Wien: Edition Praesens 2004.
- Langen, August: Deutsche Sprachgeschichte. Vom Barock bis zur Gegenwart. In: Stammer, Wolfgang (Hg.): Deutsche Philologie im Aufriß. Bd.1. Berlin 1957, S. 931-1396.
- Linke, Angelika: Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1996.
- Mecklenburg, Norbert: „Alle Portugiesen sind eigentlich Juden.“ Zur Logik und Poetik der Präsentation von Fremden bei Fontane. In: Ehlich, Konrad (Hg.): Fontane und die Fremde, Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 88-102.
- Mecklenburg, Norbert: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.
- Preisendanz, Wolfgang: Zur Ästhetizität des Gesprächs bei Fontane. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Fink 1996, S. 473-487.
- Schultz, Albin: Das Fremdwort bei Theodor Fontane (Briefe, Grete Minde, L'Adultera, Irrungen, Wirrungen). Ein Beitrag zur Charakteristik des modernen realistischen Romans. Königliche Universität Greifswald 1912.
- Vološinov, Valentin N.: Marxismus und Sprachphilosophie, hg. v. Samuel M. Weber. Frankfurt a. M.: Ullstein 1975.
- Warning, Rainer: „Causerie“ bei Fontane. In: Ehlich, Konrad (Hg.): Fontane und die Fremde, Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 295-306.
- Zollna, Isabel: Französisch und Provençalisch/Deutsch. In: Besch, Werner/Betten, Anne/Reichmann, Oskar/Sonderegger, Stefan (Hg.): Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. 4. Teilband. Berlin: De Gruyter 2004, S. 3192-3202.

Sprachpolyphonie in der städtischen Moderne.

Alfred Döblins „modernes Epos“ *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*

Fragt man nach der Polyglossie in der Literatur, rückt zugleich das Phänomen der Mehrsprachigkeit im Sinne eines textästhetischen Mittels und poetologischen Verfahrens in den Blick; kennen literarische Texte Polyglossie doch vor allem im Sinne der Multiperspektivität und Mehrstimmigkeit: der Polyphonie. Insbesondere die literarische Moderne des 20. Jahrhunderts nutzt diese Schreibformen als eine Möglichkeit, die Vielfältigkeit, Heterogenität und Simultanität moderner Lebens- und Erfahrungswelten adäquat zu verarbeiten. Die zivilisatorische und gesellschaftliche Moderne, auf die sich eine solche ästhetische Moderne bezieht, ist ein hybrides Phänomen; sie ist gekennzeichnet durch Dialogizität und Vielstimmigkeit, Dezentrierung und Subversion, Heterogenität und Interferenz. Jene Werke, und es geht vor allem um die Epik, zuallererst um den Roman, also jene Texte, die in paradigmatischer Weise die verstädterte Moderne zu erfassen suchen, etwa John Dos Passos' *Manhattan Transfer*, James Joyce' *Ulysses* und Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, sind als Großstadtromane zwingend auf das poetologische Konzept der Polyphonie angewiesen und festgelegt, da die Großstadt als Paradigma der Moderne ein polyphoner und auch polyglotter Ort par excellence ist.

Das Nebeneinander verschiedener ‚Sprachen‘ zeichnet diese Texte aus, ebenso ein Nebeneinander verschiedener Stimmen, die zusammengenommen einen Sprachkosmos ergeben, der die Pluralität der modernen Welt zum Ausdruck bringen soll und auch tatsächlich zum Ausdruck bringen kann. Mit Döblins *Berlin Alexanderplatz* liegt für die deutschsprachige Literatur ein Roman vor, dessen ästhetische Konzeption nahezu uneingeschränkt vom spezifischen ‚Sound der Großstadt‘ und der sinfonischen Konstruktion derselben ihren Ausgang nimmt. Döblin geht es um die Literarisierung des städtischen Kosmos, sein Ziel ist die Evokation der Polyphonie einer modernen Stadt mittels der Polyphonie eines „modernen Epos“:¹ Den über eine Vielzahl von Stimmen komponierten und vom „Sprachgeist“ der Stadt inspirierten Roman bezeichnete Walter Benjamin als ein „Monument des Berlinischen“; der Erzähler mache, so Benjamin weiter, die Stadt gar zu seinem „Megaphon“.²

Tatsächlich greift der Roman auf die verschiedensten Quellen, Schichten, Milieus und Sphären zurück, über die der Erzähler souverän verfügt und in denen er sich

¹ Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm [Mai 1913]. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 27: *Schriften zur Ästhetik, Poetik, Literatur*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1989, S. 119-123, hier S. 123.

² Benjamin, Walter: *Krisis des Romans*. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz“ [1929]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III: *Kritiken und Rezensionen (1912-1940)*. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 230-236, hier S. 233.

mit hoher Flexibilität und Dynamik bewegt, dabei ständig seinen Standpunkt und damit die Perspektive wechselnd. Die russischen Filmmacher Sergej Ėjzenštejn und Vsevolod Pudovkin hatten Döblin Anfang der 1920er Jahre vorgemacht, wie man zeitlich und räumlich getrennte Wirklichkeitsausschnitte in schneller Abfolge so neben- und ineinanderfügt, dass der Eindruck des Simultanen und Polyphonen entsteht. Zudem war Döblin bereits in den 1910er Jahren ein aufmerksamer Kenner und Vermittler zunächst des futuristischen Stils der Bewegung und Simultaneität und sodann (Anfang der 1920er) der dadaistischen Montage- und Collagetechnik. Mit der den Roman *Berlin Alexanderplatz* kennzeichnenden filmischen und montierenden Schreibweise, dem Prinzip des „Schichtens, Häufens, Wälzens und Schiebens“³ und der Form des „Regenwurm“-Romans⁴, von der Döblin sprach, integrierte er Ideen und ästhetische Verfahren sowohl des Futurismus als auch des Dadaismus. Zu nennen ist vor allem die analytische Collagetechnik, sein Roman ist eine Collage akustischer, optischer und sprachlicher Eindrücke: „Das Ganze ist ein Teppich, der aus vielen einzelnen Fetzen besteht“.⁵ Döblins mit Blick auf seine Erzählung *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* gewählte Beschreibung benennt auch die ästhetische Komposition seines Metropolenromans. Ein Blick in das im Literaturarchiv Marbach in fünf Mappen aufbewahrte Konvolut der ersten zusammenhängenden Niederschrift zeigt⁶, dass es sich bei diesem Roman um eine synthetische Collage handelt: In schwer lesbarer Handschrift beschrieben, enthalten viele Oktavbogen des Manuskripts zahlreiche eingeklebte oder mit Büroklammern befestigte Supplementzettel, eine eingeklebte Ansichtskarte des Weltreisenden Johann Kirbach (einer in Kontrast zu dem ausschließlich um den Alexanderplatz sich bewegenden Biberkopf zu verstehenden historischen Figur); weiterhin einen Patientenbrief, ein Mädchentagebuch, Ausschnitte von Wetterberichten, Zeitungsausschnitte u. a. über den Berliner Fremdenverkehr, politische Zeitungskommentare, Auszüge aus einem Berliner Amtsblatt, einem Lesbierinnen-Roman, aus der Gärtnerecke einer Zeitung; außerdem Gerichtsurteile, Einladungskarten, etwa von der Berliner Zionistischen Vereinigung, eine Postkarte der Berliner Physiologischen Gesellschaft und anderes mehr: Der Autor spiegelt also eine Welt in heterogenen Fragmenten, die er zu einer neuen, ästhetischen Sphäre zusammenfügt. Dem Leser wird dabei die Aufgabe zugeschrieben, das Nacheinander dieser Elemente und Stimmen im Akt des Lesens nebeneinander und ineinander zu einem vielschichtig polyphonen und polyperspektivischen Ganzen zu verweben. Der Stadtraum wird als Textraum dargestellt, und das meint als ein Sprachraum, in dem über das Prinzip der Vielstimmigkeit und der Meinungsvielfalt eine moderne Metropole akustisch übersetzt werden soll.

³ Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman [1917]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 27: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur, S. 123-127, hier S. 124.

⁴ Ebd., S. 126.

⁵ Döblin, Alfred: *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*. Mit einem Nachwort hg. Von Hania Siebenpfeiffer. Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 73.

⁶ Vgl. die Abbildungen bei Gabriele Sander: „Tatsachenphantasie“: Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2007, S. 4, 22, 38 und 48.

Zum Kernelement eines modernen Romans wird dieses Prinzip, weil mit ihm der psychologische Entwicklungsroman wie auch psychologisierende Erzählverfahren überwunden scheinen, denn Vielstimmigkeit impliziert letztlich ein Abrücken von der Konzentration auf das Einzelschicksal ebenso wie vom Erzählkontinuum. Stattdessen wird über eine polyphone Ästhetik die Dominanz des metropolitanen Alltags von Millionen von Menschen, der städtischen Masse reflektiert. Folglich montiert Döblin in seinem „Berliner Roman“ – „einer epischen Arbeit in normaler Sprache, die sich mit dem Osten Berlins, der Gegend um den Alexanderplatz und das Rosenthaler Tor herum beschäftigt“⁷ –, unterschiedliche Sprachstile und Stilebenen. Gerade mit Blick auf diese von Döblin benannte Thematik wechselt der Roman beständig von der Hochsprache in den Berliner Jargon oder in den Soziolekt, von der gesprochenen in die Schriftsprache, um so einen Querschnitt durch die Berliner Gesellschaft der Weimarer Republik zu geben. Ferner integriert er (neben Klassikerzitaten und Bibelpassagen) Schlagertexte, Werbeslogans, Zeitungsberichte und Firmenprofile:

Am Abend des 9. Februar 1928 [...] stand Franz Biberkopf am Alexanderplatz an einer Litfaßsäule und studierte eine Einladung der Kleingärtner von Treptow-Neukölln und Britz zur Protestversammlung nach Irmers Festsälen, Tagesordnung: die willkürlichen Kündigungen. Darunter war das Plakat: die Qual des Asthma und Maskenverleih, reiche Auswahl für Damen und Herren. Da stand plötzlich der kleine Meck neben ihm. Meck, den kennen wir doch. Siehste woll, da kimmt er, lange Schritte nimmt er.

„Na, Franzeken, Franzeken“, war der Meck glücklich, glücklich war der, „Franz, Mensch, das hätt ich nich für möglich gehalten, sieht man dir auch wieder, bist ja wie aus der Welt. Ich hätt geschworen–“ [...] Und untergehakt, die Prenzlauer Straße runter Likörfabrik, Textilwerkstätten, Konfitüren, Seide, Seide, ich empfehle Seide, etwas rasend Modernes für die Frau von Format!⁸

Neben solchen in der urbanen Öffentlichkeit sich abspielenden Passagen wird der Leser gleichsam in den Strudel von Informationen, Kommentaren, Berichten, Zitaten, Gesprächen, Verlautbarungen u. a. hineingezogen. Zwar kommt der Erzähler konsequent auf die „Geschichte vom Franz Biberkopf“ zurück; doch oft genug verliert er seinen Helden aus den Augen, verliert ihn inmitten des städtischen Geschehens und urbanen Treibens; geradlinig erzählt und stringent verfolgt wird die Geschichte des „Mann[es]“⁹, wie er ihn nennt, folglich nicht. Autor und Erzähler setzen sich über die Biberkopf-Handlung hinweg, lassen sich fortwährend ablenken, mäandernd bewegen sie sich zwischen kollektiv-öffentlicher Sphäre und privater Geschichte, zwischen kulturellem Diskurs und persönlichem Schicksal. Nicht selten erliegt der Leser dieser Masse an Text, der Flut an Informationen und der Dichte

⁷ Döblin, Alfred: Zwei Seelen in einer Brust [1928]. In: Ders.: Schriften zu Leben und Werk. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg i. Br. 1986, S. 103-106, hier S. 105.

⁸ Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf [1929]. Hg. v. Werner Stauffacher. Zürich/Düsseldorf: Walter 1996, S. 172f.

⁹ Ebd., S. 47; hier heißt es weiter „Ich habe ihn [den Mann Biberkopf; S. B.] hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins.“

der Mitteilungen, zugleich immer gefordert, mitzudenken – zumal die Geschichte des ehemaligen Transportarbeiters und Gefängnisinsassen abwechselnd aus der Sicht eines personalen Erzählers, eines auktorialen Erzählers, der sich vor allem in den die einzelnen Bücher einleitenden Moritaten zu Wort meldet, und aus Franzens Perspektive geschildert wird.

Der Roman ist ein Reflex auf die urbane Realität und Erfahrung, seine Ästhetik spiegelt die Gleichzeitigkeit und Dynamik der Ereignisse, fängt die Perspektiven, Stimmen und Sprachebenen in einer modernen Metropole ein und erfasst so die polyglotte und polyphone Dichte der Moderne. Entsprechend sind Döblins Duktus und Sprachrhythmus der Schnelligkeit des Großstadtlebens geschuldet, er muss eine Sprache für die dynamisierte Wahrnehmung, die fragmentierte Erfahrung und ein beschleunigtes Erleben in der modernen Welt finden – das ist die eigentliche Herausforderung einer der zivilisatorischen Moderne adäquaten Literatur. Döblin hat das in seinen poetologischen Schriften der 1910er und 1920er Jahre wiederholt betont. In *Berlin Alexanderplatz* analysiert er nicht nur das Einzelschicksal Franz Biberkopfs, obwohl er, wie gesagt, seiner Figur besondere Aufmerksamkeit schenkt, doch er wählt sie willkürlich am Alexanderplatz aus, wahllos greift er seinen „hergerufen[en]“, am Alexanderplatz willkürlich aufgelesenen „Mann“ an diesem zentralen Ort auf, ihn interessiert also das kollektive Geschehen und Stadtleben, das ihn dann dazu verpflichtet, so etwas wie eine kollektive mentale Haltung einzufangen. Auch dazu braucht Döblin eine Ästhetik des Polyphonen und Mehrsprachigen.

Er – der Berliner Armenarzt, der das Milieu und seine Sprache genau kannte – realisiert eine solche Ästhetik in seinem Großstadtepos über eine expressive Sprachgestaltung, eine montierende Schreibweise und zugleich über einen forcierten Realismus, einen, wie er formulierte, „neuen Naturalismus“¹⁰. Die Technik der pausenlosen Monologe, der ununterbrochen auf den Erzähler und Protagonisten einprasselnden Eindrücke und Bilder ebenso wie die dann von beiden assoziierten Gedanken und Vorstellungen scheinen zunächst einmal auf Joyce‘ 1922 publizierte *Ulysses*, der dauernde Wechsel der Szenerie hingegen auf Dos Passos‘ *Manhattan Transfer* von 1925 zu verweisen; und tatsächlich montiert Döblin wie Dos Passos nach Art der Filmtechnik Bilder, Szenen, Dokumentarmaterial, Dialoge und Stimmen bis zur scheinbaren Zusammenhanglosigkeit. Aber Benjamin wies schon kurz nach Erscheinen des Romans darauf hin, dass der „innere Monolog“ bei Joyce eine „ganz andere Zielsetzung“ und das den *Berlin Alexanderplatz* dominierende Stilprinzip der Montage seine eigentlichen Wurzeln im Dadaismus habe, dem Döblin tatsächlich mit Blick auf sein Engagement im Frühexpressionismus und seine Vermittlerrolle im Rezeptionsprozess des italienischen Futurismus entscheidende Impulse zu verdanken hat:

Nun ist es wahr, daß selten auf solche Weise erzählt wurde, so hohe Wellen von Ereignis und Reflex haben selten die Gemütlichkeit des Lesers in Frage gestellt, so

¹⁰ Vgl. Döblin, Alfred: Bekenntnis zum Naturalismus [1920]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 24: Kleine Schriften. 2 Bde. Hg. v. Anthony W. Riley. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1985, Bd. 24/1, S. 291-294, hier S. 291; ders.: [Antwort auf die Rundfrage] Ein neuer Naturalismus. Eine Rundfrage des Kunstblatts [1922], in: Ebd., Bd. 24/2, S. 135f., hier S. 135.

hat die Gischt der wirklichen gesprochenen Sprache ihn noch nie bis auf die Knochen durchnäßt. Aber es wäre nicht nötig gewesen, darum mit Kunstausdrücken zu operieren, vom „dialogue intérieur“ zu reden oder auf Joyce zu verweisen. In Wirklichkeit handelt es sich um etwas ganz anderes. Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den „Roman“, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. Das Material der Montage ist ja durchaus kein beliebiges. Echte Montage beruht auf dem Dokument.¹¹

Den verschiedenen Handlungssträngen, wiedergegebenen Szenen, eingefangenen Situationen in Kneipen, auf Plätzen, in Mietskasernen und Hinterhöfen, in der Straßenbahn oder in den Straßen, auf Ämtern und in Behörden sind unterschiedliche Stil- und Sprachebenen zugeordnet, montierendes Schreiben bedeutet auch Variation der sprachlichen Mittel: Urteilende, moralisch-belehrende, allwissende und einordnende, aber auch warnende Kapitelüberschriften und Kommentare sind zu nennen, der Berliner Jargon bzw. jener „Berliner Tonfall“¹², der Döblin wichtig war, Bibelsprache und Moritaten, weiterhin zeitgenössische Schlagertexte, Sprichwörter und Redensarten, aber auch Sachberichte wie Wetternachrichten, Gartentipps, Schlachthausstatistiken, auch Behördensprache und Zeitungsdeutsch. Private und gesellschaftspolitische Ereignisse werden ineinandergefügt, die auktoriale Kommentierung, die erlebte Rede, der innere Monolog oder das Bewusstseinsprotokoll um den Protagonisten stehen neben der konsequent dokumentarischen, faktenorientierten Beschreibung eines städtischen Gebildes, die assoziativ-dynamische Motivvernetzung wird kommentarlos mit den authentischen Zeitungsmeldungen aus dem Jahr 1928 verschränkt. Zudem überhöhen biblische und mythische Leitmotive – beispielsweise wird der Agamemnon-Mythos aufgerufen – die städtische Alltags- und Massenwelt ins Mythisch-Apokalyptische. Nicht zuletzt wird Berlin mit der Hure Babylon assoziiert, über sie sind sodann Verkündigungen aus den Büchern *Jeremia* und *Hiob* zitiert.

Über eine solche Diskursivität wird der Roman zum Musterbeispiel einer polyphon konzipierten Literatur¹³, genauer eines polyphonen, strikt antipsychologischen Entwicklungsromans, der zweifelsohne moralisch-didaktische Ansätze einer Bil-

¹¹ Benjamin: *Krisis des Romans*, S. 232f.

¹² Döblin, Alfred: *Epilog* [1948]. In: Ders.: *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Hg. v. Edgar Pässler. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1980, S. 439-451, hier 445.

¹³ Döblin wies allerdings auf einen Unterschied zu Dos Passos' *Manhattan Transfer* im Hinblick auf ihr jeweiliges Konzept einer epischen Polyphonie hin: Sein Roman sei anders als Dos Passos' „USA“-Trilogie nicht „polyphon“, sondern „homophon“ komponiert, so Döblin in einem Interview mit Robert Minder im Jahr 1956 (zitiert nach Joris Duytschaever: *Joyce – Dos Passos – Döblin. Einfluß oder Analogie?* In: *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*. Hg. v. Matthias Prangel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 136-149, hier S. 145); tatsächlich macht Döblin diese Differenz deutlich: *Berlin Alexanderplatz* lautet der Titel, doch der Autor gibt seinem Roman einen Untertitel bei: *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Doch ungeachtet dieser dualen Komposition dringen gleichwohl polyphone Momente in die auf Biberkopf konzentrierte Geschichte ein, was der Tatsache geschuldet ist, dass dieser als Bewohner Berlins stets Teil des urbanen Kosmos ist.

dungsgeschichte integriert; doch die vor allem in die neun Bücher des Romans einleitenden Kommentare eines allwissenden Erzählers dringen kaum bis zu Biberkopf durch, dessen Gegenspieler, die Stadt Berlin, zieht ihn in ihren Strudel und Bann. Dadurch, dass dem Erzähler der Geschichte des Franz Biberkopf über weite Strecken ein ähnliches Schicksal widerfährt – auch seine Stimme verliert angesichts der Wucht der städtischen Stimme ihre Dominanz –, setzt sich letztlich die Großstadt als Handlungsort und Akteurin gegenüber dem Einzelkämpfer Biberkopf durch, mit der Konsequenz, dass das Genre des Großstadtromans den Entwicklungsroman überlagert und damit jene Strategien des modernen Erzählens den Roman prägen, die Döblin bereits seit seinem Wirken in den expressionistischen Kreisen um Herwarth Waldens *Sturm* und Pfempfers *Aktion* proklamierte:

Da marschier Franz Biberkopf durch die Straßen, mit festem Schritt, links rechts, links rechts, keine Müdigkeit vorschützen, keine Kneipe, nichts saufen, wir wollen sehen, eine Kugel kam geflogen, das wollen wir sehen, krieg ich sie, liege ich, links rechts, links rechts. Trommelgerassel und Bataillone. Endlich atmet er auf. Es geht durch Berlin. Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren, eiwarum, eidarum, ei bloß wegen dem Tschingdarada bumbara, ei bloß wegen dem Tschingdarada, dada. Die Häuser stehen still, der Wind weht wo er will. Eiwarum, eidarum, ei bloß wegen dem Tschingdaradada.“¹⁴

Unterschiedlichste Textsorten – in diesem Fall ein anonymes Soldatenlied („wir marschieren mit festem Schritt voraus“), Ludwig Uhlands Gedicht *Ich hatt einen Kameraden* („eine Kugel kam geflogen“), Alexander Cosmars „Vaudeville-Posse in 2 Akten“ *Die Seeräuber* von 1840 („Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren“) und ein wörtliches Bibelzitat aus dem *Johannes-Evangelium* 3,8 („der Wind weht wo er will“) – werden übergangslos und unverbunden nebeneinandergesetzt; den alle Sinne ansprechenden und fordernden „Kinostil“¹⁵ kann Döblin in Verbindung mit dem großstädtischen Handlungs- und Erfahrungsraum so konsequent wie in keinem seiner früheren Romane realisieren; das angesichts simultaner und dynamisierter Geschehensabläufe in einer urbanen Lebenswelt realitätsferne traditionelle Erzählkontinuum wird ersetzt durch ein narratives Konzept des polyphonen Schreibens, das Döblins Maxime aus dem *Berliner Programm* folgt:

¹⁴ Döblin: Berlin Alexanderplatz. S. 291f.

¹⁵ Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker, S. 120. – Döblins „Berliner Programm“, sein Programm des „Döblinismus“, wie er es selbst nannte (Alfred Döblin: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti [1911]. In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, S. 113-119, hier S. 119), ist das Produkt seiner Bemühungen um solche Ziele. Es entsteht in theoretischen Aufsätzen und Essays in den Jahren zwischen 1911 und 1928, in der Vorkriegszeit zunächst im Anschluss an die Rezeption des italienischen Futurismus. Neben dem berühmten „steinerne[n] Stil“ und „Kinostil“ fordert Döblin die Neutralität des Autors im Erzählprozess. Das meint letztlich auch den Verzicht auf eine vermittelnde Erzählinstanz, auf einen kommentierenden, eingreifenden Erzähler. Und damit zugleich die Preisgabe der, wie Döblin schreibt, „psychologischen Manier“ der traditionellen Romankunst, d. h. der exakten psychologischen Ausgestaltung der Romanfiguren (Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker, S. 120f.).

Weg von den Gebildeten, heran an die Massen, aber zu diesem Zweck erst einmal ganz heran an die Realität! Und immer dichter an die Realität, und je dichter wir dran sind, um so wahrer sind wir und um so mehr und besser wird man uns hören, und dann wird es wieder richtige Literatur geben [...].¹⁶

Biberkopf „marschiert“ durch die Stadt, als „Sonde“¹⁷, so wollte es Döblin verstanden wissen, er wird in das städtische Geschehen eingeführt, er lauscht der Stadt, ihren Geräuschen, er beobachtet das Treiben in ihr. Biberkopf und der Erzähler verbinden sich beständig mit „dem Volk und dem, was es treibt“¹⁸, wie Benjamin in seiner Rezension des Romans schrieb, und so ergreifen in diesem Großstadtepos neben Erzähler und Protagonist auch immer wieder andere Stimmen das Wort: Sie machen vor allem die akustische Dimension der modernen Stadt deutlich, an der die ‚stumme‘ Literatur eigentlich scheitern muss. Das tut sie bei Döblin aber nicht, der „Rosenthaler Platz unterhält sich“, so lautet die markante Einleitung einer Passage im Roman¹⁹, und in genau diesem Sinne wird sodann auch die Stadt in ihrer akustischen, sinnlichen und oralen Vielfalt evoziert und zur Sprache gebracht: Biberkopf streift durch heterogene Erlebnis- und Sprachräume, ihm zur Seite ständig ein Erzähler, der völlig konzentriert ist auf die Stadt, auf das großstädtische Geschehen. Obwohl an das gedruckte Wort gebunden, bleibt die Sprache des Romans in ihrer Diktion über weite Strecken an der gesprochenen Sprache, der Umgangssprache bzw. an Mundartlichem orientiert, der literarischen Beschreibung eignet so eine Oralität, die die Stummheit der Schrift relativiert. In seinem 1928 entstandenen Aufsatz *Der Bau des epischen Werks* kam Döblin bereits auf dieses Anliegen zu sprechen:

Ich will auch nicht davon sprechen, daß ich die Befreiung des epischen Werks vom Buch für [...] nützlich halte, nützlich insbesondere in Hinsicht auf die Sprache. Das Buch ist der Tod der wirklichen Sprachen. Dem Epiker, der nur schreibt, entgehen die wichtigsten formbildenden Kräfte der Sprache.²⁰

Entsprechend liefert Döblin ein Kaleidoskop optischer und akustischer Eindrücke, zitiert Plakate, Litfaßsäulen, Leuchtreklamen, Werbesprüche, Werbeslogans, Reklameschilder und Warenauslagen in Schaufenstern und Zeitungsreportagen über die Stadt, Schlagzeilen aus Zeitungen und vor allem Geräusche, Stimmen und Gespräche von Passanten, Straßenbahnschaffnern, Zeitungsträgern, er gibt Straßen- und Kneipendialoge wieder, nennt Straßennamen und Straßenbahnhaltestellen. Öffentliches wie auch Privates werden aufgenommen – eine Evokation der polyphonen urbanen Realität, unterbrochen zwar immer wieder durch die Konzentration auf die Biberkopfhandlung, doch mit Blick auf die Eingebundenheit dieses Protagonisten in

¹⁶ Döblin, Alfred: Kleine Impressionen auf einer Rheinreise [1931]. In: Ders.: Kleine Schriften, III. Hg. v. Walter Muschg. Zürich/Düsseldorf: Walter 1999, S. 245–259, hier S. 252.

¹⁷ Döblin: Epilog, S. 448.

¹⁸ Benjamin: Krisis des Romans, S. 230.

¹⁹ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 51.

²⁰ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks [1928]. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur, S. 215–245, hier S. 245. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Benjamin (Krisis des Romans, S. 230): „Es ist daher die Stimme des geborenen Erzählers, die sich gegen den Romancier so vernehmen läßt“.

den städtischen Kosmos nicht minder wirkungsmächtig. Ein Beispiel für dieses polyphon ausgerichtete Erzählen liefert die viel beachtete Szene „Eine Handvoll Menschen um den Alex“:

Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor. Rechts und links sind Straßen. In den Straßen steht Haus bei Haus. Die sind vom Keller bis zum Boden mit Menschen voll. Unten sind die Läden.

Destillen, Restauration, Obst- und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost, Fuhrgeschäft, Dekorationsmalerei, Anfertigung von Damenkonfektion, Mehl und Mühlenfabrikate, Autogarage, Feuersozietät: Vorzug der Kleinmotorspritze ist einfache Konstruktion, leichte Bedienung, geringes Gewicht, geringer Umfang. – Deutsche Volksgenossen, nie ist ein Volk schmälicher getäuscht worden, nie wurde eine Nation schmälicher, ungerechter betrogen als das deutsche Volk. Wißt ihr noch, wie Scheidemann am 9. November 1918 von der Fensterbrüstung des Reichstags uns Frieden, Freiheit und Brot versprach? Und wie hat man das Versprechen gehalten! – Kanalisationsartikel, Fensterreinigungsgesellschaft, Schlaf ist Medizin, Steiners Paradiesbett. – Buchhandlung, die Bibliothek des modernen Menschen, unsere Gesamtausgaben führender Dichter und Denker setzen sich zusammen zur Bibliothek des modernen Menschen. Es sind die großen Repräsentanten des europäischen Geisteslebens. – Das Mieterschutzgesetz ist ein Fetzen Papier. Die Mieten steigen ständig. Der gewerbliche Mittelstand wird auf das Pflaster gesetzt und auf diese Weise erdrosselt, der Gerichtsvollzieher hält reiche Ernte. Wir verlangen öffentliche Kredite bis zu 15 000 Mark an das Kleingewerbe, sofortiges Verbot aller Pfändungen bei Kleingewerbetreibenden.²¹

Vor allem in solchen Stadtmontagen wird die Stadt ihrer Selbstdarstellung überlassen, aber auch in jenen Teilen des Romans, in denen Döblin seinen „Mann“ Biberkopf dem städtischen Treiben überantwortet und über dessen Wahrnehmung städtisches Geschehen vermittelt. Hier kommt es zu einem ständigen Wechsel der Perspektive und somit auch zur Aufgabe des traditionellen Erzählerstandorts, der, einmal eingenommen, vom Erzähler im traditionellen Roman kaum mehr verlassen wurde. In Döblins Roman aber gibt es keinen einheitlichen erzählerischen Standpunkt, sondern vielmehr Dutzende von erzählenden Stimmen.

Damit realisiert Döblin in seinem „modernen Epos“²², darauf sei abschließend verwiesen, in den Jahren 1928 und 1929 zeitgleich jene erzähltechnischen Überlegungen, die Michail Bachtin in seiner 1929 erschienenen Arbeit *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*²³ entwickelte. Der russische Philosoph und Literaturtheoretiker Bachtin war einer der wichtigsten Kritiker der Saussureschen Linguistik und des gesamten Strukturalismus. Bereits mit der 1928 gemeinsam mit Pavel N. Medvedev verfassten

²¹ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 123.

²² Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker, S. 123.

²³ Bachtin, Michail: Problemy tvorčestva Dostoevskogo. Leningrad 1929.

Schrift *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*²⁴ machte er sich als Gegner des russischen Formalismus einen Namen; Bachtin untersucht hier sprachliche Äußerungen von Individuen als durch spezifische soziale Situationen festgelegte. Insbesondere mit seinem in der *Dostoevskij*-Studie entworfenen dialogischen Konzept bezog er dann jedoch eine offensive Gegenposition zum russischen Formalismus. Das Zeichen deutete er als einen aktiven Bestandteil des Sprechens, als die Äußerung eines Individuums also. Auch die Tatsache, dass die Gesellschaft nicht als eine homogene Sprechergemeinschaft und auch nicht als eine unwandelbare Sprachgemeinschaft zu werten ist, brachte Bachtin zu der Erkenntnis, dass ein Zeichen nicht neutral sein kann. Sprache ist für ihn gesellschaftlich determiniert, die Vorstellung von Sprache als einem monolithischen, historisch und ideologisch unveränderbaren bzw. homogenen System wies Bachtin damit zurück. Zugleich umriss er eine Theorie des polyphonen Romans bzw. der Vielstimmigkeit des Romans. Polyphonie meint bei ihm eine dialogische Konzeption, nach der im Roman auftauchende Stimmen und „Bewußtseine“²⁵, d. h. die durch die Präsenz mehrerer Romanfiguren gegebenen verschiedenen Erzählperspektiven, gleichberechtigt auftreten und weder der Stimme des Erzählers noch der des Autors untergeordnet sind. Im Verzicht auf die monoperspektivische Anlage des Romans sah Bachtin die „prinzipielle Neuerung“ einer modernen Romankunst wie etwa der Dostoevskijs begründet. Auf genau diese Dominanz des Autoren- oder des Erzählerbewusstseins verzichtet auch Döblin und realisiert stattdessen gleichfalls eine Polyperspektivität, in der vier Sprecher bzw. Stimmen auszumachen sind: der Autor, der Erzähler, Biberkopf und schließlich das städtische Kollektiv. Dieses spricht sodann allerdings nicht mit einer Stimme, sondern ist über eine Vielzahl von Sprechern und Stimmen präsent. Zeitgleich geht auch Bachtin davon aus, dass der Stil des Romans in der Kombination von Stilen, Stimmen, Sprachen und Perspektiven besteht:

[...] der Stil des Romans besteht in der Kombination von Stilen; die Sprache des Romans ist ein System von ‚Sprachen‘. [...] Der Roman ist künstlerisch organisierte Rede Vielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt. [...] der Roman orchestriert seine Themen, seine gesamte abzubildende und auszudrückende Welt der Gegenstände und Bedeutungen mit der sozialen Rede Vielfalt und der auf ihrem Boden entstehenden individuellen Stimmenvielfalt. [...] Diese Bewegung des Themas durch Sprachen und Reden, deren Aufspaltung in Elemente der sozialen Rede Vielfalt, ihre Dialogisierung; dies macht die grundsätzliche Besonderheit der Stilistik des Romans aus.²⁶

²⁴ Pavel Medvedev: *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*. Hg. und übers. v. Helmut Glück. Stuttgart 1976. Titel der Originalausgabe: P. N. Medvedev: *Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kritičeskoe vvedenie v sociologičeskiju poëtiku*. Leningrad 1928.

²⁵ Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. v. Adelheid Schramm nach der 2. überarb. u. erw. Aufl. v. 1963. München: Hanser 1971 (Titel der Originalausgabe: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. Moskva 1963), S. 10.

²⁶ Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 157.

Entsprechend besteht der Roman Bachtin zufolge aus einer Kombination von Stilen, d. h. verschiedenen Sprachen, die als kollektiv geprägte Redeweisen und individuelle Stimmen auftreten, der Autor ‚orchestriert‘ dann die verschiedenen Sprachen: „alle Sprachen der Rede Vielfalt stehen [...] für spezifische Sichten der Welt für eigentümliche Formen der verbalen Sinngebung, besondere Horizonte der Sachbedeutung und Wertung.“²⁷ Bereits diese wenigen Passagen der Bachtinschen Theorie machen deutlich, dass Döblins ebenfalls 1929 verfasster Roman *Berlin Alexanderplatz* ähnlichen Überlegungen folgt und ihm vergleichbare Ideen zugrunde liegen. Ausgangspunkt für beide, für den Autor Döblin wie den Theoretiker Bachtin, war wohl die Erkenntnis, dass die gesellschaftliche und kulturelle Moderne im 20. Jahrhundert mehrere Sprachen kennt, Mehrsprachigkeit und Vielstimmigkeit also deren Wesensmerkmale sind.

Literatur

- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Übers. v. Adelheid Schramm nach der 2. überarb. u. erw. Aufl. v. 1963. München: Hanser 1971 (Titel der Originalausgabe: Problemy poetiki Dostoevskogo. Moskva 1963).
- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz“ [1929]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. III: Kritiken und Rezensionen (1912-1940). Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 230-236.
- Döblin, Alfred: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti [1911]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 27: Schriften zur Ästhetik, Poetik, Literatur. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1989, S. 113-119.
- Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm [Mai 1913]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 27: Schriften zur Ästhetik, Poetik, Literatur. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1989, S. 119-123.
- Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman [1917]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 27: Schriften zur Ästhetik, Poetik, Literatur. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1989, S. 123-127.
- Döblin, Alfred: Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971.
- Döblin, Alfred: Bekenntnis zum Naturalismus [1920]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 24: Kleine Schriften. 2 Bde. Hg. v. Anthony W. Riley. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1985, Bd. 24/1, S. 291-294.
- Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks [1928]. In: Ders.: Ausgewählte Schriften. Bd. 27: Schriften zur Ästhetik, Poetik, Literatur. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1989, S. 215-245.
- Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf [1929]. Hg. v. Werner Stauffacher. Zürich/Düsseldorf: Walter 1996.
- Döblin, Alfred: Kleine Impressionen auf einer Rheinreise [1931]. In: Ders.: Kleine Schriften. Bd. 3. Hg. v. Walter Muschg. Zürich und Düsseldorf: Walter 1999, S. 245-259.
- Döblin, Alfred: Epilog [1948]. In: Ders.: Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen. Hg. v. Edgar Pässler. Olten/Freiburg i. Br.: Walter 1980, S. 439-451.

²⁷ Ebd., S. 183.

- Duytschaever, Joris: Joyce – Dos Passos – Döblin. Einfluß oder Analogie? In: Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“. Hg. v. Matthias Prangel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 136-149.
- Sander, Gabriele: „Tatsachenphantasie“: Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2007.

Regine Nohejl (Freiburg)

Die „Auferstehung des Wortes“.

Die Suche nach einer universellen Sprache in der russischen Avantgarde

Die sogenannten Historischen Avantgarden um 1900 sind ein „übernationales, gesamteuropäisches Phänomen“¹. Auch zwischen den russischen und den westeuropäischen Vertretern der Avantgarde entwickelt sich in dieser Zeit ein reger persönlicher Austausch – man denke etwa an Filippo Marinettis Besuch in Russland 1914 oder an das Wirken Vasilij Kandinskij und des Blauen Reiters in Deutschland. Diese internationale Vernetzung ließe erwarten, dass das ‚Polyglotte‘ in der Kunst der russischen Avantgarde, von dem hier die Rede soll, seinen Ausdruck auch in einer Art Austausch und Vermischung der Nationalsprachen findet. Das trifft jedoch nur sehr eingeschränkt zu, und es wird gleich deutlich werden, warum.

1. Frontalangriff auf das konventionelle Verständnis von Sprache:

Weltrevolution als Sprachrevolution

Ziel der Avantgarden ist der große Sturm auf die im Panzer der Konvention und der einseitigen Vernunftgläubigkeit erstarrte moderne Zivilisation. Verantwortlich gemacht für die Erstarrung, für das Gespinnst aus Trägheit, Abstraktheit, Entfremdung, Lügen und Illusionen, in das sich die bürgerlichen Fortschrittsgesellschaften zunehmend verstrickt haben, wird – im Gefolge der von Nietzsche inszenierten Sprachskepsis² – gerade die Sprache, genauer: die konventionelle Alltagssprache. Nach Ansicht der Avantgarde-Künstler ist diese Sprache zur bloßen Handlangerin, zum Werkzeug gesellschaftlicher und ideologischer Interessen verkommen. In Russland, wo seit den 1890er Jahren der Symbolismus und seit den 1910er Jahren die frühe Avantgarde gegen die Vereinnahmung der Kunst für gesellschaftliche Zwecke opponieren, bildet sich mit dem OPOJAZ³ am Beginn des Ersten Weltkriegs erstmals eine Gruppierung, die sich auch theoretisch resp. sprachphilosophisch mit dem Problem befasst. Der Gruppe gehören v. a. Literaturtheoretiker (Viktor Šklovskij, Boris Ėjchenbaum, Jurij Tynjanov) und Sprachwissenschaftler (Roman Jakobson) an. In einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Voskrešenie slova* (Die Auferstehung des Wortes, 1914) stellt Šklovskij fest, dass die Alltagssprache „tot“ sei, ein „Friedhof“ von Worten, die nurmehr unbewusst und mechanisch gebraucht würden.⁴ Mit dem

¹ Keith, Thomas: Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde 1912-1922. Ein Vergleich. Berlin: Weidler 2005, S. 11.

² „Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben.“ Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung (Kapitel: Die „Vernunft“ in der Philosophie, § 5). Stuttgart: Kröner 1990, S. 98.

³ OPOJAZ = Obščestvo po izučeniju poëtičeskogo jazyka (Gesellschaft zur Untersuchung der poetischen Sprache).

⁴ Šklovskij, Viktor: Voskrešenie slova (<<http://philolog.petsu.ru/filolog/shklov.htm>>).

Gefühl für die Sprache aber verschwinde auch das Gefühl für das Leben, denn Welt-erleben ist zutiefst mit Spracherleben verbunden: „Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны“⁵ (So verschwindet, sich in nichts auflösend, das Leben. Die Automatisierung frisst die Dinge auf, die Kleider, die Möbel, die Ehefrau und die Angst vor dem Krieg⁶), so schreibt Šklovskij gegen Ende des Ersten Weltkriegs in dem Aufsatz *Iskusstvo kak priem* (Kunst als Verfahren, 1917).

Der – selbstverständlich völlig bewusst gesetzte – gedankliche Sprung am Ende der Aufzählung („und die Angst vor dem Krieg“) zeigt, dass es hier nicht nur um abstrakte Sprachphilosophie oder ästhetischen Eskapismus geht. Mit der Sprachvergessenheit ‚sterben‘ zugleich die ethischen Normen, das Gewissen und das Verantwortungsbewusstsein des Menschen. Die Avantgarden sind keine esoterischen Splittergruppierungen, sondern eminent sozialkritische Bewegungen, aber da ihr Protest sich nicht direkt inhaltlich äußert, sondern durch das Medium einer radikalen Sprachkritik resp. -erneuerung, ist er oft nur schwer nachvollziehbar.

Gegenüber der Entfremdung und Automatisierung der Alltagssprache fordern die Avantgardisten das, was Šklovskij – je nach Sichtweise metaphorisch oder auch mit explizitem Anspruch auf die Nachfolge christlich-religiöser Sinnangebote – als „Auferstehung des Wortes“ bezeichnet. Mit Hilfe der Kunst, die am weitesten von der Alltagssprache entfernt ist, soll eine *ganz neue, andere* Sprache geschaffen bzw. ‚wiedererweckt‘ werden, eine Sprache, die selbstzweckhaft und universell ist und die all die Zersplitterungen, unter denen der moderne Mensch leidet, aufhebt: die zwischen einzelnen Sprachen, die zwischen Sprache und Gegenstand/Welt und schließlich auch die zwischen verschiedenen Medien und Ausdrucksformen der Kommunikation (Wort, Bild, Ton etc). Auf diese Weise wird auch ohne Weiteres verständlich, warum die Avantgardisten Polyglossie nicht als bloße Vermischung von National- resp. Einzelsprachen verstanden: ihre Utopie ging weit über solche Anliegen hinaus. „Языки на современном человечестве – это коготь на крыле птиц: ненужный остаток древности, коготь старины“⁷ (Die Sprachen, die an der gegenwärtigen Menschheit hängen – das ist wie eine Krallen am Flügel von Vögeln: ein unnötiges Überbleibsel der Vergangenheit, ein Relikt des Altertums), schreibt Velimir Chlebnikov in seinen Notizbüchern.

2. Die Affinität der russischen Kultur zum Semiotischen als Nährboden für die sprachlichen Experimente der Avantgarde

Warum die russische Kultur für solche kühnen Projekte der Sprach- und Welterneuerung besonders prädestiniert schien, kann ein kurzer Blick zurück in die Geschichte verdeutlichen. Russland hat im 15. und 16. Jahrhundert keine Renaissance erlebt. Es fand keine nachhaltige Ablösung der platonischen durch die aristotelische Denk-

⁵ Šklovskij, Viktor: *Iskusstvo kak priem*. In: Ders.: *O teorii prozy*. Moskva: Federacija 1929, S. 7-23, hier S. 13 (Nachdruck Leipzig: Zentralantiquariat der Dt. Demokrat. Republik 1977).

⁶ Deutsche Übersetzungen stammen, falls nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

⁷ Chlebnikov, Velimir: *Zadači predsedatelej zemnogo šara*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III. München: Fink 1972, S. 265-272, hier S. 265 (Nachdruck der Ausgabe Moskau 1928-33).

tradition statt. Die empirische Wirklichkeit und das in ihr wirkende Individuum wurden nie zum Selbstzweck bzw. zum Hauptzweck des Seins erhoben. Auch der Übergang vom realistischen zum nominalistischen Sprachverständnis wurde nicht konsequent vollzogen. Sprache, zu dieser Zeit natürlich v. a. die religiös-theologische Sprache, das Altkirchenslavische, ist in dieser Sicht nichts Zufälliges, Willkürliches, Menschengemachtes; jedes Wort hat eine absolute, essenzielle Bedeutung, es verweist im anagogischen Sinn auf eine höhere göttliche Welt, und so wie die Sprache und ihre Worte erhält in der irdischen Welt *alles* seinen Zweck und seine Bedeutung nur im Rückbezug auf einen höheren, jenseits der Empirie liegenden Zusammenhang. Die russische Kultur ist, so könnte man verkürzt sagen, eine durch und durch *semiotische* Kultur, ein ‚Reich der Zeichen‘, in dem alles nur durch seine symbolische Aufladung an Bedeutung gewinnt. Vladimir Toporov hat dafür den Begriff der *svernasyščennaja real'nost'*, der symbolisch übersättigten Wirklichkeit, gebildet. Das bewirkt z. T. eine ausgesprochene Gleichgültigkeit oder auch ein Misstrauen gegenüber der empirischen Dingwelt; der Hang zu den Dingen wird später verächtlich als *veščizm* (russ. *vešč'*, ‚die Sache‘, ‚das Ding‘) bezeichnet, also als eine Art Dingfetischismus.

Umgekehrt gewinnen in einem solchen Umfeld die Worte und Dinge, sofern sie als *Zeichen* und nicht bloß als empirische Fakten verstanden werden, einen fast ‚körperlichen‘, ikonischen Charakter; sie stehen wie die Ikone unmittelbar für das Göttliche selbst, sie sind wie klare Fenster, durch die man ungehindert auf das Absolute schaut, keine bloßen Mittel zum Zweck, keine abstrakten, beliebigen Repräsentationen, die den absoluten Weltbezug mittelbar machen und verstellen. Die Auffassung der Sprache als selbstzweckhafte, eigenständige Sphäre, die wie eine quasi-göttliche Weltordnung verehrt wird, hat sich in der russischen Kultur als sehr beharrlich erwiesen. Man musste dieses Sprach-Welt-Modell eigentlich nur noch säkularisieren, es nicht mehr auf eine höhere göttliche Ordnung beziehen, sondern als in sich geschlossenes, selbstreferenzielles Zeichensystem begreifen, das seine Bedeutung aus sich selbst gebiert, und man erhielt den Ansatz des Strukturalismus, der bis heute ein zentrales Paradigma der Kulturwissenschaften geblieben ist. Es ist wohl kein Zufall, dass wichtige Impulse für diese semiotische Revolution des Weltverständnisses nach 1900 von Russland, von der ostslavischen Welt ausgingen, und zwar in der einmaligen Kombination von theoretisch-methodischer Schule (Formalismus/Strukturalismus) und künstlerischer Praxis (Avantgarde). Durch sein längeres Verhaftetsein in der ‚heiligen Semiotik‘ der Vormoderne hat Russland den ‚fortschrittlichen‘ Westen, der allzu sehr dem positivistischen Kramen in der empirischen Welt der Einzeldinge verfallen war und dadurch das Gespür für die großen, ‚zeichenhaften‘ Zusammenhänge der Kultur verloren hatte, quasi wieder überholt. Und als sich der Westen gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf die Suche nach dem verlorenen Blick fürs Ganze machte, konnte gerade das scheinbar zurückgebliebene Russland ihm wie der Igel dem Hasen sagen: „Ich bin schon da“. Diese Zusammenhänge sind bislang nur unzureichend erforscht. Zu hartnäckig hält sich bis heute das Klischee, dass der kulturelle Austausch zwischen West und Ost stets eine Einbahnstraße gewesen sei, und

erst in jüngerer Zeit hat die Kulturtransferforschung begonnen, den Blick für die Wechselseitigkeit des Verhältnisses zu schärfen.

Die Literatur wird – u. a. auch als Folge der besonderen Bedeutung, die der Sprache beigemessen wird – im 19. Jahrhundert in Russland zum zentralen Medium gesellschaftspolitischer und geistesgeschichtlicher Auseinandersetzungen; sie gewinnt dadurch eine sehr große Macht, das Wort besitzt eine geradezu gegenständliche Präsenz und Gewalt, es wird zur gefürchteten, wohlgehüteten Waffe.⁸ Durch die starke gesellschaftspolitische Inanspruchnahme droht das Verhältnis freilich stets auch zu kippen, die Literatur droht zunehmend zweckentfremdet, instrumentalisiert zu werden und schließlich als Dienerin eben jener banalen Alltags- und Dingwelt zu enden, die sie eigentlich transzendieren soll. Am Ende des 19. Jahrhunderts beginnt mit dem russischen Symbolismus der Aufstand gegen die gesellschaftliche Vereinnahmung der Literatur, aber dieser erste Versuch, Sprache und Ästhetik zu emanzipieren bzw. mit ihrer Hilfe die Welt und das Leben neu zu gestalten, gerät zunehmend in Aporien und endet um 1910 (nach dem Russisch-Japanischen Krieg und der Revolution von 1905) in der sogenannten Symbolismuskrise – einem grassierenden Gefühl der Ohnmacht, des Gescheitertseins.

3. Ein „zusammengewürfelter Haufen von Provinzlern“: Die russische Avantgarde und ihr Aufstand gegen die konventionelle Auffassung von Sprache

Mit der politischen und geistigen Krise in der Zeit nach 1905 wird die Bühne frei für das, was wir heute als „russische Avantgarde“ bezeichnen, obwohl die Betroffenen selbst in Russland (wie übrigens auch in anderen Ländern) diesen Begriff kaum verwendet haben.⁹ Er charakterisiert lediglich aus rückblickender Sicht den forschen, militanten Gestus der Bewegung. Die Symbolisten waren ungeachtet ihrer poetischen Neuerungen und dichterischen Experimente noch elitäre, verwöhnte, wohl-erzogene Kinder der Großstadt und des verwestlichten russischen Establishments. Die Künstler, die mit der Avantgarde hervortreten, kamen hingegen, und das ist sehr bezeichnend, häufig aus den „frontier“-Bereichen, den Grenzgebieten des riesigen Russischen Reiches, dem „Wilden Osten“ bzw. Süden: ein „zusammengewürfelter Haufen von Provinzlern“,¹⁰ die sich um 1910 anschickten, die Metropolen Moskau und Petersburg zu erobern, und deren Dichtung und Habitus von Anfang an wesentlich provokativer und radikaler war als die der Symbolisten.

1911 wurde in Černjanka im Bezirk Cherson die Gruppe *Gileja* (Hyläa) gegründet, der Schriftsteller und Maler angehörten, u. a. Viktor (später: Velimir) Chlebnikov, Lehrersohn und studierter Mathematiker aus dem Gouvernement Astrachan', an der Mündung der Wolga ins Kaspische Meer; Aleksej Kručenyč aus dem Gouvernement Cherson an der Mündung des Dnepr ins Schwarze Meer; und Vladimir

⁸ Vgl. dazu Parthé, Kathleen F.: *Russia's Dangerous Texts. Politics Between the Lines*. New Haven/CT u. a.: Yale UP 2004.

⁹ Berg, Hubert van den/Fähnders, Walter (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 1.

¹⁰ Goldt, Rainer: *Sprache und Mythos bei Velimir Chlebnikov*. Mainz: Liber 1987, S. 54.

Majakovskij aus dem Gouvernement Kutaisi, östlich des Schwarzen Meers in Georgien. Der Name Hyläa stammt von Herodot und bezeichnet die alten Kulturgebiete nördlich und östlich des Schwarzen Meeres, das Siedlungsgebiet der Skythen und Sarmaten, über die sowohl die Nähe Russlands zu den asiatischen Reiter- und Nomadenvölkern wie auch die Vorstellung einer slavischen Antike betont wurde. Die Mitglieder von *Gileja* sind auch als „(Kubo-)futuristen“ bekannt geworden. Das verweist zum einen auf die Nähe zur Malerei (Picasso/Kubismus), zum anderen auf die Nähe zum Westen (Marinetti/Futurismus); doch schon der selbstgewählte Name *Gileja* zeigt, dass die weltanschauliche Orientierung der Gruppe keineswegs eindeutig gen Westen ging.

Die Mitglieder von *Gileja* begannen alsbald, in für die Avantgarde typischen vollmundigen Manifesten, die oft im Selbstverlag erstellt wurden, ihr Programm zu verkünden. Sie waren arm, sie waren wenige, aber sie waren laut und wild entschlossen, mit einem ausgesprochenen Hang zum Performativen, zur Selbstdarstellung. Und ihr Programm war derart provokant formuliert, dass es in der Öffentlichkeit kaum ignoriert werden konnte. Besondere Berühmtheit erlangt hat das Manifest *Poščečina obščestvennomu vkusu* (Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack) von 1912, in dem *Gileja* dazu auffordert, die Klassiker „vom Dampfer der Gegenwart“ (с парохода Современности) zu stoßen, einen „unüberwindlichen Hass“ (непреодолимую ненависть) gegen jede bisher existierende Sprache zum Ausdruck bringt und es genießt, in einem „Meer von Pfiffen und Entrüstung“ (среди моря свиста и негодования) stehend „das Wetterleuchten der Neuen Vorwärtsschreitenden Schönheit des Selbstzweck-(selbsthaften) Wortes“ zu verkünden (впервые зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова).¹¹ Worum ging es bei diesem Programm, das die konventionelle Sprache so vehement verteufelt und sich dabei doch ungeniert ihrer abgedroschenen Metaphern („Dampfer der Gegenwart“, „Meer von Pfiffen“) bedient?

Die Symbolisten hatten zwar die Autonomie des Ästhetischen verteidigt, sie hatten inhaltlich provoziert und auch das formale Repertoire der Dichtkunst erweitert, aber sie hatten nicht am Grundverständnis von Sprache überhaupt gerüttelt und waren so hinterrücks wieder in die Falle der Tradition geraten. Ihr Schaffen ist daher für die Avantgarde nur „parfümierte Unzucht“, „schmutziger Schleim“ (парфюмерн[ый] блуд[, грязн[ая] слиз[ь]¹²), bloßes Kokettieren mit der Utopie des Neuen, ganz Anderen. Was die Repräsentanten der Avantgarde fordern, ist nicht nur eine autonome Ästhetik, sondern ein kompletter, *prinzipieller* Bruch mit dem bisherigen Sprach- und Kunstverständnis – eine tabula rasa, ein Neubeginn, ein ‚Nullpunkt‘. Der (Sprach-)Künstler muss nicht nur von allen inhaltlichen Vorgaben befreit werden, sondern auch von allen formalen Regeln des Sprachgebrauchs, sowohl auf dem Gebiet der Lexik wie auch der Grammatik und der Syntax:

[...] Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам [...]. Мы расшатали синтаксис.

¹¹ <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/slap.htm>; dt.: Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Russische Futuristen. Zürich: Edition Nautilus 1988, S. 23f.

¹² Ebd.

[...] Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и *фонической характеристике*.

[...]

[...] Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.¹³

(Hervorhebung im Original.)

[...] Wir haben aufgehört, Wortbau und Wortaussprache nach grammatischen Regeln zu betrachten [...]. Wir haben die Syntax erschüttert.

[...] Wir haben begonnen, den Wörtern Inhalt nach ihrer graphischen und PHONETISCHEN CHARAKTERISTIK zu geben.

[...]

[...] Im Namen der Freiheit des persönlichen Falls negieren wir die Rechtschreibung. (Hervorhebung im Original.)¹⁴

Im Grunde ist das eine sehr radikale Umsetzung des oben erwähnten Nietzsche-Diktums, dass wir Gott, sprich die alte Ordnung, nicht loswerden, solange wir noch an die Grammatik glauben (vgl. Anm. 2). Die Kunst soll sich nicht vom Alltag distanzieren, indem sie die Sprache besonders kunstvoll verschnörkelt und ‚schön‘ gestaltet, sondern indem sie sie im wörtlichen Sinne zerlegt, zerfetzt, zerhackt, vergröbert, bis zur Hässlichkeit und Unkenntlichkeit verunstaltet und verfremdet, um dann aus den gewonnenen Bruch- und Versatzstücken eine ganz neue (Sprach-) Weltordnung zu erschaffen.

Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной [...].

До нас предъявлялись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) для слуха, выразительный [...].

[...] мы заметим, что все их требования (о, ужас!) больше приложимы к женщине как таковой, чем к языку как таковому. [...]

Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком, и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря.¹⁵

Auf dass prall geschrieben und prall gelesen werde, unangenehmer als geschmierte Stiefel oder ein Lastwagen im Salon [...].

Bis jetzt wurden an die Sprache folgende Forderungen erhoben: klar, rein, anständig, wohlklingend, angenehm (zärtlich) für das Ohr, ausdrucksvoll [...].

[...] wir bemerken, dass all ihre Forderungen (oh, Schreck!) mehr auf die Frau als solche zutreffen denn auf die Sprache als solche. [...]

Wir aber denken, dass die Sprache vor allem Sprache sein soll, und wenn sie schon an irgendetwas erinnern muss, dann am ehesten an eine Säge oder an den vergifteten Pfeil eines Wilden.

So schreiben Kručnych und Chlebnikov in *Slovo kak takovoe* (Das Wort als solches) von 1913. Noch besser aber ist es, wenn das Wort möglichst gar nicht mehr an die

¹³ Manifest aus dem Sammelband „Sadok sudej II“ (Der Richterteich II), 1913, unterzeichnet von Elena Guro, David Burljuk, Nikolaj Burljuk, Vladimir Majakovskij, Ekaterina Nizen, Viktor Chlebnikov, Aleksej Kručnych (<http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp1/mp1-400-.htm>).

¹⁴ Dt. Übersetzung: Eine Ohrfeige, S. 25.

¹⁵ <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/slovo.htm>.

konventionelle Sprache erinnert, so dass der Leser nicht in Gefahr gerät, nach Altvertrautem zu suchen und wieder in die Falle der traditionellen Grammatik zu geraten. Zu diesem Zweck werden die Worte zunächst in ihre Morpheme zerlegt. Ein schönes Beispiel ist Chlebnikovs berühmte *Beschwörung durch Lachen* (Zakljatie smechem, 1908/09):

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеяются смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешиц надсмеяльных – смех усмейных смехачий!
О, иссмеяся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево!
Усмей, осмей, смешики, смешики!
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!¹⁶

Ihr Lacherer, schlagt die Lache an! / Ihr Lacherer, schlagt an die Lacherei! / Die ihr vor Lachen lacht und lachhaftig lachen macht, / schlagt lacherlich eure Lache auf! / Lachen verlachender Lachmacher! Ungeschlachtet Gelachter! / Lachen lacherlicher Lachler, lach und zerlach dich! / Gelach und Gelacher, / lach aus, lach ein, Lachelei, Lachelau, / Lacherich, Lacherach. / Ihr Lacherer, schlagt die Lache an! / Ihr Lacherer, schlagt an die Lacherei!¹⁷

Die Wurzel des zentralen Begriffs *smech* (-lach-) ist auf dieser Stufe noch zu erkennen, ebenso wie die im Russischen gängigen Präfixe und Suffixe; aber diese Elemente werden in völlig freier Weise neu gestaltet und kombiniert. In der Malerei entspricht dem der Kubismus, das Zerlegen der Wirklichkeit in einzelne Mosaikteile, die dann beliebig rekombiniert, umgeschichtet, verschoben werden können (sog. *sdvig*, ‚Verschiebung‘) und sich dabei immer weiter von der mimetischen Nachahmung der Wirklichkeit entfernen.

Eine Botschaft im konventionellen Sinn haben solche Kunstwerke natürlich nicht mehr, die Bezeichnung „Beschwörung“ in Chlebnikovs Lachgedicht signalisiert ja bereits, dass der Text nicht auf einer rational-logischen Ebene rezipiert, nicht auf seine konventionelle ‚Bedeutung‘ hinterfragt werden soll und kann:

Говорят, что стихи должны быть понятны. Так (понятна вывеска на) улице, на которой ясным и простым языком написано: Здесь продаются... – (Но вывеска) еще не есть стихи. А она понятна. С другой стороны, почему заговоры, заклинания так называемой волшебной речи [...] эти – шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу – суть вереницы набора слогов, в котором рас-судок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове? Между тем этим непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком [...]. [...] Им предписывается власть руководить добром и злом и управлять сердцем нежных. Молитвы многих народов написаны на языке, непонятном для молящихся. Разве индус понимает Веды? Старославянский язык непонятен русскому. Латинский – поля-

¹⁶ Chlebnikov, Velimir: Zakljatie smechem. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. I/2, S. 35.

¹⁷ Dt. Übersetzung von Hans Magnus Enzensberger. In: Chlebnikov, Velimir: Werke. Hg. v. Peter Urban. Bd. 1: Poesie. Reinbek: Rowohlt 1972, S. 19.

ку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничным рассудок.¹⁸

Man sagt, dass Gedichte verständlich sein sollen. So (ist verständlich ein Ladenschild auf) der Straße, auf dem in klarer und einfacher Sprache geschrieben steht: Hier wird verkauft... – (Aber ein Aushängeschild) ist noch kein Gedicht. Dafür ist es verständlich. Andererseits, warum sind da diese Zauberformeln und Beschwörungen der so genannten magischen Sprache [...] diese šagadam, magadam, vygamad, pic, pac, pacu – Aneinanderreihungen von Silben, mit denen der Verstand nichts anfangen kann und die wie eine *zaum*’ der Volkssprache wirken? Unterdessen wird diesen unverständlichen Worten eine gewaltige Macht über den Menschen zugeschrieben [...]. [...] Ihnen wird die Macht zugeschrieben, über Gut und Böse zu gebieten und das Herz der Zarten zu leiten. Die Gebete vieler Völker sind in einer Sprache geschrieben, die die Betenden nicht verstehen. Versteht der Hindu die Veden? Die kirchenslavische Sprache ist dem Russen nicht verständlich. Die lateinische – dem Polen und Tschechen. Aber das in lateinischer Sprache geschriebene Gebet wirkt nicht weniger stark als das Ladenschild. Deshalb will die magische Sprache der Zauberformeln und Beschwörungen nicht den Alltagsverstand zum Richter haben.

Die Übersetzung solcher Texte – falls man eine solche überhaupt als möglich und adäquat ansehen will – ist je nachdem eine Qual oder ein unbeschreibliches Vergnügen. Die oben gewählte, bekannte Übersetzung der „Beschwörung durch Lachen“ von Hans Magnus Enzensberger ist nur einer von zahlreichen Versuchen, Chlebnikovs Gedicht nachzuempfinden.¹⁹

Die nächste Stufe der Zerlegung der Sprache ist die phonetische, die Lautebene. Chlebnikov und Kručenyč sind durch ihre transrationale resp. transmentale Lautsprache, die *zaum*’ (*za* = hinter, jenseits; *um* = Geist, Verstand), berühmt geworden. In den *zaum*’-Gedichten werden meist nur noch Laute kombiniert, eine Ähnlichkeit mit existierenden Sprachen kann zwar subjektiv empfunden werden (z. B. erinnern Zischlaute an die slavischen Sprachen), aber nicht objektiv konstatiert. Zwei berühmte *zaum*’-Texte von Kručenyč sollen dies belegen:

Дыр бул щыл	Dyr bul ščyl
убеш шур	ubeš ščur
сум	skum
вы со бу	vy so bu
р л эз	r l éz
Та са мае	Ta sa mae
ха ра бау	cha ra bau
Саем сию дуб	Saem siju dub
Радуб мола	Radub mola
аль ²⁰	al’

¹⁸ Chlebnikov, Velimir: O stichach. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. III, S. 225-227, hier S. 225.

¹⁹ Vgl. Chlebnikov: Werke, S. 19-25.

²⁰ Kručenyč, Aleksej: Stichotvorenija. Poëmy. Romany. Opera. S.-Peterburg: Akad. proekt 2001, S. 55f.

Die semantische, die konventionelle Bedeutungsebene der Sprache ist hier vollständig gelöscht, das Wort wird zum Selbstzweck. Zugleich wird der Übergang vom Wort/Buchstaben zum Bild (geschriebene Form) und zum Klang (gesprochene Form) fließend. Das Bemühen um die visuelle Gestaltung der Texte und die Vorliebe für die Deklamationskunst, die für die Futuristen charakteristisch sind, demonstriert die Abkehr von der Semantik und betont den Eigenwert der Buchstaben/Laute. Auffällig ist in der visuellen Darstellung auch die Abkehr vom Prinzip der seriellen Reproduzierbarkeit, die den Buchstaben zum bloßen ‚Medium‘ erniedrigt. Die Avantgardedichter haben eine ausgesprochene Vorliebe fürs Manuelle, für das Buch als Faktur: sie ‚malen‘ ihre Buchstaben, gestalten sie wie ein individuelles Handwerksstück: groß, klein, krumm, ‚dazwischengequetscht‘, darübergeschrieben, farbig, erhaben, zum Anfassen; kein Buchstabe gleicht auf diese Weise dem anderen.²¹ In der Malerei entspricht dem fehlenden mimetischen Weltbezug der phonetischen Gedichte die völlige Gegenstandslosigkeit, wie sie z. B. in Malevičs Suprematismus – mit dem „Schwarzen Quadrat“ als berühmtestem Beispiel – erreicht wird.

4. Die Suche nach einer universellen Ursprache – Privileg der russischen Avantgarde?

An dieser Stelle scheint es angebracht, die Begriffe „Futurismus“ und „Avantgarde“ noch einmal genauer zu hinterfragen. Vor allem für die russischen Avantgardisten – aber nicht nur für sie – ist die Befreiung der Sprache von den Konventionen des Alltags keineswegs gleichbedeutend mit der Entfesselung schrankenloser künstlerischer Kreativität und Individualität. Die in ihre Grundelemente zerlegte, am Nullpunkt angekommene Sprache hat *ikonischen* Charakter, d. h. es handelt sich *nicht* um etwas nach Belieben Neugeschaffenes, sondern viel eher um etwas Freigelegtes, Wiedergefundenes. Das „Schwarze Quadrat“ ist für Malevič kein bloßes minimalistisches Formenspiel, mit dem der mimetische Kunstgeschmack des Bildungsbürgertums verhöhnt und provoziert werden soll; es gilt, wie auch die Wortschöpfungen der Schriftsteller der Avantgarde, als Urzeichen, als Urikone schlechthin, als das auf seinen elementarsten Kern reduzierte Sein. Nicht zufällig hing das „Schwarze Quadrat“ bei seiner ersten öffentlichen Präsentation auf der Ausstellung „0.10“ in Petrograd 1915 in der oberen Ecke des Raums, an der Stelle der ‚klassischen‘ Ikone. Die Begriffe Avantgarde und Futurismus sind also insofern irreführend, als es ihren Vertretern nicht um die Schaffung von schlechthin Neuem ging, nicht um das willkürliche, mutwillige Spiel mit neuen Möglichkeiten und Formen, sondern um die Rekonstruktion einer Art „Ursemiotik“, der sogenannten „adamitischen“ Sprache, die irgendwann allen Menschen gemeinsam war und später verschüttet wurde.²² Vor allem Chlebnikov war überzeugt davon, dass die Laute/Buchstaben des Alphabets, v. a. die Konsonanten, eine universelle, essenzielle Bedeutung, eine Art a priori-Semantik haben. Der erste Konsonant eines Wortes bestimmt auf diese Weise seinen Charakter, seine Grundbedeutung; alle Wörter mit demselben konsonantischen Anlaut

²¹ Vgl. Keith: Poetische Experimente, S. 249ff.

²² Vgl. Ebd., S. 93f.

gehören zusammen; Änderungen des konsonantischen Anlautes verändern fundamental die Bedeutung:

Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы ‚азбучных истин‘, и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то в роде закона Менделеева [...].²³

Die gesamte Fülle der Sprache muss in die grundlegenden Einheiten der ‚Wahrheit des Alphabets‘ zerlegt werden, und dann kann für die Lautwesenheiten etwas in der Art des Mendeleevschen Gesetzes erstellt werden [...].

„Мы хотим девы слова“²⁴ (Wir wollen die Jungfrau des Wortes), so umschreibt Chlebnikov diese Sehnsucht nach dem Ursprünglichen in einem gleichnamigen Text aus dem Jahr 1912. In diesem Sinne könnte man den russischen Futurismus unter das paradoxe Motto ‚Zurück in die Zukunft‘ stellen. In der Zukunft erhofft man einen verloren gegangenen Urzustand (wieder-)zuerschaffen, das paradoxe Projekt einer Mythogenese²⁵, der „Schaffung des Ungeschaffenen, Ursprünglichen“, wie wir es schon seit der Romantik kennen und wie es z. B. in der folgenden Äußerung Kručenychs aus *Deklaracija slova, kak takovogo* (Deklaration des Wortes als solchem, 1913) zum Ausdruck kommt:

Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захвачанное и ‚изнасилованное‘. Поэтому я называю лилию **еуы** – первоначальная чистота восстановлена.²⁶ (Hervorhebung R. N.)

Worte sterben, die Welt ist ewig jung. Der Künstler erblickte die Welt neu, und wie Adam gibt er allem seinen Namen. Die Lilie ist schön, aber hässlich ist das abgegriffene und ‚vergewaltigte‘ Wort Lilie. Deswegen nenne ich die Lilie **еуу** – *die ursprüngliche Reinheit ist wiederhergestellt*. (Hervorhebung R. N.)

Ein schöner bildhaft-verbaler Ausdruck der paradoxen Einheit, des Ineinanderfallens von Ursprung und Ende, von Vergangenheit und Zukunft ist das Palindrom, das sich ebensogut von vorn nach hinten wie von hinten nach vorn lesen lässt, und das sich in der Avantgarde ob seiner hohen sprachkünstlerischen Anforderungen großer Beliebtheit erfreut. Als Extremfall kann hier sicherlich ein Poem Chlebnikovs über Sten’ka Razin, den legendären Anführer eines Kosakenaufstands aus dem 17. Jahrhundert, gelten, das 1920 erschien und *komplett* in Palindromen geschrieben ist. Im Folgenden der Beginn des Poems:

Сетуй, утес!
Утро чорту!
Мы, низари, летели Разиным.
Течет и нежен, нежен и течет.
Волгу див несет, тесен вид углов.
Олени. Синело.

²³ Chlebnikov, Velimir: *Naša osnova* (1920). In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III, S. 228-243, hier S. 228.

²⁴ Chlebnikov, Velimir: *My chotim devy slova...* In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III, S. 334.

²⁵ Vgl. Goldt: *Sprache und Mythos*, S. 35.

²⁶ http://www.e-reading.co.uk/chapter.php/98726/97/Kruchenyh__Kukish_proshlyakam.html.

Оно.
Ива пук. Купавы.
Лепет и тепел
Ветел, летев,
Топот.²⁷

Chlebnikov war übrigens – traumatisiert durch das elementare Entsetzen angesichts der Gewaltexzesse von Krieg und Revolution – überzeugt davon, dass die Geschichte selbst, das gesamte Weltgeschehen wie ein Palindrom funktioniert: wie eine Schaukel schlägt es immer von einem Ende zum anderen hin und her (das „Gesetz der Schaukel“ – *zakon kačelej*²⁸), es kennt keinen Fortschritt, kein ‚Fortschreiten‘ hin zu ‚Höherem‘, zu mehr Zivilisation.

Die Sehnsucht nach dem ursprünglichen, ungeteilten Urzustand der Welt ist auch in der westlichen Kunst der Moderne stark ausgeprägt – in der Malerei und Bildenden Kunst (Primitivismus) wie auch in der Wortkunst, z. B. im Dada. Man denke etwa an Kurt Schwitters berühmte *Ursonate* aus den 1920er Jahren.²⁹ Doch ob berechtigt oder nicht, bestand in Russland ein erheblicher Zweifel an den Fähigkeiten des Westens zur ‚Ursprünglichkeit‘. Zu sehr war Westeuropa in russischer Sicht seit langem mit der Vorstellung von Zivilisation verbunden, mit all ihren Vorzügen, aber auch mit all ihren unumkehrbaren Verlusten. Das Potenzial zur Resurrektion des Ursprünglichen wurde viel eher in Russland gesehen mit seinen riesigen unentwickelten, vormodernen ländlichen Räumen und seinem gewaltigen „wildem Osten“. Was in Europa mühselig künstlich erzeugt werden musste, das schien in Russland einfach so vorhanden zu sein. Musste ein Gauguin in die Karibik oder in die Südsee fahren, um das Ursprüngliche zu finden, so hatte der Russe es gewissermaßen vor der eigenen Haustür.³⁰ Auf diese Weise scheint die Suche nach der Ursprache einerseits eine universelle, andererseits aber auch eine zutiefst ‚russische‘ Angelegenheit zu sein. Die russische Avantgarde beruft sich zum einen durchaus auf polyglott-universelle Ansätze und Quellen, etwa auf die sogenannte Glossolalie, das unverständliche Sprechen in Beschwörungsformeln, magischen Ritualen, in der Sprache von Kindern oder Geisteskranken.³¹ Zum anderen beschränkt sich die Suche nach der Ursprache in auffälliger Weise auf slavische und östliche resp. archaische Sprachen.³² Chlebnikov betrieb hierzu umfangreiche ethnologische und folkloristische Studien – von den russischen religiösen Sektierern bis hin zum sibirischen Schamanismus; er war, wie gleich noch konkreter zu zeigen sein wird, einem regelrechten „furor etymologicus“ im Stile der mittelalterlichen Kabbalisten verfallen³³, d. h. der Neigung, in allem, was ähnlich klingt, eine Verwandtschaft zu vermuten, auch wenn das vom sprachwissenschaftlichen Standpunkt aus nicht haltbar ist.

²⁷ Chlebnikov, Velimir: Razin. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. I/1, S. 202-215, hier S. 202.

²⁸ Vgl. Goldt: *Sprache und Mythos*, S. 121.

²⁹ Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM>.

³⁰ Vgl. Keith: *Poetische Experimente*, S. 97.

³¹ Vgl. ebd.

³² Vgl. Goldt: *Sprache und Mythos*, S. 76.

³³ Grygar, Mojmír: *Znakotvorčesto. Semiotika ruskogo avantgarda*. S.-Peterburg: Akad. proekt 2007, S. 233.

Chlebnikov ist mit Recht als Slavophiler oder Panslavist der Avantgarde bezeichnet worden:

Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое – свободно плавить славянские слова, вот мое первое отношение к слову.³⁴

Ohne den Kreis der Wurzeln zu zerreißen, das Geheimnis der Verwandlung der slavischen Worte ineinander zu finden – die slavischen Worte frei zu verschmelzen, das ist meine Hauptbeziehung zum Wort.

Für die selektive, ‚slavophile‘ Polyglossie gibt es zweifellos pragmatische Gründe, etwa mangelnde Kenntnis der westlichen Sprachen oder auch die Tatsache, dass der Austausch innerhalb der miteinander verwandten und doch unterschiedlichen slavischen Sprachen eben jenes verfremdende kubistische Verschieben von sprachlichen Versatzstücken, das die Avantgarde betrieb, besonders begünstigte. Doch die Bevorzugung des Russischen und vor allem die Skepsis gegenüber dem Westen haben wie gesagt auch prinzipiell-weltanschauliche Ursachen. Von den beiden möglichen Stoßrichtungen – *zurück* zur Ursprünglichkeit vs. *vorwärts* in eine utopische, hochtechnisierte Zukunftsgesellschaft – wurde in der russischen Avantgarde anfangs durchaus die erste Möglichkeit präferiert, schien sie doch Russland die Chance zu geben, gerade aufgrund seiner viel geschmähten ‚Zurückgebliebenheit‘ zum Vorreiter einer neuen Bewegung zu werden und nicht wieder als bloßer Appendix westlicher Strömungen zu enden. Bei Chlebnikov war die Abneigung gegenüber dem Westen so stark ausgeprägt, dass er kompromisslos mit allen russischen Kollegen brach, die Marinetti, der 1914 Russland besuchte, die Treue hielten (vgl. Anm. 57). Chlebnikov war es auch, der im Zuge der avantgardistischen Wortschöpfung „unermüdliche Vorstöße für eine Lehnübersetzung aller im Russischen enthaltenen Fremdwörter“³⁵ unternahm; so slavisiert er zuerst seinen eigenen Namen – aus dem schon nicht sonderlich bescheidenen lateinischen *Viktor* wird der slavische *Velimir* (= Beherrsche die Welt!) – und ersetzt in einem weiteren Schritt auch den Begriff „Futuristen“ durch den slavischen Neologismus „*budetljane*“ (*buduščee* = die Zukunft, *budet* = er, sie, es wird, *-ane* = archaisches Pluralsuffix).

5. Chlebnikovs Orientalismus

Endziel der avantgardistischen Bestrebungen Chlebnikovs ist zweifellos die Restituierung einer *universellen* Ursprache. Das oben angeführte Zitat aus *Svojasi* (1919), das häufig als Beleg für die ‚Slavophilie‘ Chlebnikovs angeführt wird (*Svojasi* leitet sich her vom Possessivpronomen *svoj*, ‚das Eigene‘), hat eine Fortsetzung, in der die Ebene der (slavischen) Wurzeln/Silben nur als Übergang zur universellen Sprache des Alphabets, der Buchstaben/Laute erscheint:

³⁴ Chlebnikov, Velimir: *Svojasi* (1919). In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. I/2, S. 7-11, hier S. 9.

³⁵ Vgl. Goldt: *Sprache und Mythos*, S. 104.

Увидя, что корни лишь призрак[и], за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки, – мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку.³⁶

Durch die Erkenntnis, dass die Wurzeln nur Erscheinungsformen sind, hinter denen die Saiten des Alphabets stehen, die Einheit aller Sprachen der Welt insgesamt zu finden, die aus den Einheiten des Alphabets gebildet ist, – das ist meine zweite Beziehung zum Wort. Der Weg zur universellen transmental Sprache.

Wo Chlebnikovs Sprachexperimente über den Kreis der slavischen Sprachen hinausreichen, da richtet sich der Blick eindeutig gen Osten, nicht gen Westen. Die Hinwendung zu „Asien“ ist für ihn nicht einfach die Modelaune eines „enttäuschten Europäers“³⁷, sie entspringt einer tiefen Affinität zum Asiatischen, die ihre Wurzeln in den Erfahrungen der an der südöstlichen Peripherie des Russischen Reiches verbrachten Kindheit hat. Gleichwohl hat dabei auch der im 19. Jahrhundert entstandene imperiale Diskurs, demzufolge Russland selbst eine universelle, ‚allmenschliche‘ Kultur, eine Art ‚Superethnos‘ darstellt, in dem beliebig viele Sprachen und Ethnien Platz finden bzw. immer schon ‚aufgehoben‘ sind, seine Spuren hinterlassen.³⁸ In der Utopie der großen eurasischen Verschmelzung rangieren die russische und die asiatischen Kulturen bei Chlebnikov nicht auf ein und derselben Ebene. ‚Azija‘, Asien, erscheint häufig in der doppelten Gestalt eines Kontinents und einer Frau, die mit Russland zu einem androgynen Ganzen schwimmt, wobei die hierarchischen Verhältnisse klar gewahrt bleiben: Asien befindet sich in der Position des weiblich Unterlegenen, das erst durch die Verbindung mit dem Russischen in ‚Rang und Würden‘ erhoben wird. In dem Gedicht *Azija* aus *Azy iz uzy* (1919-22) erscheint Asien als schöne Sklavin:

„Всегда рабыня, но с родиной царей на смуглой груди [...]. / И с государственной печатью / Взамен серьги у уха, / То девушка с мечом – Противишься зачатью, / То повитуха мятежей – старуха.“³⁹

Immer eine Sklavin, aber mit der Heimat der Zaren auf der braungebrannten Brust [...]. / Und mit dem staatlichen Stempel statt einem Ohring im Ohr, / Mal eine/als Jungfer mit dem Schwert – Widersetzt du dich der Empfängnis, / Mal eine/als Geburtshelferin der Stürme – ein altes Weib.

Zwar wird in dem 1913 entstandenen Poem *Chadži-Tarchan* (das ist der Name von Chlebnikovs Heimatstadt Astrachan’ in der Zeit der Goldenen Horde) im Umkehrzug der russische Kosake aus der Zeit des anarchischen Auführers Pugačev mit dem ‚weiblichen‘ Merkmal des Ohrings ausgestattet („Мила, мила нам пугачевщина, / Казак с серьгой и темным ухом [...].“⁴⁰ – Teuer, teuer ist uns die Pugaščevščina, /

³⁶ Chlebnikov: *Svojasi*, S. 9.

³⁷ Mirsky, Salomon: *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*. München: Sagner 1975, S. 4.

³⁸ Die Spuren dieses Diskurses lassen sich nachverfolgen von Fedor Dostoevskijs Theorie vom russischen „Allmenschentum“ (*vsečelovečestvo*) bis hin zur Utopie vom sowjetischen Vielvölkerstaat.

³⁹ Chlebnikov, Velimir: *Azy i uzy. Azija*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III, S. 26-29, hier S. 26.

⁴⁰ Chlebnikov, Velimir: *Chadži-Tarchan*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. I/1, S. 115-121, hier S. 117.

Der Kosak mit dem Ohrring und dem braungebrannten Ohr [...]). Der unterschwellige imperiale Diskurs, der bei aller Begeisterung und Liebe für Asien doch die Vormachtstellung Russlands und des Russischen betont, spiegelt sich aber auch in *Chadži-Tarchan* wider, z. B. in folgendem Chiasmus, der eine raffinierte Täuschung darstellt:

Ах, мусульмане те же русские,
И русским может быть ислам.⁴¹

Ach, die Moslems sind doch auch Russen,
Und russisch kann der Islam sein.

Die Form des Chiasmus suggeriert auf den ersten Blick eine Wechselseitigkeit, eine gegenseitige Austauschbarkeit. Wäre dies jedoch der Fall, so müsste die zweite Zeile des zitierten Textes lauten: „И русские могут быть мусульманами“ (Und die Russen können moslemisch sein). In der vorliegenden Form wird lediglich die erste Aussage verdoppelt, dass nämlich der Islam zugleich russisch ist/sein kann, was keineswegs automatisch impliziert, dass auch das Russische im Islamischen aufgehen könnte.

Dass in der Verbindung mit Asien und den damit verbundenen Weiblichkeitsprojektionen Russland sich gewissermaßen selbst zu vollenden, zu einem autarken Ganzen abzurunden sucht, dass es also letztendlich auch um eine Affirmation kolonialer Begehrlichkeiten geht, die das Asiatische lediglich als Projektionsfläche nutzt, wird auch im Spiel mit der Silbe *Az-* in dem Zyklus *Azy iz uzy* deutlich. *Uzy* bedeutet im Russischen ‚Fesseln‘, *Az-* ist sowohl die erste Silbe von *Azija* wie auch die archaische kirchenslavische Bezeichnung für ‚ich‘ (Азь). Nimmt man die kirchenslavische Wortbedeutung hinzu, dann bedeutet der in Silben zerlegte Name *Azija* (Аз – и – я) ins moderne Russisch übertragen ‚я и я‘ (ich und ich), es ergibt sich eines der bei Chlebnikov so beliebten Palindrome: In der Projektion des Asiatischen versöhnt sich Russland gewissermaßen in narzisstischer Manier mit seinem eigenen Anderen, seinem alter ego und wird dadurch frei.⁴² *Az* steht nach Chlebnikovs eigenen Aussagen für „die befreite Persönlichkeit, das befreite Ich“ (освобожденная личность, освобожденн[ое] Я⁴³).

Vor allem in seinen späteren Werken versucht Chlebnikov, eine universelle Sprache, einen universellen Mythos zu (re-)konstruieren, in den westliche Mythologeme (z. B. Prometheus, Aphrodite/Venus) zwar Eingang finden, in dem aber alles Richtung Osten verschoben, „orientalisiert“ scheint.⁴⁴ Die Achse der Kulturen, auf die dabei Bezug genommen wird, erstreckt sich von Ägypten über Persien und Indien bis nach Japan. Inwieweit dabei Ansätze zu einer Polyglossie, d. h. sprachliche Anklänge an die genannten Kulturen und Sprachen im Sinne bewusster Entlehnungen erkennbar werden, und inwieweit es sich um ein Labyrinth von Projektionen,

⁴¹ Ebd., S. 120.

⁴² Vgl. Mirsky: Der Orient, S. 20f.

⁴³ <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/001stihi/139.htm#t2>. *Azy iz uzy* bedeutet demnach ungefähr ‚Das aus den Fesseln hervorgegangene/befreite Ich‘.

⁴⁴ Vgl. Mirsky: Der Orient, S. 7f.

ein narzisstisches Spiel mit eigenwilligen Assoziationen handelt, muss zum Teil der Spekulation überlassen bleiben. Zu beachten ist, wie gesagt, dass bestimmte Laute und Silben nach Ansicht Chlebnikovs Bestandteile einer universalen Ursprache sind und somit universale Bedeutung besitzen. Die assoziative Suche nach solchen Lauten und Silben in anderen Sprachen dient in diesem Sinne immer auch der Enthüllung des universalen Substrats, das allen Einzelsprachen zugrunde liegt.

In *Ka* (1915) wird auf die altägyptische Mythologie Bezug genommen. Über den Namen des Sonnengottes Ra lässt sich ein Bogen schlagen zum Fluss Wolga, der in der Antike, z. B. bei Ptolemäus, den Namen R(h)a trägt und traditionell als eng verbunden mit dem Nil gilt⁴⁵: „лотос из устья Волги, или Ра“⁴⁶ (Lotus aus dem Mund/der Mündung der Wolga, oder Ra). *Ra* ist zugleich die erste Silbe des Namens Razin, so dass „die geographische Gegend (die Wolga), [der] altägyptische Mythos (der Sonnengott Ra) und die heroische Gestalt Razins miteinander verknüpft“ erscheinen.⁴⁷ Mit Razin identifiziert sich wiederum Chlebnikovs lyrisches Ich selbst. Genauer gesagt bezeichnet es sich im Sinne des Palindrom-Modells als „umgekehrten“ oder „umgestülpten“ Razin:

Себя поэт называет ‚противо-Разиным‘. Он – ‚Разин напротив, Разин навыворот‘, ‚Разин со знаменем Лобачевского‘: ‚он грабил и жег – а я слова божок‘; ‚Разин деу в воде утопил. Что сделаю я? Наоборот? Спасу!‘⁴⁸

Sich selbst bezeichnet der Dichter als ‚Gegen-Razin‘. Er ist der ‚umgedrehte Razin, der umgestülpte Razin‘, ‚Razin mit dem Banner Lobačevskijs‘: ‚er raubte und brandschatzte – ich bin der kleine Gott des Wortes‘; ‚Razin hat die Jungfrau ersäuft. Was werde ich tun? Das Gegenteil? Ich werde sie retten!‘

Aufgrund seiner Herkunft bezeichnet sich Chlebnikov auch als *nizar*‘ (von *nizkij*, ‚niedrig‘) d. h. als Bewohner vom Unterlauf der Wolga – „тот угол, / Где смотрит Африкой Россия“ (jener Winkel, / Wo Russland wie Afrika aussieht), wie es in *Chadži-Tarchan* heißt⁴⁹. „[М]ы, низари, летели Разиным“⁵⁰ (wir vom Unterlauf flogen dahin wie die Razins), heißt es in dem Palindromgedicht *Razin*, wobei wir es hier mit einem „Mehrfachpalindrom“ bzw. einem „Palindrom im Palindrom“ zu tun haben (Chlebnikovs Wortspiele treiben auch die literaturwissenschaftliche

⁴⁵ Vgl. Hausmann, Guido: Mütterchen Wolga. Ein Fluss als Erinnerungsort vom 16. bis ins frühe 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Campus 2009, S. 196ff. u. S. 403ff.

⁴⁶ Chlebnikov, Velimir: *Ka*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. II/2, S. 47-69, hier S. 69.

⁴⁷ Mirsky: *Der Orient*, S. 31.

⁴⁸ Starkina, Sofija: Velimir Chlebnikov. Moskva: Molodaja gvardija 2007, S. 65 (<http://www.litmir.net/br/?b=111045&p=1>). „Protivo-Razin“ aus „Ja videl junosu-proroka“ (Ich sah den Jüngling, den Propheten, 1921); „Razin naprotiv, Razin navyvorot“ aus „Truba Gul'-mully“ (Die Trompete von Gul'-Mullah, 1921), auch in: *Dve Troicy. Razin naprotiv* (Zwei Pfingsten. Der umgekehrte Razin, 1921/22; hier auch: *Dvojniki-Razin/Doppelgänger-Razin, otricatel'nyj Razin/negativer Razin*); „Razin so znamenem Lobačevskogo“: Epigraph aus dem Palindromgedicht „Razin“ (1920), insgesamt als Palindrom gestaltet: „Я Разин со знаменем Лобачевского логов. Во головах свеча, боль; мене ман, засни заря.“; „он грабил и жег...“ sowie „Razin devu v vode utopil...“ aus „Truba Gul'-mully“.

⁴⁹ Chlebnikov: *Chadži-Tarchan*, S. 117.

⁵⁰ Chlebnikov: *Razin*, S. 215.

Terminologie an ihre Grenzen): die gesamte Verszeile stellt ein Palindrom dar, zugleich ist das Wort *nizar*’ das Palindrom von Razin⁵¹.

Ein ähnliches Spiel, das die Verwandtschaft zwischen den in der russischen Kultur schlummernden anarchischen Kräften und dem Asiatischen suggeriert, betreibt Chlebnikov mit der Silbe *Ba* bzw. dem Buchstaben *B*, zum Beispiel in dem zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Gedicht „*B*“, das eine Verbindung zwischen dem Anarchisten Michail Bakunin und Asien herstellt:

„B“
От Баку и до Бомбея,
За Бизант и за Багдад,
Мирза-Бабом в Энвер-бея.
Бьет торжественный набат.
„Ныне“ Бакунина,
Ныне в Баку.⁵²

„B“
Von Baku bis nach Bombay,
Bis hinter Byzanz und hinter Bagdad,
Mit Mirza-Bab⁵³ auf Enver-Bey⁵⁴.
Es schlägt die feierliche Sturmglocke.
Das „Jetzt“ Bakunins,
Jetzt in Baku.

In Ausdrücken wie „umgestülpter Razin“, im Verweis auf den Mathematiker Nikolaj Lobačevskij, den Begründer der nichteuklidischen Geometrie, und im Bild der Jungfrau, die gerettet, statt ersäuft wird, stilisiert sich Chlebnikov selbst als den ‚weichen‘ anarchischen Rebell, der gegenüber der Jungfrau Asien als ‚sanfter‘, intellektueller Eroberer in Erscheinung tritt und mit Zahl und Wort statt mit Feuer und Schwert kämpft. Das bedeutet jedoch keine prinzipielle Absage an das Mittel der Gewalt, die für Chlebnikov eine unabdingbare historische Kraft bleibt.

Mit der vereinten Kraft des Russischen und des Asiatischen begehrt Chlebnikov auf gegen das ‚europäische Joch‘, er kehrt also den gängigen Diskurs vom „Tatarenjoch“ (*tatarskoe iogo*), das Russland versklavt, von den Errungenschaften des Westens isoliert und in die Rückständigkeit getrieben haben soll, ins Gegenteil um: Der Westen ist es, der die russische Kultur an der Entfaltung ihres wahren Potenzials hindert. Von den deutschstämmigen Zarinne(n) des 18. Jahrhunderts bis hin zu Marinetti wird das Europäische bei Chlebnikov als fremd und bedrohlich, als Attacke

⁵¹ Vgl. Mirsky: *Der Orient*, S. 93.

⁵² Chlebnikov, Velimir: „B“. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. IV, S. 180.

⁵³ Babismus: Schiitische Strömung des Islam, die ihren Namen vom Rufnamen ihres Gründers Ali-Muhammad Schirazi (1820-1850) ‚Bab‘ hat. ‚Bab‘ bedeutet auf Arabisch ‚die Tore, die zu Gott führen‘.

⁵⁴ Enver Bey, Enver Pascha (1881-1922): Generalleutnant und Kriegsminister und einer der führenden Jungtürken. Rivale von Mustafa Kemal Atatürk.

der „Fremdländer“, *inozemcy* oder *čuzezemcy*, auf die russische Integrität empfunden.⁵⁵

„Нас переженят на немках, клянусь!“

Восток надел венки из зарев,
За честь свою восстала Русь.

[...]

Заметим кратко: Ломоносов

Был послан морем Ледовитым,

Спасти рожден великороссов

Быть родом, разумом забытым.⁵⁶

„Sie verschachern uns an deutsche Frauen, ich schwör' s!“

Der Osten zog seine Krone aus Licht auf,

Für ihre Ehre stand die Rus' auf.

[...]

Wir bemerken kurz: Lomonosov

Wurde vom Eismeer geschickt,

Geboren die Großrussen davor zu retten,

Ein Geschlecht zu werden, das von der Vernunft vergessen wurde.

Das ‚Aushängeschild‘ der westlichen Avantgarde, Filippo Marinetti, beschimpft Chlebnikov anlässlich von dessen Russlandbesuch 1914 freimütig als unerwünschten „Fremdling“ (*čuzemec*), und die eigenen Landsleute (*tuzemcy*), die Marinetti huldigen, als „Verräter“:

Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы.⁵⁷

Heute fallen manche Hiesigen und die italienische Siedlung an der Neva Marinetti aus eigennützigem Erwägungen zu Füßen, und damit verraten sie den ersten Schritt der russischen Kunst auf dem Weg zu Freiheit und Ehre und beugen das edle Haupt Asiens unter das Joch Europas.

Das Asiatische hingegen wird bei Chlebnikov selbst im Konflikt als dem Russischen zutiefst verwandt empfunden. So erscheint Japan in der Zeit des Russisch-Japanischen Krieges als unentbehrlicher, „faszinierender Erzfeind“⁵⁸, der auch und gerade im Kampf durch eine unwiderstehliche erotische Spannung mit Russland verbunden bleibt. Im Krieg mit Japan setzt sich für Chlebnikov die einem uralten Gesetz der

⁵⁵ Westliche Sprachen werden in der russischen Avantgarde meist nur im ironisch-spöttischen Sinn aufgegriffen, z. B. das Deutsche in einem Ausschnitt aus Kručenyčs Gedicht „Vesna s ugoščeniem“ (Frühling mit Bewirtung, 1925): „ДЕР ГИБЕН ГАГАЙ КЛОПС ШМАК / АЙС ВАЙС ПЮС, КАПЕРДУФЕН – / БИТЕ!“ (DER GIBEN GAGAJ KLOPS ŠMAK / AJS VAJS PJUS, KAPERDUFEN – / BITE!) (Kručenyč: Stichotvorenija, S. 147). In der Sowjetzeit, z. B. bei Majakovskij, dient die Verballhornung westlicher Namen und Ausdrücke oft der Kritik an Bürgertum und Kapitalismus.

⁵⁶ Chlebnikov: Chadži-Tarchan, S. 119.

⁵⁷ Chlebnikov, Velimir/Lifšic, Benedikt: Na priezd Marinetti v Rossiju. In: Chlebnikov: Sobranie sočinenij. Bd. III, S. 250.

⁵⁸ Mirsky: Der Orient, S. 44.

Geschichte gehorchende Hassliebe, der ewige Wechsel von Triumph und Unterwerfung zwischen Russland und Asien fort.

In dem 1920 entstandenen Poem *Ladomir* nennt Chlebnikov den Weltenstaat der Zukunft „*Ljudostan*“⁵⁹, eine Verbindung des slavischen Wortes für ‚Menschen‘, *ljudi*, mit der indoeuropäischen Wurzel **stā-*, die in fast allen indoeuropäischen Sprache ‚stehen‘, ‚verharren‘ im weitesten Sinne bedeutet, und vor allem in den indo-iranischen und den Turksprachen für ‚Aufenthaltsort‘, ‚Land‘ steht (vgl. Ländernamen wie Kazachstan, Usbekistan). Mirsky hat darauf verwiesen, dass *Ljudostan* zugleich ein Synonym von *Ladomir* darstellen könnte⁶⁰: ‚mir‘ bedeutet im Russischen ‚Frieden‘, aber auch ‚die Welt‘ bzw. ‚die Gemeinde‘, in der Menschen zusammenleben; ‚-lad-‘ steht für ‚Harmonie‘, ‚sich einig sein‘⁶¹, so dass Lado-mir wie Ljudo-stan den Traum von einer ‚one world‘, einer Welt, in der alle Menschen harmonisch zusammenleben, verkörpern könnten. An diese Vermutung ließe sich – in Anbetracht von Chlebnikovs schier endloser Leidenschaft für Wortspiele und Assoziationen vielleicht nicht ganz abwegig – die Überlegung anschließen, inwieweit *Ladomir* eine an *Vladimir* Lenin gerichtete Mahnung bzw. Kritik darstellt, an den Verwirklicher des Traums von der ‚Sowjetgesellschaft‘, von der universalen Herrschaft der befreiten Arbeiterschaft, der Chlebnikov nicht nur den Titel streitig machte (sowohl *Vladi mir!* Wie auch *Veli mir!* bedeuten ‚Beherrsche die Welt!‘), sondern (wenn auch ungewollt) eine Art von kollektiver Welt heraufbeschwor, die eine Karikatur, eine Perversion jenes Weltenbundes darstellte, von dem Avantgardisten wie Chlebnikov träumten.

In Chlebnikovs unermüdlichem Vorantreiben der universalen Sprache in immer abstraktere Höhen oder kreatürlichere Tiefen – die Sprache der Zahlen, die Sternensprache, die Sprache der Tiere, die Sprache der Natur – wird vielleicht auch ein letzter verzweifelter Versuch erkennbar, sich der entstehenden Sowjetgesellschaft zu verweigern, sich in Dimensionen zurückzuziehen, die der Letzteren unzugänglich bleiben mussten. In *Edinaja kniga* (Das einzige Buch, 1921) ist es schließlich die Schöpfung selbst, die als einziges „echtes“ Buch verbleibt, was, wie Mirsky bemerkt, fast schon der „Aufhebung der Sprache“ gleichkommt⁶². Umgekehrt könnte man auch sagen, dass die Sprache erst hier (wieder) in ihre vollen Rechte eintritt: der ikonische Charakter wird ihr zurückgegeben – sie ist die göttliche Schöpfung selbst, nicht nur eine Vermittlung, eine Repräsentation derselben. Hier ein Auszug aus der Sprache des „einigen Buches“:

Чтобы ускорить приход
Книги единой,
Чьи страницы – большие моря,
Что трепещут крылами бабочки синей,

[...]

Um zu beschleunigen das Kommen
Des einzigen Buches,
Dessen Seiten – die großen Meere sind,
Die mit den Flügeln eines blauen Schmetterlings zittern.

[...]

⁵⁹ Chlebnikov, Velimir: *Ladomir*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. I/1, S. 183-201, hier S. 188.

⁶⁰ Vgl. Mirsky: *Der Orient*, S. 77ff.

⁶¹ *ladit' meždu soboj* = ‚einander verstehen, miteinander auskommen‘.

⁶² Mirsky: *Der Orient*, S. 64.

Реки великие синим потоком:
Волга, где Разина ночью поют,

Желтый Нил, где молятся солнцу,
Янцекяннг, где жижа густая людей,

И ты, Миссисипи, где янки
Носят штанами звездное небо,
В звездное небо окутали ноги,

И Ганг, где темные люди – деревья ума,

И Дунай, где в белом белые люди,

В белых рубашках стоят над водой,
И Замбези, где люди черней сапога,

[...]

Род человечества – книги читатель,

А на обложке – надпись творца,

Имя мое – письменна голубые.

[...] ⁶³

Die großen Flüsse mit ihrem blauen Strom:
Die Wolga, wo man über Razin in der Nacht
singt,

Der gelbe Nil, wo man die Sonne anbetet,
Der Jangtsekiang, wo eine dichte Masse von
Menschen ist,

Und du, Mississippi, wo die Yankees
Den Sternenhimmel als Hose tragen.
In den Sternenhimmel haben sie die Beine
gehüllt,

Und der Ganges, wo dunkle Menschen sind –
die Bäume des Geistes,

Und die Donau, wo im Hellen weiße Men-
schen

In weißen Hemden am Wasser stehen,
Und der Sambesi, wo die Menschen schwärzer
als Stiefel sind,

[...]

Das Menschengeschlecht ist der Leser des
Buches,

Und auf dem Umschlag – die Aufschrift des
Schöpfers,

Mein Name – himmelblaue Schriftzüge.

[...]

Die Menschen und ihre Taten nehmen in diesem „einzigem Buch“, das der Dichter im Anschluss „Azija“ vermacht (*Edinaja kniga* ist das erste Gedicht im Zyklus *Azy iz uzy*, *Azija* das zweite), nurmehr die Stelle von Interpunktionszeichen ein:

Ты поворачиваешь страницы книги той,
Где почерк был нажим руки морей.
Чернилами сверкали ночью люди,
Расстрел царей был гневным знаком
восклицанья,

Победа войск служила запятой,
А полем – многоточия, чье бешенство не робко,
Народный гнев воочию
И трещины столетий – скобкой.⁶⁴

Du blätterst die Seiten jenes Buches durch,
In dem die Schrift von der Hand der Meere geprägt wurde.

Als Tinte glänzten in der Nacht die Menschen,
Die Erschießung der Zaren war das zornige

Ausrufezeichen,

Der Sieg der Armeen diente als Komma,

Und als Feld – die Doppelpunkte, wo die Raserei sich nicht scheut,

Der Volkszorn als Augenzeuge

Und die Risse der Jahrhunderte – als Klammern.

⁶³ Chlebnikov, Velimir: *Azy iz uzy*. *Edinaja kniga*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III, S. 24f.

⁶⁴ Chlebnikov: *Azija*, S. 26.

6. Tragisches Ende der Avantgarde in der Sowjetzeit?

Die Kunst der Avantgarde wird in der Sowjetunion der 1920er Jahre zunehmend zum Werkzeug politischer Propaganda degradiert. Ihre Grundidee – die radikale, alle Regeln brechende Erneuerung der Welt durch Sprache – hatte in diesem Spiel von Anfang an keine Chance. Die Lautdichtung, der *zaum*, und die zuletzt zitierten Texte Chlebnikovs sind inkommensurabel: entweder man lässt sich auf sie ein, oder man lässt es sein, aber man kann sie nicht ‚umbiegen‘ und für ideologische Zwecke missbrauchen. Chlebnikovs elender Tod – er stirbt 1922 in der Gegend von Novgorod an Hunger, Erschöpfung und Krankheit – steht wie ein Symbol für die Unmöglichkeit dieser Verbindung.

Mindestens ebenso tragisch ist das Schicksal jener Avantgardedichter, die der Verführungskraft der Russischen Revolution erlagen und in ihr zunächst die Verwirklichung all ihrer Ideale sahen. Das klassische Beispiel hierfür ist der Dritte im Bunde der *Gileja*, Vladimir Majakovskij. Rein formal gesehen bedient sich Majakovskij derselben Kunstgriffe wie die anderen Avantgardisten auch: Er bricht mit den Regeln der Grammatik, bereichert die russische Sprache durch eine Fülle von Neologismen; er arbeitet auch mit raffinierten Lautformationen sowie mit der visuellen Gestaltung von Texten. Aber er tut dies – schon lange vor 1917 ein engagierter Verfechter der Revolution – von vornherein in der Absicht, die Kunst in den Dienst der Politik zu stellen und eine ideologische Botschaft zu vermitteln. All dies geschieht in höchst gekonnter und origineller Weise, so dass selbst der kritische Leser sich der suggestiven Wirkung von Majakovskijs Texten kaum entziehen kann; aber es bleibt letztlich doch gut ‚verkaufte‘ Ideologie, keine Kunst als Selbstzweck oder Neuanfang.

Es ist hier kein Raum, die Sprachkunst Majakovskijs detailliert darzustellen, zumal dies in der Forschung bereits ausgiebig getan wurde. Zwei konkrete Beispiele sollen jedoch abschließend den Unterschied, ja den Abgrund belegen, der trotz der Verwendung ähnlicher künstlerischer Mittel zwischen Majakovskijs politischer Kunst und den ursprünglichen Ansätzen der russischen Avantgarde klafft: links ein Ausschnitt aus Majakovskijs berühmtem Poem *Chorošo* (Gut, 1927), rechts das *voennaja pesnja* (Kriegs-/Militärlied) aus der Oper *Pobeda nad solncem* (Sieg über die Sonne), einem 1913 entstandenen Gemeinschaftswerk der Futuristen (Text: Velimir Chlebnikov, Aleksej Kručnych; Musik: Michail Matjušin; Bühnengestaltung: Kazimir Malevič):

Приспособил	л л л
к маршу	кр кр
такт ноги:	тлп
вра-	тлмт
ги	кр вд т р
ва-	кр вубр
ши	ду ду
мо-	ра л
и	к б и
вра-	жр

ги. ⁶⁵	вида
	диба ⁶⁶
Er passte	l l l
dem Marsch	kr kr
den Takt der Füße an:	tlp
Eu-	tlmt
re	kr vd t r
Fein-	kr vubr
de	du du
[sind]	ra l
mei-	k b i
ne	žr
Fein-	vida
de.	diba

Während das Lied in *Pobeda nad solncem* jede Ähnlichkeit mit konventionellen, ‚verständlichen‘ Worten vermeidet, benutzt Majakovskij dieselben formalen, optischen Mittel der Textgestaltung im entgegengesetzten Sinn, im Dienste der möglichst eindeutigen und wirkungsvollen Vermittlung einer ideologischen Botschaft. In Majakovskijs Gedicht *Našemu junošestvu* (An unsere Jugend) von 1927, das eine Apotheose auf die russische Sprache enthält, wird noch einmal programmatisch deutlich, wie der Anspruch auf die ‚göttliche‘, selbstzweckhafte Position der Sprache preisgegeben wird, wie Sprache wieder zum Werkzeug einer höheren Ordnung gemacht wird, die nicht sie selbst ist – der Ordnung der Sowjetmacht:

Товарищи юноши,	Junge Genossen,
взгляд – на Москву,	den Blick fest auf Moskau,
на русский вострите уши!	auf das Russische spitzt die Ohren!
Да будь я	Und wär' ich auch
и негром преклонных годов	ein rückständiger Neger
и то,	auch dann würde ich,
без унынья и лени,	ohne Zögern und Zagen,
я русский бы выучил	die russische Sprache lernen
только за то,	nur darum,
что им	weil in ihr
разговаривал Ленин. ⁶⁷	Lenin gesprochen hat.

Majakovskij hat den tragischen Widerspruch seiner Existenz und seiner Kunst durchaus erkannt: 1930 hat er sich erschossen. Vom tragischen Ende der russischen Avantgarde insgesamt lässt sich indes nicht sprechen. Ihr Erbe ist unter den Dichtern unterschwellig immer weitergegeben worden und wirkt bis zum heutigen Tag

⁶⁵ Majakovskij, Vladimir: Chorošo. In: Ders.: Polnoe sobranie sočinenij v 13 tt. Bd. 8. Moskva: Gos. izd. chudožestvennoj 1955-61, S. 233-328, hier S. 325f.

⁶⁶ „Pobeda nad solncem“. In: Kručenych: Stichtovorenija, S. 381-405, hier S. 405.

⁶⁷ Majakovskij, Vladimir: Našemu junošestvu. In: Ders.: Polnoe sobranie. Bd. 8, S. 14-18, hier S. 17.

nach. Mindestens ebenso bedenkenswert erscheint die Tatsache, dass die ‚semiotische‘ Botschaft der russischen Avantgarde, die die Welt nicht als zusammenhanglose Anhäufung von Einzeldingen betrachtet, sondern als ein Ensemble kulturell aufgeladener Zeichensysteme, in deren Erkenntnis und kreativer Gestaltung zugleich eine Art ‚Urwissen‘ liegt, das Denken global revolutioniert hat und bis heute eine ungebrochene Wirkung zeigt. Die Frage, inwieweit und auf welchen verschlungenen Pfaden hier von Russland tatsächlich eine ‚Weltrevolution‘ (mit-)ausgegangen ist, ist noch lange nicht geklärt. Die zahlreichen Ausstellungen zur russischen Avantgarde, die in den letzten Jahrzehnten im Westen zu sehen waren, haben eher die Notwendigkeit deutlich gemacht, sich genauer mit den Hintergründen zu beschäftigen, als dass sie zu deren systematischer Klärung beigetragen hätten. Und vielleicht hat so Chlebnikov, als er kurz vor seinem Tod an seinen Vater schrieb: „Теперь я окреп, скоро стану силен, могуч и буду потрясать вселенную“⁶⁸ (Jetzt bin ich wieder zu Kräften gekommen, bald werde ich stark und mächtig sein, ich werde das Universum erschüttern), in gewisser Weise doch Recht behalten.

Dass sich in den Ansätzen zur Polyglossie, zur Zusammenführung verschiedener Einzelsprachen, die in den unterschiedlichsten Epochen und Kulturen immer wieder unternommen worden sind, möglicherweise auch eine Art ‚Ursehnsucht‘ nach der generellen Aufhebung des ‚babylonischen‘ Sprachgewirrs (= philologischer Sündenfall) und der Rückkehr in den paradiesischen Zustand einer Monosprache manifestiert – das kommt auf jeden Fall in keiner Avantgardebewegung so deutlich zum Ausdruck wie in der russischen.

Literatur

- Berg, Hubert van den/Fähnders, Walter (Hg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009.
- Chlebnikov, Velimir V.: *Sobranie sočinenij*. 4 Bde. München: Fink 1972 (Nachdruck der Ausgabe Moskau 1928-33).
- Chlebnikov, Velimir: *Werke*. Hg. v. Peter Urban. Bd. 1: Poesie. Reinbek: Rowohlt 1972.
- Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Russische Futuristen. Zürich: Edition Nautilus 1988.
- Goldt, Rainer: *Sprache und Mythos bei Velimir Chlebnikov*. Mainz: Liber 1987.
- Grygar, Mojmir: *Znakotvorčesto. Semiotika ruskogo avangarda*. S.-Peterburg: Akad. proekt 2007.
- Hausmann, Guido: *Mütterchen Wolga. Ein Fluss als Erinnerungsort vom 16. bis ins frühe 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. u. a.: Campus 2009.
- Keith, Thomas: *Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde 1912-1922. Ein Vergleich*. Berlin: Weidler 2005.
- Kručenyč, Aleksej: *Stichotvorenija. Poëmy. Romany. Opera*. S.-Peterburg: Akad. proekt 2001.
- Majakovskij, Vladimir: *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tt.* Bd. 8. Moskva: Gos. izd. chudožestvennoj literatury 1958.
- Mirsky, Salomon: *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*. München: Sagner 1975.
- Nietzsche, Friedrich: *Götzen-Dämmerung*. Stuttgart: Kröner 1990.
- Parthé, Kathleen F.: *Russia's Dangerous Texts. Politics between the Lines*. New Haven u. a.: Yale UP 2004.

⁶⁸ Chlebnikov, Velimir: *Pis'mo V.A. Chlebnikovu, avg.-sent. 1921*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III, S. 322-323, hier S. 323.

- Šklovskij, Viktor: O teorii prozy. Moskva: Federacija 1929 (Nachdruck: Zentralantiquariat der Dt. Demokrat. Republik. Leipzig 1977).
- Starkina, Sofija: Velimir Chlebnikov. Moskva: Molodaja gvardija 2007 (<http://www.litmir.net/br/?b=111045&p=1>).
- Toporov, Vladimir V.: Peterburg i „Peterburgskij tekst ruskoj literatury“ (Vvedenie v temu). In: Ders.: Mif. Ritual. Simvol. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo. Moskva: Progress 1995, S. 259-367.

Alle in den Anmerkungen genannten Webadressen wurden am 22.06.2014 zum letzten Mal aufgerufen.

„The sum of human wisdom is not contained in any one language“.
Polyglossie als Kulturspeicher in Ezra Pounds *Cantos*

1. Einleitung

*The Cantos*¹, entstanden zwischen 1915 und 1962, sind Ezra Pounds Lebenswerk und gehören mit Eliots *The Waste Land* und Joyces *Ulysses* zu den einflussreichsten Texten der englischsprachigen Moderne. Kollagenhaft vereint Pound in 123 Gesängen Motive und Momente der Literatur-, Philosophie-, Politik-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte, wobei seine Techniken die Juxtaposition, die Überblendung und Superposition und das Zitat, außerdem das Spiel mit verschiedenen Sprachen und Schriften und deren Strukturen sind. Zu Recht fragt Alexander Schmitz in seiner *Einführung* zu Ezra Pound nach der Beschaffenheit des Mammutwerkes:

Sammlung von gut 120 Gedichten äußerst unterschiedlicher Länge, Thematik und Gestalt? Mächtige Collage aus polyglottem Text, Klang und Optik? Nach musikalischen Kriterien fassbare, über fünfzig Jahre lang fortgeschriebene Komposition? Heldenepos? Modernes Palimpsest? Moderne Odyssee? Moderne *Göttliche Komödie*? Panoptikum unzähliger „personae“? Wirtschaftsepos? Geschichte der Menschheit?²

All diese Überlegungen sind berechtigt und bezeugen die Komplexität und Vielfalt des Textes. Vor allem zeigen diese Fragen auf, wie vielseitig und auch gespalten sich die Forschung zu den *Cantos* präsentiert.

Die häufig aufgegriffenen – und für die Lektüre der *Cantos* tatsächlich sehr aufschlussreichen – Aussagen Pounds „An epic is a poem including history“³ und „There is no mystery about the Cantos, they are the tale of the tribe“⁴ haben die Lesart der *Cantos* als poetisch überformte episch gestaltete Menschheitsgeschichte geprägt. Michael André Bernstein hat diesem Thema die ausführliche und immer noch verbindliche Monographie *The Tale of the Tribe* gewidmet, in der er herausarbeitet, „the challenge of *The Cantos* was [...] to create, in verse, an exemplary testament for [Pound's] own age in which hitherto distinct demands of aesthetics, religion, and history could be reconciled and satisfied.“⁵ Lynne Walhout Hinojosa konzentriert sich bei einem ähnlichen Ansatz stärker auf Pounds Autorschafts-

¹ Pound, Ezra: *Die Cantos*. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Eva Hesse und Manfred Pfister. Hg. v. Eva Hesse, Manfred Pfister, Heinrich Ickstadt. Zürich: Arche 2012. 1479 S. Im Folgenden werden Zitate aus den *Cantos* direkt im Fließtext in Klammern nachgewiesen.

² Schmitz, Alexander: *Ezra Pound zur Einführung*. Hamburg: Junius 1998, S. 100.

³ Pound, Ezra: *ABC of Reading*. London: Faber and Faber 1961, S. 46.

⁴ Pound, Ezra: *Guide to Kulchur*. London: Peter Owen 1966, S. 194.

⁵ Bernstein, Michael André: *The Tale of the Tribe. Ezra Pound and the modern verse epic*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press 1980, S. 25.

verständnis als „society’s historian, courtier, and saint“⁶. Auch wenn diesen Ansätzen Pounds Gewichtung der sprachlichen Gestaltung der *Cantos* nicht entgangen ist, so operieren sie dennoch auf einer stark pragmatischen, inhaltlichen Ebene. Neuere Forschungsansätze zur Intertextualität und Mehrsprachigkeit im Werk haben allerdings angedeutet, dass bei Pound Historiographie, Intertextualität und die Verwendung multipler Sprachen eng verbunden sind.⁷ Dabei ist aber in der Regel die Polyglossie in Pounds Historiographie nur als eine Potenzierung der Intertextualität, zum Beispiel von Wladimir Krysinski als „multiplicateur d'extra-référents langagiers, textuels, littéraires et culturels“⁸ behandelt worden. Dieses Verständnis greift zu kurz. Stattdessen möchte ich Marjorie Perloffs Aussage „Pound produces a multi-form text, whose language layers intersect so as to create the meaning of a given passage“⁹ bekräftigen und weiterdenken.

Meiner Meinung nach konzipiert Pound die *Cantos* als Speicher von kulturellem Wissen, welches in Form von Schlüsselereignissen und -figuren in unterschiedlichen Momenten und Kulturen hervorgebracht und symbolisiert wird. Die den Text durchziehende Polyglossie ist dabei keine rein schmückende Zusatzleistung zum Vorhaben, eine ‚Stammesgeschichte‘ zu schreiben, sondern begründet diese von vornherein mit. Denn Pound geht davon aus, dass das gesamte Wissen über den Stamm niemals in nur einer Sprache gedacht werden kann: „The sum of human wisdom is not contained in any one language, and no single language is CAPABLE of expressing all forms and degrees of human comprehension.“¹⁰ Nach Pound unterscheiden sich Kulturen durch äußere und innere Einflüsse in ihrem Sprachverständnis und in ihrer Denkweise:

Different climates and different blood have different needs, different spontaneities, different reluctances, different ratios between different groups of impulse and unwillingness, different constructions of throat, and all these leave trace in the language, and leave it more ready and more unready for certain communications and registrations.¹¹

Möchte also ein Autor die Stammesgeschichte erzählen, muss er die unterschiedlichen Denkweisen aller implizierten Kulturen einbeziehen. Gleichbleibende Grund-

⁶ Hinojosa, Lynne Walhout: The Modern Artist as Historian, Courtier, and Saint: Typology and Art. History from Vasari to Pound. In: *Clio* 35/2 (2006), S. 202.

⁷ Vgl. Krysinski, Wladimir: Poétiques de la bouche invisible. Polyglossie et codes discursifs de la modernité. Joyce, Haroldo de Campos, E. Pound, T. S. Eliot, H. Heissenbüttel et M. Roche. In: Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika: *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 39-50; Gillespie, Gerald: Multilingualism in the High Modernist Novel and Poem. In: Ebd., S. 51-58; Firchow, Peter: Literary Multilingualism and Modernity: The Anglo-American Perspective. In: Ebd., S. 59-68; Perloff, Marjorie: Language in migration: multilingualism and exophonic writing in the new poetics. In: *Textual Practice* 24/4 (2010), S. 725-748.

⁸ Krysinski: Poétiques de la bouche invisible, S. 40.

⁹ Perloff: Language in migration, S. 728. Leider führt Perloff den Gedanken nicht aus, da sie sich in ihrem Artikel mehreren Autoren widmet.

¹⁰ Pound: *ABC of Reading*, S. 34.

¹¹ Ebd., S. 35.

muster, anthropologische Konstanten, fassen diese Kulturen dennoch zu einen gemeinsamen Stamm zusammen:

European civilisation or, to use an abominated word, ‚culture‘ can be perhaps best understood as a mediaeval trunk with wash after wash of classicism going over it. That is not the hole story, but to understand it, you must think of that series of perceptions, as well as of anything that has existed or subsisted unbroken from antiquity.¹²

Diese Varietät in der Konstanz bilden die *Cantos* sprachlich ab. Für Pound ist „[g]reat literature [...] simply language charged with the meaning to the utmost possible degree.“¹³ Bedeutung wird aber in den verschiedenen Kulturen des Stammes unterschiedlich generiert. Nach Pound erfährt die poetische Sprache drei Ausformungen:

[You] charge words with meaning mainly in three ways, called phanopoeia, melopoeia, logopoeia. You use a word to throw a visual image on to the reader’s imagination, or you charge it by sound, or you use groups of words to do this. Thirdly, you take the greater risk of using the word in some special relation to ‚usage‘, that is, to the kind of context in which the reader expects, or is accustomed, to find it.¹⁴

Diese drei Möglichkeiten Sinn entstehen zu lassen, sind je nach Kultur unterschiedlich hoch gewichtet. Eine Ausgeprägtheit von *Phanopoeia* stellt Pound beispielsweise im Chinesischen fest, ein hohes Maß an *Melopoeia* hingegen im Griechischen und im Provenzalischen. In den übrigen europäischen Kulturen sei wiederum die *Logopoeia* in der sprachlichen Gestaltung dominant.¹⁵ Da diese drei Kategorien in keiner Sprache gleichsam erfüllt sein können, und damit auch in keiner Übersetzung alle zum Ausdruck gebracht werden können, ist zur adäquaten Gestaltung einer Stammesgeschichte kein monolinguales Werk denkbar: „Years ago a musician said to me: ‚But isn’t there a place where you can get it all [meaning all of poetry] as in Bach?‘ There isn’t.“¹⁶ Pound kann mit der Mehrsprachigkeit nicht nur die unterschiedlichen Aspekte von Sprache auf der Ebene des Signifikats abbilden, sondern auch mit der Materialität von Signifikanten experimentieren. Nicht nur zahlreiche Sprachen, auch ihre Schriftbilder kommen zum Tragen und werden durch nicht-sprachliche Zeichensysteme wie Noten und ikonischen Zeichen erweitert. Pound kann mittels Mehrsprachigkeit verschiedene poetische Verfahren und Denkweisen korrelieren und so den Kulturen gerecht werden. Nicht unwichtig dabei ist auch, dass fremdsprachige Äußerungen natürlich zu einem dokumentarischen Effekt und sogar zu hoher historischer Authentizität führen können – was Pound, der sich in Anlehnung an Dante als Historiker versteht,¹⁷ auch bezweckt.

¹² Ebd., S. 56.

¹³ Ebd., S. 36.

¹⁴ Ebd., S. 37.

¹⁵ Ebd., S. 42.

¹⁶ Ebd., S. 43.

¹⁷ Zu diesem Verständnis vergleiche auch Hinojosa: „Specifically, the idea of the modern artist as society’s historian, courtier, and saint derives from Pound’s fascination with the Italian Renais-

Im Moment des Zusammentreffens verschiedener Sprachen konstituieren diese eine Bedeutung, die über die Summe der Einzelteile hinausgeht. Eine übergeordnete Sprache entsteht, die unterschiedliche poetische Aufladungen und Denkweisen integriert. Wie Wladimir Krysinski betont, ist Pounds Polyglossie keine babylonische Sprachverwirrung, kein unkontrolliertes Stimmengewirr. Seine Sprache funktioniert eher durch komplementäre Ergänzung, „[elle] doit être vu comme polyglossie syntagmatique et paradigmaticque qui marque l'histoire et les histoires du monde, mais aussi la verticalité de valeurs.“¹⁸ Damit versöhnt sie, was Monika Schmitz-Emans „die Teilung der Welt in sprachliche Teilwelten“ nennt: Polyglossie überbrückt hier „die Zersplitterung und Facettierung aller Dinge in ihrer Eigenschaft als Elemente differenter sprachlicher Welt-Bilder.“¹⁹

Es darf hier natürlich nicht der Eindruck entstehen, Pound habe das Ziel, sämtliche Kulturen zu einer großen Familie zu vereinen. Er selektioniert klar, welche Kulturen seiner Meinung nach große Werke und Persönlichkeiten hervorgebracht haben und nur diese bilden den Stamm. Besonders betont wird das südwestliche Mitteleuropa mit den antiken Kulturen Rom und Griechenland, dem (mittelalterlichen und zeitgenössischen) Italien und Frankreich, Deutschland und England, sowie Nordamerika und China. Von vornherein aus diesem Kanon sind Südamerika, Afrika, Australien und alle weiteren Teile Asiens. Auch Frauen finden hier kaum Beachtung – wenngleich Pound immer wieder seine Verehrung für Jane Austen ausspricht. Es geht Pound also trotz der Heterogenität, die er im Sprachverständnis seiner Kulturen betont, nicht darum, eine völlig ungefilterte ‚Multi-Kulti-Gesellschaft‘ zu befürworten. Dennoch wäre es gänzlich falsch, ihm aufgrund seiner Affinität zu Mussolini von vornherein jedwede Akzeptanz von Alterität abzusprechen. Auch wenn Catherine E. Paul zugestimmt werden kann, dass „his writings from the time of Mussolini’s declaration of empire have a decidedly imperialist quality“²⁰, so bleibt die Aufgabe seines Lebenswerks bis zu seinem Tode gleich:

Pound’s fundamental conception of an epic poem was precisely the *Sage* (literally ‚saying‘ or ‚speech‘) of his own historical era, the ἔπος (speech or tale) of a tribe that had itself inherited all of man’s previous legends and accomplishments as constitutive elements of its own consciousness.²¹

sance and from the texts in which this period concept emerged: sixteenth-century texts of art history and nineteenth-century texts of cultural history. Analyzing Pound’s affinities with Italian Renaissance art and cultural history reveals that his controversial politics and aesthetics are rooted in and derive from (at least in part) a particular tradition of historiography—one that creates periods of renaissance and modernity and that gives a unique social role to the artist within that historical scheme.” (Hinojosa: *The Modern Artist as Historian, Courtier, and Saint*, S. 202.)

¹⁸ Krysinski: *Poétiques de la bouche invisible*, S. 46.

¹⁹ Schmitz-Emans, Monika: *Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen*. In: Dies.: *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag 2004, S. 17.

²⁰ Catherine E. Paul: *Italian Exhibitions and Ezra Pound’s Move to the Imperial*. In: *Twentieth-Century Literature* 51/1 (2005), S. 64.

²¹ Bernstein: *The Tale of the Tribe*, S. 9.

Entschiedenenes Anliegen des vorliegenden Beitrags ist es, die hier aufgestellten Behauptungen zur Mehrsprachigkeit in den *Cantos* auch an ausgewählten Beispielen zu demonstrieren. Erstens möchte ich zeigen, wie die Mehrsprachigkeit Pounds' Vorstellung von Geschichtsschreibung begünstigt. Dabei werde ich darauf eingehen, wie Mehrsprachigkeit und vor allem das Inkorporieren von fremdsprachlichen Zitaten, den dokumentarischen, historisch authentifizierbaren Charakter des Textes unterstreicht. Die fremdsprachlichen Äußerungen liefern hier einen ‚O-Ton-Effekt‘, der die Dimension der Zeit eliminiert und auf diese Weise eine überzeitliche Verbindung verschiedener Momente ermöglicht.²² So vergegenwärtigt Pound unmittelbar heterogenste Augenblicke der Geschichte, die er in ihrer simultanen Präsenz wirken lässt. Die Mehrsprachigkeit ermöglicht so eine Geschichte als Polyphonie, nicht als Paraphrase: Das Zitat steht als Ausdruck direkt für die Person selbst, die auf der Bühne der Geschichte mit agiert, als singuläre Stimme im Chor der historischen Akteure und Künstler, die Pound verbreiten möchte. Zweitens lässt sich an Beispielen zeigen, wie die Klanglichkeit und Musikalität der fremdsprachlichen Äußerungen Bedeutung generieren, potenzieren und poetisieren. Drittens werde ich darauf eingehen, wie die fremdsprachliche Schrift und andere Zeichensysteme zu einer Vielheit an optischen Schriftbildern beitragen und inwiefern sich so verschiedene Denkweisen überschneiden.

2. Polyglossie und Historiographie

Die *Cantos* sind für Pound ein episches Gedicht, genauer „a poem including history“²³. Als Pound 1904/1905 beginnt, das Werk zu planen, schwebt ihm vor, die Renaissance und die gesamte alte europäische Kulturwelt in Amerika erschließbar zu machen. Noch 1918 formuliert er im Gedicht *Cantico Del Sole*: „The thought of what America would be like / If the Classics had a wide circulation / T roubles my sleep“.²⁴ Die *Cantos* sind also ganz explizit zur Aufgabe bestimmt, Vermittler von Kulturgut zu sein und aufklärerisch zu wirken – Geschichte wird pädagogisches Exempel. Alain Golding, der Ezra Pound als „poet-pedagogue“ bezeichnet, vertritt sogar die These, „that his pedagogic stance – including his insistent desire to reform American education – is inseparable from his literary avant-gardism and his commitment to the principle of ‚discovery‘ or ‚newness‘.“²⁵ Wie Schmitz erklärt, „sieht [Pound] sich sein Leben lang zuallererst als Dolmetscher, als Vermittler“²⁶ von Kultur, Politik und Geschichte. In dieser Funktion strebt er an, ‚the Tale of the Tribe‘ zu schreiben und schließt dazu disparate Momente der Geschichte miteinander kurz, um ganz implizit Analogien und Brüche aufzuzeigen. Dichtung wird so als Gedächtnis von Kultur verstanden. Dabei begnügt sich diese nicht mit der

²² Vgl. dazu auch: Schmitz: Ezra Pound zur Einführung, S. 41.

²³ Pound: ABC of Reading, S. 46.

²⁴ Pound, Ezra: Personae. Sämtliche Gedichte 1908-1921. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt und hg. von Eva Hesse. Zürich/Hamburg: Arche 2006, S. 344.

²⁵ Golding, Alain: From Pound to Olson: The Avant-Garde Poet as a Pedagogue. In: Journal of Modern Literature Nr. 34/1 (2010), S. 87.

²⁶ Schmitz: Ezra Pound zur Einführung, S. 10.

Aneinanderreihung von Fakten, sondern möchte im Leser vor allem den Eindruck eines Kondensats hinterlassen:

Ideally, poetry can present the crucial elements of the tribe's heritage in a memorable (and memorizable) form, can crystallize its truths in a series of striking images or lines that, like the fixed situations and epithets of oral epics, permit the audience to retain their significance when the text is no longer at hand.²⁷

Damit muss diese Art von epischer Dichtung auch als eine Rückführung der Geschichte auf zeitlose Strukturen der Weltseele verstanden werden. Pound erarbeitet eine Stammesgeschichte in unzähligen Einzelbildern. Während diese Einzelbilder oft historisch außerordentlich recherchiert sind und auf originalsprachlichen historischen Dokumenten basieren, stehen sie im Gesamtwerk nicht chronologisch oder geographisch geordnet, sondern sind thematisch, assoziativ, teils selbst unerklärlich, verbunden. Wie Eva Hesse erklärt, kam es Pound darauf an,

das Ansehen der großen Dichter von ihren Werken zu dissoziieren, um festzustellen, worin ihre Leistung gegenüber den Leistungen der je eigenen Vergangenheit tatsächlich bestand. [...] Der Sinn solcher Dissoziation liegt aber nicht nur darin, daß sie an Hand der Namen, die ihr standhalten, eine klare historische Linie nachzuzeichnen vermag – die Namen stellen vielmehr in Eliots Worten ein ‚objektives Korrelat‘ dar, eine greifbare Entsprechung für gewisse Werte der Wahrnehmung, für unwägbar Verlagerungen der menschlichen Sensibilität, dem Nährboden des künstlerischen Schaffens.²⁸

Wenn Pound sich auch nicht als reiner Chronist versteht, sondern historische Daten und Äußerungen poetisch überformt und dabei oft geschichtliche Präzision zugunsten von z. B. Klanglichkeit vernachlässigt, so ist ihm die Authentizität des Materials doch sehr wichtig. Diese realisiert er durch die Inkorporierung mutter- wie fremdsprachlicher Zitate, den Einbezug von historischen Dokumenten, Briefen, Urkunden, Kommentaren, also nicht nur literarischen Dokumenten aber eben auch der Literatur, wobei vor allem die *Divina Comedia*, die *Odysee* und Ovids *Metamorphosen* immer wieder Referenzen darstellen. Letztere werden übrigens auf der gleichen Ebene wie das tatsächlich historische Material behandelt: Faktuales und Fiktionales vermischen sich, der Authentizitätsanspruch ist dennoch hervorstechend.²⁹ Wie

²⁷ Bernstein: *The Tale of the Tribe*, S. 23.

²⁸ Hesse, Eva: Vorwort. In: Pound, Ezra: *ABC des Lesens*. Übersetzt von Eva Hesse. Frankfurt: Suhrkamp 1962, S. 10.

²⁹ Die Gewichtung der Geschichte differiert in den *Cantos* stark: Die *China Cantos* basieren beispielsweise komplett auf der vom französischen Jesuiten De Moyriac de Mailla zwischen 1777 und 1783 verfassten *Histoire Générale de la Chine*, welche wiederum selbst auf der Übersetzung eines wichtigen chinesischen Geschichtswerkes des 11. Jahrhunderts basiert. Auch die *Adams-Cantos* sind sehr eng am historischem Sekundärtext orientiert; sie paraphrasieren nämlich die zehnbändige, 1856 von Adams Enkel, Charles Francis Adams, herausgegebene Ausgabe der *Works of John Adams*. Doch längst nicht alle *Cantos* verfahren so historisch präzise; viele fabulieren auch frei und integrieren sporadisch historische Referenzen. Vgl. dazu auch Anmerkungen und Kommentar zu „Cantos LII-LXI: Die Chinesischen Cantos“. In: Pound: *Die Cantos*, S. 1267. Und: Anmerkungen und Kommentar zu „Cantos LXII-LXXI: Die John Adams Cantos“. In: Ebd., S. 1290.

Pound mittels mehrsprachiger Materialcollage historische Authentizität erzeugt, soll nun in einem Beispiel gezeigt werden.

Canto XXXIV aus den *Eleven New Cantos* thematisiert die Reise John Quincy Adams als Bevollmächtigter von Präsident Madison an den Hof des russischen Zaren im Jahr 1809 und ist weitestgehend aus Originalpassagen des Tagebuchs von Adams zusammengesetzt.³⁰ Die zahlreichen Einschübe von Zitaten mündlicher Rede, die ihren authentischen Charakter vor allem dadurch erlangen, dass sie unberührt in ihrer Originalsprache gelassen werden, erlauben Pound, ein Tableau der Situation zu erstellen, das historisch sehr authentisch wirkt.³¹ Das für die damalige Zeit für Diplomaten typische Codeswitchen zwischen Englisch und Französisch wird beispielsweise wiedergegeben: Die Aussage „En fait de commerce, ce (Bonaparte) est un étourdi“, said Romanzoff.“ (C, 254), die wahrscheinlich auf den Erwerb eines riesigen Territoriums seitens der USA von Napoleon gegen einen geringen Preis anspielt, wird also vom russischen Minister für Auswärtige Angelegenheiten unter Zar Alexander in diplomatischer Manier auf Französisch geäußert. Und auch der Zar selbst wird auf Französisch zitiert: „Monsieur Adams“, said the Emperor, „il y a cent ans que je ne vous ai vu.“ (C, 254) Dahingegen findet der Dialog zwischen dem französischen Botschafter und Adams im nächsten Moment auf Englisch statt: „Told him his government wd. probably make our peace. / ‚How?‘ said the ambassador (french). / ‚By not keeping her word.“ (S. 254). Und auch Napoleon spricht in dieser Passage Englisch: „And he, Bonaparte, said to Romanzoff: / ‚After the peace of Tilsit, where cd. I go but Spain?‘“ (C. 254).

Doch wie bereits weiter oben beschrieben, belässt es Pound nicht dabei, historische Szenen akkurat nachzuzeichnen. Gerade der Beginn dieses Canto zeigt die Tendenz, Passagen aus tatsächlich historischen Quellen poetisch zu überformen:

Oil, beasts, grasses, petrifications, birds, incrustations,
Dr. Mitchell's conversation was various.....
And a black manservant, to embark on a voyage to
Russia...
Consistent with their peace and their separation from Europe...
English pretentions, exclusive, auf dem Wasser..... (a.d. 1809)
En fait de commerce ce (Bonaparte) est un étourdi, said
Romanzoff... (C, 254)

Der parataktische Aufbau der Verse mit dem Auslaufen in drei bis fünf Punkte erzeugt eine gewisse Rhythmik von Melancholie einerseits und nahezu pathetischer Getragenheit andererseits. Die deutschen und französischen Einsprengsel passen sich perfekt in den Rhythmus ein, vor allem wenn sie laut vorgelesen werden, wobei berücksichtigt werden muss, dass die *Cantos* Gesänge darstellen, eine antike und mittelalterliche Form von Poesie, die mit ihrem mündlichen Vortrag auf das engste

³⁰ Vgl.: Kommentar zu „Cantos XXXIV“. In: Pound: Die Cantos, S. 1243.

³¹ Natürlich kann hier keine Einschätzung darüber gegeben werden, inwiefern Adams bemüht objektiv berichtet und ihm selbst an einem höchstmöglichen Maß an historischer Wahrhaftigkeit gelegen ist. Adams selbst als Zeitzeuge ist aber als eine authentische Quelle anzusehen. Daher kann für Pounds Text ein gewisser historischer Authentizitätsanspruch erhoben werden.

verknüpft ist und sich nur in ihrer Klanglichkeit vollkommen entwickelt.

Durch gezielte intertextuelle Anspielungen („embark on a voyage“) wird außerdem auf das Motiv des „Embarquement pour Cythère“ verwiesen, 1717 malerisch realisiert von Watteau und ein wahrer *locus amoenus*, der aber von Nerval und Baudelaire³² im 19. Jahrhundert in ein Horrorszenario verdreht wird, indem die Ausbeutung der griechischen Inseln durch England thematisiert wird. Während Baudelaire und Nerval ein poetisches Thema politisch aufladen, verfährt Pound andersherum und lädt politische Themen durch Intertext und Klanglichkeit poetisch auf. Ein auf historische Genauigkeit angelegtes Tableau wird so durch rhythmisierende Klanglichkeit und intertextuelle Bezüge auf multiple Bedeutungsebenen gehoben. Die Ränder der historischen Szene werden aufgeweicht, und mit anderen Szenen durch Klangcharakter und Thematiken verbunden: Sowohl in Nervals als auch in Pounds Szene kommt nämlich die gleiche Idee der Kapitalismuskritik durch.

Während in dem gerade analysierten Beispiel ein Dialog authentisch wiedergegeben wird, der vermutlich in ähnlicher Form stattgefunden hat und bei dem alle Teilnehmer Zeitgenossen waren, lässt Pound in anderen Momenten der *Cantos* Akteure unterschiedlichster Epochen interagieren. Ein Blick auf *Canto XVI* zeigt, dass sich hier im Purgatorium William Blake, Peire Cardinal, Il Fiorentino (Dante), Augustinus und die Malatesta-Brüder Sigismundo und Novello (Domenico) begegnen, bevor der Canto dann auf die Epoche des Ersten Weltkriegs ausschweift. Diese Verquickung von Akteuren und Epochen zu thematischen Bündeln hat bei Pound die Funktion, ein kulturelles Kondensat und gewisse wiederkehrende Grundmuster der Menschheitsgeschichte, die er ‚Pattern‘ nennt, sichtbar zu machen.³³ Um diese Analogien zu zeigen, entfallen die Koordinaten Kausalität und Sukzession zugunsten von Simultaneität. Die Zeit wird aufgelöst, in so genannte *Images* zerlegt, in Momentaufnahmen, die nicht kausal aneinander gebunden, sondern in Juxtaposition addiert werden:

It is dawn at Jerusalem while midnight hovers above the Pillars of Hercules. All ages are contemporaneous. It is B.C., let us say, in Morocco. The Middle Ages are in Russia. The future stirs already in the mind of the few. This is especially true of literature, where the real time is independent of the apparent, and where many dead men are our grandchildren's contemporaries, while many of our contemporaries have been already gathered into Abraham's bosom, or something fitting receptacle.³⁴

Die fremdsprachigen Äußerungen werden bei dieser unmittelbaren Kurzschließung disparater zeitlicher Momente wieder äußerst fruchtbar eingesetzt. Liefern diese doch jenen ‚O-Ton-Effekt‘, der die Dimension der vergangenen Zeit eliminiert und so eine überzeitliche Verbindung verschiedener Momente ermöglicht. Der Leser ist

³² Bei Nerval geschieht dies in *Voyage en Orient*, einem Text, der über seine Orientreise berichtet, bei Baudelaire in „Un voyage à Cythère“ aus *Les Fleurs du Mal*.

³³ Vgl. dazu Alexander Schmitz' Analyse einiger Briefe Pounds zur Thematik der „pattern“: Schmitz: Ezra Pound zur Einführung, S. 102.

³⁴ Pound, Ezra: *The Spirit of Romance*. London: Peter Owen Limited 1959, S. 8.

durch die authentische Äußerung sofort in die aufgerufene Epoche versetzt, im nächsten Moment jedoch wieder (durch die Juxtaposition der disparaten Momentaufnahmen) in eine neue, sodass ein unmittelbares Nebeneinander entsteht und die Wiederkehr gleicher Thematiken in der abendländischen Kulturgeschichte deutlich heraussticht.

3. Polyglossie und historische Polyphonie

Wenn Pound Geschichte rekonstruiert, und sich dabei auf historische Studien wie die *Histoire Générale de la Chine* bezieht, hat seine Geschichtsdarstellung dennoch nicht den Charakter von Paraphrase, die in wenigen Sätzen ganze Epochen zusammenfasst, sondern konzentriert sich auf Akteure in detaillierten Schlüsselmomenten. Die Reihung der Momentaufnahmen (*Images*) ergibt dann durch die Rekonstruktionsleistung des Lesers die Geschichte als Mosaik. Diese Fokussierung auf Akteure leuchtet sofort ein, da Pound sich vor allem für die einzelnen Menschen und die Mechanismen ihrer Interaktion interessiert. Die historischen und literarischen Figuren, die Pound integriert, sind aus einer unglaublichen Bandbreite historischen Wissens gewählt und beinhalten Napoleon und große amerikanische Politiker ebenso wie unbekannte Generäle und sogar anonyme Soldaten; Homer und Dante ebenso wie kaum bekannte Dichter der Renaissance oder Künstler aus Pounds zeitgenössischem Umfeld. Dadurch, dass all diesen Figuren mit unterschiedlicher kultureller, zeitlicher und hierarchischer Verortung die gleiche Möglichkeit geboten wird, ihre heterolingualen Stimmen erklingen zu lassen, wird Geschichte als Polyphonie im doppelten Sinne geschrieben: einerseits im Sinne von Bachtins Vielstimmigkeit und andererseits im Sinne von polyphoner Vielklanglichkeit. Pound hat hierfür ein ganz eigenes Verfahren entwickelt, das im Gedichtzyklus *Personae* entworfen und in den *Cantos* meisterlich ausgeführt wird: das der Maske, die der Dichter aufsetzt und so „zeitweise in den Zustand einer Transparenz übergeht, damit seine Vorbilder in ihm sichtbar werden.“³⁵ Durch das Aufsetzen der Masken kann der Dichter die eingeschränkte Sicht eines einzelnen Individuums aufbrechen und eine Vielheit werden:

Pound ist darum bemüht, die personale Fixierung des Sprechers zu lösen, indem er diesen die Masken historischer oder fiktiver Persönlichkeiten überstreifen lässt, damit er Zeit und Raum beliebig durchschreiten kann. Eine große Stimmenvielfalt innerhalb der Gedichtsammlungen Pounds ist das Resultat und bereitet das alle Zeitalter synchronisierende und folglich synkretistische ‚Stimmengewirr‘ der *Cantos* vor.³⁶

Hier soll nun vor allem gezeigt werden, dass dieses ‚Stimmengewirr‘ durch die Mehrsprachigkeit noch um ein Vielfaches erweitert wird. Ein passendes Beispiel, in dem die doppelte Polyphonie fruchtbar gemacht wird, ist die Passage des *Canto XVI*, die auf den Ersten Weltkrieg eingeht. Nachdem das Purgatorium als Landschaft vor

³⁵ Zemanek, Evi: T. S. Eliot und Ezra Pound im Dialog mit Dante. München: m-press, 2008. S. 40.

³⁶ Ebd., S. 41. Auch wenn ich bei Pounds Polyglossie nicht von einem ‚Stimmengewirr‘ ausgehe (vgl. Einleitung), kann dieser Aussage zugestimmt werden.

dem Höllenschlund beschrieben wird – Sprecher ist wieder ein unbenannter Ich-Erzähler, der durch die expliziten Bezüge zur *Divina Commedia* als Dantes Wanderer identifiziert werden kann – geht unvermittelt diese Landschaft in vom Ersten Weltkrieg betroffene Landstriche (Strasbourg, Preußen) über und das Thema wechselt auf den ersten Weltkrieg. Hier findet sich auch eine der wenigen expliziten Hinweise auf einen Erzählerwechsel über die Randnotiz „[Plarr’s narration]“ (C, 110). Tatsächlich wird Plarrs Bericht über die Schlacht von Sedan, auf der dieser Teil des Cantos basiert, auch auf Französisch eingeleitet: „Prone in that grass, in sleep; / et j’entendis des voix:... / wall... Strasbourg / Galliffet led that triple charge... Prussians“ (C, 110). Was folgt ist typisch für Pound: statt nur zusammenfassend über den Krieg zu sprechen, werden Momentaufnahmen, auf wenige Worte komprimierte Einzelschicksale evoziert und somit die Aussage „Liste officielle des morts 5,000,000“ (C, 116) durch die Sammlung von Details in ihrer Vielheit und Polyphonie dargestellt. Der Reihe nach betrauert Pound die Opfer des Weltkriegs – unter anderem Henri Gaudier, T. E. Hulme, Windeler, Fletcher – und setzt diesen somit ein Monument. Von besonderer Wichtigkeit ist aber, dass er auch Vertreter anderer Völker zu Wort kommen lässt und dies jeweils in der Originalsprache. So wechselt bald wieder der Ich-Erzähler und nimmt die Züge des einfachen französischen und deutschen Soldaten an, der von den Schrecken des Krieges berichtet:

And Ernie Hemingway went to it,
 too much in a hurry,
 and they buried him for four days.

Et ma foi, vous savez,
 tous les nerveux. Non,
 Y a une limite; les bêtes, les bêtes ne sont
 pas faites pour ça, c’est peu de chose un cheval.
 Les hommes de 34 ans à quatre pattes
 qui criaient „maman.“ Mais les costauds,
 La fin, là à Verdun, n’y avait que ces gros bonshommes
 Et y voyaient extrêmement clair. (C, 114)

Die Authentizität und Singularität der Stimme der Soldaten wird vor allem durch die feinen Nuancen an Jargon, Dialekt und Umgangssprache hervorgehoben: „Tout ça, mais, MAIS, / l’français, i s’bat quand y a mangé. / [...] ceux qui parlaient français disaient: / ‚Poo quah? Ma foi on attaquait pour manger.““ (C, 116) Auch die deutsche Aussprache des Englischen („Un de poche say: / ‚Aint yeh heard? Say, ve got a rheffolution.““ C, 116) und die französische Aussprache der englischen Sprache („Dey vus a bolcheviki dere, und dey dease him: / Looka vat youah Trotzsk is done, e iss / madeh deh zamefull beace!!“ C, 116) werden aufgenommen, ebenso wie das „Pojalouista“ der „bolsheviki“ (C, 118).

Pound empfindet mit diesem Stimmengewirr die Komplexität des Krieges nach, die Vielfalt von Tätern und Opfern und die Singularität jedes Einzelnen. So schreibt er Geschichte als Polyphonie im doppelten Sinne. Was Pound im großen Rahmen der *Cantos* beabsichtigt, die Menschheitsgeschichte in ihrer sie konstituierenden Vielstimmigkeit abzubilden, realisiert er hier auch im Einzelnen: Der Krieg mit

seinen unzähligen Einzelschicksalen wäre in einem monolingualen Bericht nicht zu fassen.

4. Polyglossie und *Melopoeia*: Klanglichkeit als Bedeutungspotenzierung

Ein Aspekt, der in Pounds Mehrsprachigkeit gar nicht überschätzt werden kann, ist die Musikalität von Sprache und die Potenzierung unterschiedlicher Klanglichkeiten, die durch den Einsatz von vielen Sprachen möglich ist. Wie bereits erläutert, ist in Pounds Poetik das dichterische Wort, im Gegensatz zum pragmatisch alltäglichen Wort, stets dreifach aufgeladen:

MELOPOEIA, wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing of that meaning. PHANOPOEIA, which is a casting of images upon the visual imagination. LOGOPOEIA, 'the dance of the intellect among words', that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we *expect* to find the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music.³⁷

Für Pound hat die *Melopoeia* einen besonderen Wert. Sie befördert es, die Bedeutung der Worte zu transportieren („directs the bearing of that meaning“) und dies auf einer Ebene, die über die Grenzen eines isolierten Sprachsystems hinausgeht:

The *melopoeia* can be appreciated by a foreigner with a sensitive ear, even though he be ignorant of the language in which the poem is written. It is practically impossible to transfer or translate it from one language to another, save perhaps by divine accident, and for half a line at time.³⁸

Da Fremde die Bedeutung der Worte durch den Klang erahnen können, ist die Musikalität und Rhythmik für Pound „the bridge between consciousness and the unthinking sentient or even insentient universe.“³⁹ Wie die Generierung von Sinn durch Klang möglich ist, erklärt Pound in seinem Aufsatz *The Serious Artist*. Ähnlich wie Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* aus dem Geiste der Musik es für die dionysische Kunst beschreibt, manifestiert sich nach Pound ein Gefühl erst als unkontrolliertes Jaulen und Bellen, welches aber langsam in erkennbare Töne übergeht und sich schließlich in verständlichen Worten ausdrückt, in denen die Lautlichkeit des ursprünglichen Jaulens aber noch mitschwingt.

You wish to communicate an idea and its concomitant emotions, or an emotion and its concomitant ideas, or a sensation and its derivative emotions, or an impression that is emotive, etc., etc., etc. You begin with the yeowl and the bark, and you develop into the dance and into music, and into music with words, and finally into words with music, and finally into words with a vague adumbration of

³⁷ Pound, Ezra: *How to read*. In: Ders.: *Literary Essays of Ezra Pound*. Hg. v. T. S. Eliot. London: Faber and Faber 1974, S. 25.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

music, words suggestive of music, words measured, or words in a rhythm that preserves some accurate trait of the fostering or parental emotion.⁴⁰

Robert Stark hat anhand des Motivs des Nachtigall-Gesangs herausgearbeitet, wie unlöslich Pounds Verständnis von semantisch aufgeladener Musikalität mit seiner Verehrung der Troubadour-Lyrik und seinen ‚creative translations‘ derselben verbunden ist: Pound, der schon zur Zeit des Studiums aus dem Griechischen, Lateinischen, Französischen, Italienischen, Deutschen, Altenglischen, Provenzalischen und Chinesischen übersetzte, legt dabei sein Hauptaugenmerk auf Rhythmus und Klanglichkeit des Originals und versucht, diese wiederzugeben – auch wenn der Inhalt seitens der *Logopoeia* stark verzerrt wird.

Kaum ein Leser kann alle Sprachen beherrschen, die Pound in die *Cantos* integriert hat und absichtlich werden diese nicht übersetzt. Selbstbewusst unterscheidet Pound bei seinen Lesern „those who want to see the world from those who merely want to know IN WHAT PART OF IT THEY LIVE IN“⁴¹, das heißt die Multilingualen von den Monolingualen. Dies soll aber nicht als Anzeichen elitärer Exklusionsmechanismen verstanden werden, denn Pound ist selbst gegen Lyrik, die nur mit einem Anmerkungsapparat lesbar ist. Vielmehr geht es um die verschiedenen Klanglichkeiten, die sich in den *Cantos* umspielen, um die Musikalität, die die Polyphonie des Textes auf inhaltlicher Ebene um die klangliche Polyphonie erweitert und so potenziert.

Canto XXIX aus den *Eleven New Cantos* bietet hierfür ein treffliches Beispiel. Die Rahmenhandlung bildet Odysseus’ Besuch bei Circe, es werden allerdings durch Anspielungen eindeutige Parallelen zu Ovids *Metamorphosen* und auch Dantes *Divina Commedia* gezogen. Der Text ist daher auch in Englisch, Griechisch, Latein und Italienisch verfasst, teils sind die fremdsprachlichen Einschübe direkte Zitate der Originaltexte, teils von Pound selbst nach ihrem Vorbild generiert. Weit über bloße Intertextualität geht dieser Komplex insofern hinaus, als alle Sprachen in einen gemeinsamen Rhythmus integriert werden. Diese wird zu Beginn durch das Englische etabliert:

Desolate is the roof where the cat sat,
Desolate is the iron rail that he walked
And the corner post whence he greeted the sunrise.
In hill path: “thkk, thgk”
 of the loom
“Thgk, thkk” and the sharp sound of a song
 under olives
When I lay in the ingle of Circe
I heard a song of that kind.
 Fat panther lay by me
Girls talked there of fucking, beasts talkes there of eating,
All heavy with sleep, fucked girls and fat leopards,

⁴⁰ Pound, Ezra: The serious artist. In: Ders: Literary Essays of Ezra Pound. Hg. v. T. S. Eliot. London: Faber and Faber 1974, S. 51.

⁴¹ Pound: ABC of Reading, S. 42.

Lions loggy with Circe's tisane,
Girls leery with Circe's tisane (C, 300)

Direkt zu Beginn wird durch die Denotation von Klängen und der Erwähnung eines „Song“ die Thematik von Musikalität und Rhythmus eröffnet. Gleiches geschieht auf formaler Ebene: Durch die einführenden Anaphern, zahlreiche Parallelismen in Syntax, Metrum, Wortlängen und Wortklängen erhält die Passage einen Rhythmus, ohne einem streng gleichbleibenden Metrum oder einem durchgehenden Reimschema zu gehorchen.⁴² Wenn nun Odysseus' Gedanken in Griechisch und Latein wiedergegeben werden, so fügen sich auch diese Verse in das im Englischen eröffnete Rhythmusgefüge ein: Im Lateinischen „Venter venustus, cunni cultirx, of the velvet marge / ver novum, canorum, ver novum“ (C, 300) wird mit „canorum“ (lat. „Gesang“) inhaltlich die musikalische Komponente weitergeführt. Die Parallelismen, Alliterationen und die Betonung auf V-, M- und C-Lauten verbindet die zwei Verse lautlich mit dem englischen Einschub „of the velvet marge“ und auch mit den folgenden Versen, die mit „summer“ und „autumn“ ebenfalls M-Laute hervorheben. Die integrierten griechischen Verse sind oft direkte Zitate aus der *Odyssee* und fallen lautlich etwas aus dem Rahmen. Aussprüche wie „Euné kai philoteti ephata Kirkh, / Εὐνή καὶ φιλότητι, ἔφατα Κίρκη“ (C, 302) greifen dafür die Struktur vorhergehender englischer Verse wie „Lions loggy with Circe's tisane, / Girls leery with Circe's tisane“ wieder auf. Gleichzeitig stoßen sich bei allen Übereinstimmungen aber auch immer wieder Verse unterschiedlicher Sprachen ab. Gerade im folgenden längeren Passus fällt auf, wie die lateinischen, griechischen und mittelenglischen Einsprengsel den Rhythmus unterbrechen und hart aufeinander treffen. Erst anschließend im Englischen findet sich wieder ein einheitlicher Rhythmus:

Sumus in fide
Puellaque canamus
sub nocte...
 there in the glade
To Flora's night, with hyacinthus,
With the crocus (spring
 sharp in the grass,)
Fifty and forty together
 ERI MEN AI TE KUDONIAI
Betuene Aprile and Merche
 with sap new in the bough
With plum flowers above them
 with almond on the black bough
With jasmine and olive leaf,
To the beat of the measure
From star up to the half-dark
From half-dark to half-dark
 Unceasing the measure

⁴² Wie Pound allgemein in den *Cantos* mit metrischen Schemata und Rhythmen spielt und dabei immer wieder mit der Erwartung, die der Leser beim Lesen aufbaut, bricht, zeigt Daniel Albright: *Modernism's Melos*. In: *Parnassus: Poetry in Review* 32 (1/2) 2010, S. 189-213.

Flank by flank on the headland
 with the Goddess' eyes to seaward
 By Circeo, by Terracina, with the stone eyes
 white toward the sea
 With one measure, unceasing:
 „Fac deum!“ „Est factus.“
 Ver novum!
 ver novum! (C, 302f.)

Ungeachtet dessen führen alle drei hier vorkommenden Sprachen das *Image* des nächtlichen Gesangs in der Natur Terracinas fort. Wenn in den *Cantos* verschiedene Sprachen aufeinandertreffen, entstehen damit Dynamiken von klanglicher Harmonie und gemeinsamen, komplementären Erzählens. Pound schafft es so, ständig Spannungsfelder zwischen den polyglotten Versen zu erzeugen, die sich in einem Moment abstoßen, im nächsten anziehen, kurzfristig klanglich, dann inhaltlich, dann bildlich harmonieren, um im nächsten Moment wieder auseinander zu fallen.

Einen besonderen Platz nimmt Pounds Interesse an der chinesischen Kultur, Lautlichkeit und Schrift ein. Interessant zu sehen ist, dass Pound einmal die lautliche, ein anderes Mal die optische Seite dieser Sprache und Schrift hervorhebt. *Canto XLIX* basiert auf dem Buch *Sho-Sho Hakkei* mit japanischen und chinesischen Gedichten und Bildern, die Pound hier frei übersetzt und auch weiter dichtet.⁴³ Im ersten Teil gibt er die Ästhetik der Bilder wieder (betont also vorrangig die *Phanopoeia*):

Autumn moon; hills rise about lakes
 against sunset
 Evening is like a curtain of cloud,
 a blur above ripples; as through it
 sharp long spikes of the cinnamon,
 a cold tune amid reeds. (C, 378)

Daraufhin ergänzt er diese evokativ anschauliche Seite um den Klangcharakter der Sprache, indem er eines der klassischen chinesischen Gedichte in japanischer Umschrift niederschreibt, ohne es zu übersetzen:⁴⁴

⁴³ Vgl. zu den Angaben: Anmerkungen und Kommentar zu „Canto XLIX“. In: Pound: Die Cantos, S. 1265.

⁴⁴ Im Kommentar ist die Übersetzung jedoch angegeben:
 „Die glückverheißenden Wolken leuchtend und farbenprächtig
 winden und spreizen sich.
 Sonne und Mond streuen ihre Strahlen
 Morgen für Morgen.“
 Anmerkungen und Kommentar zu „Canto XLIX“. In: Pound: Die Cantos, S. 1265.

KEI	MEN	RAN	KEI
KIU	MAN	MAN	KEI
JITSU	GETSU	KO	KWA
TAN	FUKU	TAN	KEI

(C, 378)

Auch wenn er keine Silbe versteht, erahnt der Leser einiges über die chinesische Sprache – ihre Kürze und Einheitlichkeit der Worte und ihr Vermögen, in sehr kurzen, präzisen Termen durch hohen Assoziationsgrad eine umfassende Bildlichkeit zu erzeugen. Diese Effekte werden in Pounds Verwendung der Ideogramme noch deutlicher, wie im Folgenden erklärt werden soll.

5. Polyglotte Zeichensysteme

Pound hat sich, vermittelt besonders durch Ernest Fenollosas *Essay on the Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, umfassend mit den Eigenschaften der chinesischen Sprache und Schrift sowie der zugrunde liegenden Denkweise beschäftigt. Wie Fenollosa, „[who] was trying to explain the Chinese idiograph as a means of transmission and registration of thought“⁴⁵ geht Pound davon aus, dass sich im chinesischen Schriftzeichen eine Sprache offenbart, die sich nicht abstrakt, sondern bildhaft ausdrückt:

Chinese idiogram does not try to be the picture of a sound, or to be a written sign recalling a sound, but it is still the picture of a thing; of a thing in a given position or relation, or of a combination of things. It means the thing or the action or situation, or quality germane to the several things that it pictures.⁴⁶

Da sich Pound immer wieder, vor allem im *ABC of Reading* gegen die „abstract arguments“⁴⁷ der Europäer ausspricht, ist „la langue chinoise, de par son écriture idéographique [...] le médium fondamental de la poésie.“⁴⁸

Während im gerade besprochenen *Canto XLIX* der Fokus auf dem Klangcharakter der chinesischen Sprache lag, schätzt Pound das Chinesische vor allem für seine Schrift, die mit ihren Ideogrammen auf Simultaneität im Gegensatz zur westlichen Linearität der Schrift und auf Parataxe im Gegensatz zur westlichen Hypotaxe basiert. Daher korreliert das chinesische Ideogramm mit Pounds Idee vom *Image* oder *Vortex*, einer in wenigen Worten eingefangenen Momentaufnahme, die die

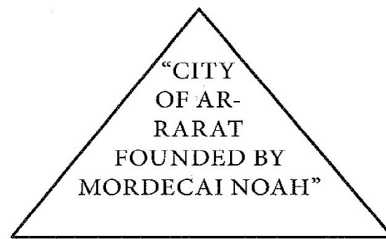
⁴⁵ Pound: *ABC of Reading*, S. 19.

⁴⁶ Ebd. S. 21. Vgl. hierzu Fenollosas Aussage über die chinesische Sprache: „One of the most interesting facts about the Chinese language is that in it we can, not only from the form of sentences, but literally the parts of speech growing up, budding forth on efrom another. Like nature, the Chinese words are alive and plastic, because thing and action are not formally seperated.“ (Fenollosa, Ernest: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. In: Shapiro, Karl [Hg.]: *Prose Keys to Modern Poetry*. New York u. a.: Harper & Row Publishers 1962, S. 145.)

⁴⁷ Pound: *ABC of Reading*, S. 26.

⁴⁸ Krynski: *Poétiques de la bouche invisible*, S. 45.

Zeit kurzzeitig einfriert und Sinn in ein Ballungszentrum aus Bedeutung absorbiert. Pound, der davon ausgeht, „dass die Kräfte zwischen den Dingen nicht im Sinne abendländischer Syntaktik, sondern parataktisch fassbar seien“⁴⁹, experimentiert mit Schriften anderer Sprachen und mit alternativen Zeichensystemen. Während in den ersten 15 Cantos mit Mehrsprachigkeit in Form des ‚vers libre‘ und mit der Anordnung der Worte auf der Seite experimentiert wird, beginnt Pound ab dem hier schon behandelten *Canto XXXIV*, also erst nach dem *Draft of XXX Cantos*, sich kreativ mit der visuellen Seite des Signifikanten auseinander zu setzen. Hier fügt er die Worte „CITY / OF AR- / RARAT / FOUNDED BY / MORDECAI NOAH“ (C, 264) in Form einer Pyramide von einem Dreieck umrahmt mit dem Kommentar „These words I read on a pyramid, written / in English and Hebrew“ (C, 264) ein, wodurch die Collage des Stimmengewirrs von mündlichen und schriftlichen Zitaten aus Literatur und Geschichte auf jegliche Begegnungen mit Schrift erweitert wird. Es folgt auf dieses Dreieck die Insertion eines chinesischen Ideogramms [hsin], welches „in der Deutung Pounds ‚Treu zum gegebenen Wort. Der Mann, der zu seinem Wort steht‘.“⁵⁰ bedeutet.



These words I read on a pyramid, written
in English and Hebrew.

The firemen’s torchlight procession,
Firemen’s torchlight procession,
Science as a principle of political action

Firemen’s torchlight procession!
Proportioned to free inhabitants (Dec. 21. ’43)
Electro-magnetic (Morse)

信 Constans proposito....
Justum et Tenacem

(C, 264)

Die daneben stehenden lateinischen, Horaz entlehnten Worte „Constans Proposito / Justum Et Tenacem“ (C, 264) stellen ein vergleichbares westliches Konzept dar, womit Pound wieder quer über den Planeten und durch die Kulturgeschichte Grundkonstanten der Menschheit erschließt. Der spezielle, in einem Zeichen vereinte Symbolcharakter des Ideogramms kann neben den lateinischen Worten unabhängig und doch in Verbindung mit ihnen gelesen werden. Das Nacheinander wird zu einem Nebeneinander, Kausalität zu Addition, Hypotaxe zu Parataxe.

Diese Möglichkeit, mit Ideogrammen collagenhaft zu arbeiten, nutzt Pound in

⁴⁹ Schmitz: Ezra Pound zur Einführung, S. 29.

⁵⁰ Anmerkungen und Kommentar zu „Canto XXXIV“. In: Pound: Die Cantos, S. 1245.

den *Chinese Cantos* und auch in den *Pisan Cantos* noch vielseitiger für sich. In *Canto LXXVII* streut er zunächst vereinzelt Ideogramme wie „dawn“ oder „mouth“ ein, die die auf Englisch aufgerufenen Bilder bekräftigen. Ab Zeile 100 aber verselbstständigen sich die Ideogramme, sie untermalen nicht mehr Zeichen für Zeichen das auf Englisch geschriebene, sondern lassen sich vertikal von oben nach unten lesen (wie man chinesische Ideogramme tatsächlich liest) und ergeben den Ausspruch „To sacrifice to a spirit not one’s own is flattery (sycophancy).“ (C, 732, Abb. 1, Übersetzung der Ideogramme auf C, 746, siehe Abb. 2.) Lüge und Überheblichkeit sind auch die Themen des gesamten Cantos („and the liars on the quai at Siracus / still vie with Odysseus / seven words on a bomb“, C, 732) und werden durch die Schriftzeichen verdichtet. So schafft es Pound, die rein lineare Ausrichtung der Schrift zu durchbrechen und multiple Lesrichtungen und -reihenfolgen anzubieten, welche verschiedene Ansatzpunkte zum gleichen Thema ermöglichen.

a little flame for a little
 conserved in the Imperial ballet, never danced in a theatre
 Kept as Justinian left it
 Padre José had understood something or other
 before the deluxe car carried him over the precipice

sumne fugol othbaer

learned what the Mass meant,
 how one shd/ perform it

the dancing at Corpus the toys in the
 service at Auxerre

top, whip, and the rest of them.

[I heard it in the s. h. a suitable place

to hear that the war was over]

the scollop of the sky shut down on its pearl

καλλιπλόκαμα Ida.

With drawn sword as at Nemi
 day comes after day

and the liars on the quai at Siracusa
 still vie with Odysseus
 seven words to a bomb

dum capitolium scandet
 the rest is explodable
 Very potent, can they again put one together
 as the two halves of a seal, or a tally stick?

Shun’s will and
 King Wan’s will

were as the two halves of a seal
 $\frac{1}{2}$ s
 in the Middle Kingdom

非

其

鬼

而

祭

之

諂

也

非

其

鬼

而

祭

之

諂

也

7 – not

one’s own

spirit

and

sacrifice

is

flattery

bi gosh

(C, 732, Abb. 1)

(C, 746, Abb. 2)

Insgesamt lässt sich konstatieren, dass Pound mit den Jahren der Arbeit an den *Cantos* immer experimentierfreudiger geworden ist. Im *Pisan Canto LXXV* integriert Pound die Partitur eines Geigenarrangements (Abb. 3), im *Rock-Drill Canto XCI* notiert er „ab lo dolchor qu'al cor mi vai / AB LO DOLCHOR QU'AL COR MI VAI“ (C, 932, Abb. 4) und malt über diese Sätze eine Folge von versetzt stehenden schwarzen Quadraten, die dazu dienen, die Melodie, Tonhöhen und Lautstärke anzugeben, mit denen der Satz gelesen werden muss. Im *Rock-Drill Canto XCIII* integriert Pound ägyptische Hieroglyphen (Abb. 5), in den *Drafts and Fragments From CXII* finden sich sogar ein skizzierter Mond und ein Erdball (Abb. 6). Diametral dazu wie Musik und Wort ineinander übergehen, transformieren sich bei Pound ursprünglich rein lateinische Buchstaben zu chinesischen Ideogrammen und dann über ägyptische Hieroglyphen zu ikonisch funktionierenden Zeichnungen.

LXXV

Out of Phlegethon!
out of Phlegethon,
Gerhart
art thou come forth out of Phlegethon?
with Buxtehude and Klages in your satchel, with the
Ständebuch of Sachs in yr/ luggage

- not of one bird but of many

ab lo dolchor qu'al cor mi vai

AB LO DOLCHOR QU'AL COR MI VAI

*(Analyse form letters) - La cascade de B. n. d. l. e. -
Quel est l'homme? Traverses de l'homme (5 notes) - Sables d'homme (3 notes) [per metamorphose] -
Le poète*

XCIII

"A man's paradise is his good nature"
sd/ Kati.

By the temple pool, Lung Wang's
the clear discourse
as Jade stream

玉 Yü⁴
河 ho²

Artemisia
Arundinaria
Winnowed in fate's tray

neath
luna

(Abb. 3 links, Abb. 4 rechts oben, Abb. 5 rechts mitte, Abb. 6 rechts unten)

6. Schlussbetrachtungen

Die eigene Aufladung einer Kultur wiederzugeben, wird nach Pound nur möglich, wenn das semantische, visuelle und klangliche Gesamtbild der Sprache und das optische der Schrift zusammengeführt werden. Der Leser kann jeweils das herausziehen, was er versteht oder nachfühlt. Bei einem Werk wie den *Cantos* tut das Nichtverstehen ganzer Passagen der Rezeption ohnehin keinen Abbruch. Mehrsprachigkeit ist in den *Cantos* im Anspruch des Textes begründet, Speicher für die Kultur der Menschheitsgeschichte zu sein. Die Überzeugung, dass Kulturen sich nicht einfach ineinander übersetzen lassen und dass sich die heterogenen Stimmen einzelner historischer Akteure nicht in wenigen Sätzen zusammenfassen lassen, führt bei Pound ganz automatisch dazu, Geschichte und kulturelles Wissen als einen Teppich aus Zitaten und Einzelschicksalen zu erzählen. Die Mehrsprachigkeit sorgt dabei für historische Authentizität und Polyphonie, für multiple Klangcharaktere und Semantiken und für eine Potenzierung von Schriftbildern, welche das rein lineare und kausale Denken von Geschichte und Kultur als alleingültiges kontestieren.

Literatur

- Bernstein, Michael André: *The Tale of the Tribe. Ezra Pound and the modern verse epic.* Princeton/NJ: Princeton University Press 1980.
- Firchow, Peter: *Literary Multilingualism and Modernity: The Anglo-American Perspective.* In: Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika: *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 59-68.
- Gillespie, Gerald: *Multilingualism in the High Modernist Novel and Poem.* In: Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika: *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 51-58.
- Golding, Alain: *From Pound to Olson: The Avant-Garde Poet as a Pedagogue.* In: *Journal of Modern Literature* Nr. 34/1 (2010), S. 86-106.
- Hesse, Eva: *Mythos und Geschichte als Gegenwelt in der Dichtung von T.S. Eliot und Ezra Pound.* In: Pfister, Manfred (Hg.): *Alternative Welten.* München: Wilhelm Fink 1982, S. 267-290.
- Hesse, Eva: *Vorwort.* In: Pound, Ezra: *ABC des Lesens.* Übers. v. Eva Hesse. Frankfurt: Suhrkamp 1962, S. 5-11
- Hinojosa, Lynne Walhout: *The Modern Artist as Historian, Courtier, and Saint: Typology and Art. History from Vasari to Pound.* In: *Clio* 35/2 (2006), S. 201-223.
- Krysinski, Wladimir: *Poétiques de la bouche invisible. Polyglossie et codes discursifs de la modernité.* Joyce, Haroldo de Campos, E. Pound, T. S. Eliot, H. Heissenbüttel et M. Roche. In: Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika: *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 39-50.
- Nadel, Ina B.: *The Cambridge Introduction to Ezra Pound.* Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2007.
- Paul, Catherine E.: *Italian Exhibitions and Ezra Pound's Move to the Imperial.* In: *Twentieth-Century Literature* Nr. 51/1 (2005), S. 64-97.
- Perloff, Marjorie: *Language in migration: multilingualism and exophonic writing in the new poetics.* In: *Textual Practice* 24/4 (2010), S. 725-748.
- Pound, Ezra: *Die Cantos.* Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Eva Hesse und Manfred Pfister. Hg. v. Eva Hesse, Manfred Pfister, Heinrich Ickstadt. Zürich: Arche 2012.
- Pound, Ezra: *ABC of Reading.* London: Faber and Faber 1961.

- Pound, Ezra: How to read. In: Pound, Ezra: Literary Essays of Ezra Pound. Hg. v. T. S. Eliot. London: Faber and Faber 1974. S. 15-40.
- Pound, Ezra: The Serious Artist. In: Pound, Ezra: Literary Essays of Ezra Pound. Hg. v. T. S. Eliot. London: Faber and Faber 1974, S. 41-57.
- Pound, Ezra: Guide to Kulchur. London: Peter Owen 1966.
- Pound, Ezra: The Spirit of Romance. London: Peter Owen Limited 1959.
- Schmitz-Emans, Monika: Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen. In: Dies.: Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag 2004, S. 11-26.
- Schmitz, Alexander: Ezra Pound zur Einführung. Hamburg: Junius 1998.
- Stark, Robert: Pound among the Nightingales – From the Troubadours to a Cantible Modernism. In: Journal of modern Literature 32/2 (2009), S. 1-19.
- Zemanek, Evi: T. S. Eliot und Ezra Pound im Dialog mit Dante. München: m-press 2008.

Heteroglossie und sprachliche Mimikry im *Journal* Valéry Larbauds

Erst wenn man sich den Stand der typischen Realisierungsvarianten und Funktionen der Mehrsprachigkeit in der französischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts vor Augen hält, lässt sich ermessen, was Valéry Larbaud (1881–1957), dessen Poetik ansonsten für kaum eine Richtung der gegenwärtigen Literatur Modellfunktion zu haben scheint, für die jüngere Geschichte der literarischen Mehrsprachigkeit bedeutet.

Da gibt es etwa den historischen Sprach-Exotismus in Victor Hugos *Notre-Dame de Paris*, eine gewisse zeitgenössische Xenophilie in Vignys *Stello* (englisch), in Stendhals *Chartreuse de Parme* und *Promenades dans Rome* (italienisch) oder in Mérimées *Carmen* (spanisch), alles von der Textoberfläche her eher bescheiden, die primitiv-komischen phonetischen Deutsch-Xenismen in Balzacs *Cousin Pons* (wenn man sie denn der Mehrsprachigkeit zuschlagen will) oder das Berufslatein des bornierten Apothekers in Flauberts *Madame Bovary*, die orientalischen Exotismen in Pierre Lotis Reiseromanen, im Fin-de-siècle dann einen neuen spanischen Exotismus in Pierre Louÿs' *La femme et le pantin*, nach dem ersten Weltkrieg ein paar englische Brocken in Konversationsromanen wie *Les discours du docteur O'Grady* von André Maurois. Hinzurechnen muss man hie und da noch einige fremdsprachige Bildungszitate, auch in der Erzählerrede und in Paratexten. Das ist aufs Ganze gesehen quantitativ nicht eben viel und in seinen Funktionen zudem relativ stark beschränkt. Insgesamt ist die französische Literatur als die einer Renommiersprache und eines Modells für andere¹ in puncto Mehrsprachigkeit lange eher puristisch, im Naturalismus weniger hinsichtlich der innerfranzösischen Varietäten und Register, wohl aber bei den Abstandssprachen, d. h. Literatur- und meist auch Nationalsprachen.

Larbauds Werk hebt sich in mehrerlei Hinsicht von dieser Tradition ab. Der Autor selbst, „le plus cosmopolite des écrivains si français“, wie er im *Magazine Littéraire* vom 26.11.2010 mit schönem Oxymoron genannt wird, war ein unermüdlicher literarischer Reisender (England, Spanien, Italien, Deutschland, Griechenland, Skandinavien, Albanien) mit einem schier unbezähmbaren Erfahrungshunger gegenüber Nachbarkulturen, und zwar im Unterschied zu Loti nicht aufgrund einer dilettantischen Xenophilie,² sondern als kompetenter Englisch-, Spanisch- und

¹ Im spanischen und portugiesischen Realismus und Naturalismus lässt sich beispielsweise eine regelrechte Tradition fremdsprachlicher Stereotypen nachweisen, in denen die französische, teilweise auch die englische Figurenrede für feine Lebensart steht, wenn auch meist nur in kurzen Floskeln. Deutlich größeres Gewicht hat Französisch als literarische Konversationsprache aufgrund der realen Diglossie im Bereich der höheren Stände in einigen russischen Romanen der Zeit, so etwa in Tolstois *Vojna i mir* (*Krieg und Frieden*) mit einem Textanteil von annähernd 10%.

² Über die „türkischen“ oder „japanischen“ Passagen in Lotis Reiseromanen raufen sich heute die Kenner nicht weniger die Haare als über Karl Mays Indianer.

Italienischsprecher mit einer *Licence ès lettres*, der auch aus dem Englischen (Walt Whitman, Samuel Butler) und Spanischen (Ramón Gómez de la Serna) übersetzt und durch seine Tätigkeit als Korrektor der französischen *Ulysses*-Übersetzung viel für das literarische Bekanntwerden von Joyce in Frankreich getan hat, und nicht zuletzt als Literaturkenner und Leser der Originaltexte, auch in Portugiesisch, Deutsch und weiteren Sprachen, wie sich das gerade Literaturkomparatisten ideal gern vorstellen, aber oft nicht erfüllen können.

Mehrsprachig ist er schließlich auch als Schriftsteller gewesen, und zwar in mehr als einem Sinn, wie wir sehen werden, in seinen Erzählungen ebenso wie in seiner Lyrik, dort gelegentlich besonders radikal.³ Seine Reiseberichte und die daraus hervorgegangenen fiktionalen Werke, die oft in anderen Ländern spielen, sind nicht exotistisch, sondern registrieren bei aller partiellen Fremdheit zugleich nahestehende und vor allem damals reale Sprach- und Kulturwelten. Damit dürfte deutlich sein, dass Larbaud nicht einfach ein typischer Repräsentant des literarischen Kosmopolitismus seiner Epoche ist, sondern, bei aller Zeitverhaftetheit seiner Erzählweise, die so gar nicht ‚modern‘ im Sinn der Joyce-Poetik ist, in seinem individuellen Multilinguismus eine Ausnahmeerscheinung.

Ich werde im Rahmen einer größeren Arbeit auf die Mehrsprachigkeit in seinem fiktional-narrativen und lyrischen Werk eingehen und mich hier nur mit den für die Fragestellung nicht weniger ergiebigen Tagebüchern befassen. Glücklicherweise liegen mittlerweile alle erhaltenen *Journaux* in einer kritischen Gesamtausgabe⁴ vor, einem Wälzer von 1600 Seiten mit einem informativen Vorwort der Herausgeberin Paule Moron, und auch wenn man die gut 300 Seiten französische Übersetzung der englischen Tagebücher und die ca. 250 Seiten Anmerkungen, ergänzende Dokumente und Indices abzieht, die nicht vom Autor stammen, bleiben immerhin noch gut 1000 Seiten Text. Es sind datierte Reisetagebücher (die traditionell nach ihren Reisezielen betitelt werden), an vielen verschiedenen Orten entstanden, mit Stadtporträts, Beobachtungen aller Art, Alltagsbemerkungen (oft zu seinen gesundheitlichen Problemen), Gesprächen, Kommentaren zu Lesefrüchten, eigenen Übersetzungs- und Schreibplänen etc. Als Fundus für literarische Werke, zu denen gerade bei ihm auch der fiktionalisierte Reisebericht gehört, haben sie einen zumindest halbliterarischen Anspruch und sind denn auch schon frühzeitig in Teildrucken und Auszügen veröffentlicht worden. Sie decken mit größeren internen Lücken Larbauds Reise-Zeit von 1901 bis Mitte 1935 ab. Nach einem Hirnschlag im August des gleichen Jahres ist der Autor bis zu seinem Tod im Jahr 1957 halbseitig gelähmt und weitgehend sprechunfähig, und auch sein Tagebuch verstummt.

Um in der gebotenen Kürze einen Eindruck von der Vielfalt der Mehrsprachigkeit dieser Texte zu geben, werde ich auf die Idee der Repräsentativität oder gar Vollständigkeit der einschlägigen Stellen verzichten und stattdessen möglichst unterschiedliche Mehrsprachigkeits-Phänomene jeweils mit wenigen exemplarischen Belegen anführen und erläutern.

³ Vor allem im Gedicht „La neige“. In: Larbaud, Valery: *Œuvres*. Paris: Gallimard (Pléiade, 126) 1958, S. 1113 (leider in einer vom Setzer sehr entstellten Form).

⁴ Larbaud, Valery: *Journal*. Édition définitive. Texte établi, préfacé et annoté par Paule Moron. Paris: Gallimard 2009.

Zunächst ein paar Bemerkungen zur Klärung meiner Terminologie:

1. *Mehrsprachigkeit* (oder Multilingu[al]ismus) – wobei ich im Unterschied zu Wandruszkas vagarem Terminus einer allgemeinen „Mehrsprachigkeit des Menschen“⁵ immer Abstandssprachen, nicht bloße Varietäten *einer* Sprache meine, um den Begriff nicht ad libitum ausufern zu lassen, wie es an der Bachtin-Tradition leider zu sehen ist – bezeichnet als Oberbegriff entweder eine *Kompetenz eines Individuums* als Sprecher, Hörer, Leser oder Schreiber, ob nur im Alltagsgebrauch oder als Autor nacheinander literarisch produktiv genutzt, oder aber eine *Eigenschaft eines Werks oder Texts* (auch Poly- oder Heteroglossie, manchmal ambiguisierend „literarische Mehrsprachigkeit“ genannt). Auch mein Titelbegriff *Heteroglossie* meint hier nicht wie bei Bachtin primär Registervielfalt, sondern wie schon bei Obendiek⁶ ein Nebeneinander von Abstandssprachen; ich verwende ihn hier, um die Inhomogenität und funktionale Vielfalt der eingesetzten Sprachen zu betonen.

2. Eine *Mehrsprachigkeit des Texts* ist nach meinem Verständnis nur dann gegeben, wenn Fremdsprachen auch an der Textoberfläche präsent sind, nicht wenn Fremdsprachliches mit bloßen *inquit*-Formeln („sagte er auf Italienisch“) in der Grundsprache evoziert oder sonstwie reflektiert wird. Das Grenzphänomen der ikonischen Nachbildung des Fremden mit eigenem Sprachmaterial (*Xenismus*) kann hier weitgehend unberücksichtigt bleiben.

3. Die linguistische Kategorie der Diglossie als gesellschaftliches, kollektives Sprachkontaktphänomen spielt bei Larbaud keine Rolle; sie ist aber in vielen Gebieten das soziale Basisphänomen der literarischen Mehrsprachigkeit in beiden Bedeutungen.

4. Dynamisch realisiert wird die Mehrsprachigkeit als Kompetenz wie als Texteigenschaft durch den *Sprachwechsel* (Code Switching), wobei man den Sprachwechsel innerhalb eines Satzes oder gar innerhalb eines Lexems, der sich nach besonderen Regeln zu vollziehen pflegt, gern als Code Mixing bezeichnet, weil er mehrsprachige linguistische Elementareinheiten erzeugt.

5. Die Poly- oder *Heteroglossie eines Werks* oder Texts impliziert – außer vereinzelt in der Lyrik – immer eine asymmetrische (hierarchische) Relation zwischen den beteiligten Sprachen. Bei narrativen Werken unterscheidet man daher *Basis-, Träger- oder Erzählsprache* (die natürlich neben dem Erzählen auch die Modi Beschreiben und Reflektieren umfassen kann, um einmal bei dieser traditionellen Triade zu bleiben) und *eingelagerte (embedded) Fremdsprachen*, die ihrerseits entweder als *Figurenrede* oder als *Zitat* von Geschriebenem realisiert sein können, wobei die *literarischen Zitate* einen ästhetischen Sonderstatus haben und besonders häufig vorkommen.

6. Es gibt eine ganze Reihe von konkurrierenden Taxonomien der *Funktionen* literarischer Mehrsprachigkeit, die ich hier nicht im Detail begründet gegeneinander abwägen kann, ohne mich unzulässig von meinem Objekt zu entfernen. Ich halte mich darum weitgehend an die wenig umstrittene elementare Opposition *mimetisch* vs. *ludisch*, wobei auch hier der Unterschied zwischen Erzählerrede und Figurenrede und der zwischen freier Rede und Zitat die wichtigsten Parameter sind.

⁵ Wandruszka, Mario: Die Mehrsprachigkeit des Menschen [1979]. München: dtv 1981.

⁶ Obendiek, Edzard: Der lange Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

Alle weiteren Begriffe verstehen sich von selbst oder werden bei der Analyse ad hoc erläutert.

Grundsätzlich sind die fremdsprachigen Elemente als solche im Unterschied zu früheren Traditionen von Larbaud weder durch Kursivierung noch durch systematische Anführungszeichen graphisch hervorgehoben, verschmelzen also optisch weitgehend mit dem umgebenden Basistext. Sie werden vom Autor gemeinhin auch nicht übersetzt,⁷ weder im Text noch in Anmerkungen, wohl aber von der Herausgeberin, die – vermutlich im Einklang mit dem Verlag, der auch an seine Käufer denken muss – ihren Lesern entschieden weniger Fremdsprachenkompetenz zutraut als der Autor. Die vom Fließtext abgehobenen fremdsprachigen Versätze sind in der Ausgabe überwiegend kursiv gesetzt, offenbar um sie als metrisch gebundene Rede auszuweisen.

Inhomogen im Sinn einer elementaren Mehrsprachigkeit ist das *Journal*, wenn man es einmal insgesamt als *ein* Werk betrachtet (was ja gattungstheoretisch nicht unvertretbar scheint), schon dadurch, dass die meisten erhaltenen Hefte der frühen Reisen – *Como and Saint-Yorre* [1912] (85-106), *Alicante – San Vicente* [1917] (201-282) und *Alicante – Paris – Londres – Alicante* [1918-1920] (403-578) weitgehend in Englisch abgefasst sind, die übrigen dagegen dominant – aber nicht durchgehend – in Larbauds Muttersprache Französisch. Auffällig ist dabei auch die geringe Korrelation von literarischer Basissprache und lebensweltlicher Sprachumgebung, dass also Larbaud beispielsweise über seinen Spanienaufenthalt 1917-1920 durchgehend auf Englisch berichtet, ausgerechnet seinen Englandbesuch im zweiten Teil-*Journal* über diese Zeit dagegen auf Französisch (521-544); sobald er wieder in Paris ist, wechselt er wieder zum Englischen (544).⁸

Die Herausgeberin deutet das Englische pragmatisch als bloßes „exercice linguistique“ (17), mit dem Larbaud seine Ausdrucksfähigkeit im Englischen habe erhalten wollen. Das mag eine Rolle gespielt haben – Larbauds englische Schreibkompetenz ist im übrigen trotz kleinerer Defizite von Anfang an sehr beachtlich –, man gewinnt aber angesichts der oben referierten Praxis den Eindruck, die Wahl der Erzählsprache im *Journal* sei oft geradezu ein literarisches Gegenprogramm gegen das, was auf Französisch gern *génie du lieu* genannt wird, nämlich die umgebende Sprach- und Lebenswelt. Das gilt allerdings weniger für die Einbettungssprachen, wie wir gleich sehen werden. Jedenfalls lässt sich schon an dieser Stelle sagen, dass die Mehrsprachigkeit hier nicht einfach eine lebensweltlich motivierte mimetische Funktion hat, sondern als Bewusstseinsmoment des Schreibenden erscheint, der sich selbst – unabhängig von der bloßen Lokalkolorit-Funktion, ja gegebenenfalls sogar gegen sie – als mehrsprachig wahrnimmt und auch so darstellt.

Der französisch erzählte Englandbesuch ist nur ein besonders markantes Beispiel für den Wechsel der Basissprache auch innerhalb der einzelnen Hefte der *Journaux*: In diesem textlinguistisch engeren Sinn (als Erzähleinheit einer einzelnen Reise oder

⁷ Vereinzelte Ausnahmen finden sich bei linguistischen Erläuterungen, Wortspielkommentaren und ähnlichen Sonderfällen.

⁸ In dem nur bruchstückhaft erhaltenen frühen Heft *Ambustae capsarum reliquiae II*, vermutlich von 1902 (44-47), werden dagegen umgekehrt London-Impressionen im Gegensatz zum umgebenden Französisch noch auf Englisch wiedergegeben (44f.).

auch pragmatisch eines Schreibhefts) ist also das *Journal* an vielen Stellen ebenfalls narrativ mehrsprachig. Schon das frühe, französisch geschriebene *Journal de Septimanie 1914* (147-184) weist zahlreiche englische Erzählpassagen und Selbstkommentare von mehreren Zeilen bis zu anderthalb Seiten auf.⁹ Im *Alicante*-Heft verfällt der Autor einen Absatz lang vom Englischen ins Spanische und kommentiert überrascht: „Veo que he escrito en español casi sin darme cuenta“¹⁰ (409; „Ich sehe, dass ich in Spanisch geschrieben habe, ohne es zu merken“; ähnlich 467). Auch in den französischen Tagebüchern *D’Annecy à Corfou 1931–1932* (827-964), *Paris – Langar – Genève 1934* (1103-1220) und *Valbois – Berg-op-Zoom – Montagne Sainte-Geneviève 1934–1935* (1249-1399) sind unvermittelt immer wieder längere und kürzere italienische, spanische und englische Erzählpassagen, Beschreibungen und Kommentare des Autors eingeschoben,¹¹ die teilweise ihrerseits wiederum andere fremdsprachige Einlagerungen aufweisen.

Nicht immer lässt sich der Übergang so einfach motivieren wie im folgenden französisch-spanischen Sprachwechsel nach dem Bericht über einen Vorschlag, der *Nouvelle Revue Française* einen Sammelband mit dem Gesamttitel *Notre Amérique* anzubieten:

J’avais songé à des choses comme „Cierra España“ y cosas por el estilo, cosas „con medida“, pero que no me gustan; se trataba soltanto de chocar, di far colpo; no vale la pena; mejor pensa¹² siempre al „discret lecteur“.

Mon travail m’a tenu claquemuré, moins physiquement que moralement [...] (1336)

Hier hat vermutlich der geplante spanische Titel *Cierra España*¹³ die französische Erzählsprache von *cosas por el estilo* an ins Spanische kippen lassen, allerdings verwunderlicherweise mit zwei italienischen Einsprengseln (*soltanto* [nur] und *di far colpo* [Aufsehen zu erregen]), und erst mit dem *discret lecteur* ist der Autor am Schluss wieder im Französischen gelandet, in dem er dann im nächsten Absatz in seinem Bericht fortfährt. Jedenfalls gibt es, aus welchen innertextlichen Motiven auch immer, Neben-Erzählsprachen, die die Erzählhandlung eine Zeitlang tragen, bevor sie wieder in die Hauptsprache zurückfällt. Viele Hefte haben in diesem Sinn zwei oder gar drei deutlich hierarchisierte Basissprachen. Als literarische Praxis ist das nach meiner Kenntnis der Tradition der mehrsprachigen Literatur recht ungewöhnlich.

Dazu kommt eine Unzahl kleiner anderssprachiger – auch einiger gemischt-sprachiger – Einlagerungen in den französischen oder englischen Erzähldiskurs, oft

⁹ Die umfangreichsten finden sich 156f. und 158-160.

¹⁰ Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser.

¹¹ Italienisch: 837, 838, 839, 840f., 845f. (eine halbe Seite), 849, 1106 und öfter; Spanisch: 845, 925, 1137, 1341 (eine halbe Seite); Englisch: 846f. (eine halbe Seite), 866, 1106, 1292 (eine halbe Seite) etc. Diese Passagen lassen sich in der Ausgabe leicht finden, wenn man die längeren Fußnotenübersetzungen der Herausgeberin anhand der Anmerkungsbuchstaben in den Text zurückverfolgt.

¹² Als finite Verbform unklar; vielleicht verschrieben oder verlesen für *pensar*.

¹³ „Santiago y cierra España“ – ‚mit dem Hl. Jakob vorwärts, Spanien!‘ – ist ein alter Kampfruf aus der Reconquista.

einzelne fremde Wörter, oft auch nur Floskeln, die ihm familiär geworden sind und die er statt der jeweiligen Haupt-Basisssprache verwendet, manchmal mit distanzierenden Anführungszeichen:¹⁴ *dopo pranzo, alabado sea Dios, con ánimo, de un tirón, donaire, sin parar, entre nosotros, y muchas cosas por el estilo, por el medio, un paseo, ganas de trabajar, hace un frío horroroso, in full rabia, si Dios quiere, a gritos, de todos modos, jaleo, lo que sé, me gusta mucho, al tanto, nada de eso, no más, girino nel quartiere, a piedi, alla rinfusa, uscito solo, asi [recte así] hablando*¹⁵, *cioè, at a loss, lo farò stasera stessa, partenza per Parigi, entrando en fuego, fra altre cose, del resto non importa, faire obra de caridad, lo stesso*¹⁶, *faltaba más!, magari [sic], a casita, unobtrusive, alla buona, but who knows?, baffled, and that's the reason why, much better, forse, or something like that, fra altre cose, fino a certo punto, nunca jamás, da contadina, no importa, at its best, in primis, difatti, mi gozo en un pozo* und anderes mehr. Die Formeln des Aufwachens (*svegliato*) und Aufstehens (*alz.=alzato*) am Anfang der Tagesnotate ebenso wie die Hinweise auf Spaziergänge im Viertel sind über Jahre hinweg italienisch. Sein eigenes *Journal* bezeichnet Larbaud oft auch in den Tagebüchern mit anderer Trägersprache als *diary*. Dazu kommen noch ein paar katalanische, portugiesische, deutsche, lateinische, schwedische und niederländische Einzelfloskeln und Lexeme, im allgemeinen aus der aktuellen Lebenswelt oder der Lektüre übernommen.

Die fremden Wendungen stammen zwar jeweils besonders häufig aus der Sprache des Landes, in dem Larbaud sie niederschreibt, gewinnen aber dann innerhalb des *larbaldien*, seiner literarischen Privatsprache, zu der auch erfundenes Vokabular wie die berühmten „Pelmazoïdes“ für die Lästigen oder Störenfriede gehört, ein Eigengewicht, werden kumuliert und auch in andere lebensweltliche Sprachumgebungen exportiert, etwa Englisch und Spanisch in die meist italienische Umgebung der frühen dreißiger Jahre. Er hat so relativ unabhängig von seinem Aufenthaltsort immer sein individuelles Sprachreich um sich, dem die ursprünglich ganz heterogenen lexikalischen und idiomatischen Elemente einverleibt worden sind. Manche mögen diese Privatsprache als affektiert empfinden. Vielleicht sollte man hier aber auch sagen, dass für einen gebildeten französischen Leser aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen den romanischen Sprachen auch die spanischen und italienischen Passagen, nicht nur in diesen kurzen Floskeln, zwar fremd, aber deutlich weniger unverständlich wirken als für einen deutschen Nichtromanisten.

Dem Autor Larbaud ist diese individuelle Mischsprache offensichtlich zur zweiten Natur geworden: Er pflegt sorgfältig ein polyglottes Bewusstsein, in dem ihm nach längerer xenophiler Konditionierung offensichtlich manche fremdspra-

¹⁴ Ich verzichte hier auf Seitenangaben, da derlei Floskeln im Journal zu Hunderten vorkommen, und nenne nur chronologisch nach dem Auftreten im Journal ein paar Beispiele (im Unterschied zum Original kursiv, um sie von meinem Fließtext abzuheben), wodurch auch deutlich wird, dass Larbaud die ihm geläufigen fremdsprachigen Elemente nach freiem Ermessen mischt. Ich wähle bewusst öfter über die Wortgrenze hinausreichende idiomatische Wendungen, um zu zeigen, dass es dabei nicht nur um Fremdwörter im traditionellen Sinn geht – die gibt es natürlich auch, à foison.

¹⁵ Altspanisch ‚mit dieser Rede, und damit...‘ Hier hat die Herausgeberin (vgl. 835 Anm. a) möglicherweise den Charakter als epische Formel nicht ganz verstanden.

¹⁶ Im populären Sinn von ‚trotzdem‘.

chige Wendungen spontaner in die Feder kommen als die muttersprachigen. Insofern bildet das *Journal* sein sprachliches Selbstverständnis nach, übrigens nicht grundsätzlich anders als seine im engeren Sinn literarischen Werke, wenn auch wohl intensiver. Diese Privatsprache ist zwar aus realen Sprachelementen zusammengesetzt, als Ganzes aber eher ludisch als mimetisch, was in den extrem sprachmischenden Gedichten nicht verwundern wird; es klingt aber an einigen Stellen auch schon im *Journal* durch.

Bei den referierten Figurenreden – auch eigenen – ist dagegen eine deutliche Korrelation mit dem gegenwärtigen Aufenthalts- und Schreibort unverkennbar, also Mimesis in ihrer elementaren Form. In den Tagebüchern der *période espagnole* (1917–1920) überwiegen damit die spanischen, in denen der *période italienne* aus den frühen Dreißigern die italienischen Belege,¹⁷ die hier auch insgesamt dichter sind, da Italienisch die Muttersprache von Larbauds Gefährtin Maria Nebbia und ihrer Enkelin Angioletta, genannt Laeta, ist und auch der Autor selbst sich hier immer wieder in italienischer Figurenrede äußert. Er übt mit Laeta lesen (sie nennt ihn Babbo) und beantwortet ihre Wissensfragen, natürlich alles auf Italienisch und im Text auch vielfach im Wortlaut wiedergegeben.¹⁸ Auch die kindliche Unangemessenheit des Registers mancher ihrer Äußerungen wird getreulich in der fremden Sprache registriert:

Je lui dis: „Vedi a che è utile? Capisci che vedi meglio, più cose, adesso? Questo titolo, un mese fa, non era che una macchia rossa su quel libro.“ Elle m’a répondu: „Sì, VEDO PIÙ CHIARO“ (1395).

(Ich sagte zu ihr: „Siehst du, wozu es [das Lesen] nützlich ist? Verstehst du, dass du jetzt besser und mehr siehst? Dieser Titel war noch vor einem Monat nur ein roter Fleck auf diesem Buch.“ Sie hat mir geantwortet: „JA, ICH SEHE KLARER“.)

Hier bedarf es keines Kommentars des Diaristen: Die Kapitälchen reichen aus, um ihre Antwort als Supernorm zu charakterisieren.

Zum Italienischen lernt Laeta in Frankreich dann auch Französisch, was sich bald als punktuelles Code Mixing in ihrer Rede niederschlägt. Larbaud referiert ihre mischsprachigen Äußerungen: „Babbo, vuoi il crayon rouge?“ (1330) oder: „I fiori mi dicono: bonjour“ (1191) und versucht wie ein Linguist, der die Befunde eines Feldversuchs analysiert, die kindersprachliche Logik darin zu erkennen, indem er sich in ihre Perspektive hineinversetzt. Beim letztgenannten Beispiel heißt es: „Les fleurs lui disent ‚bonjour‘ et non pas ‚buon giorno‘, parce qu’elles sont en France, et doivent parler comme parlent tous les gens à qui nous avons affaire“ (1191; „Die Blumen sagen ‚bonjour‘ und nicht ‚buon giorno‘, weil sie in Frankreich sind und so sprechen müssen wie alle Leute, mit denen wir zu tun haben“). Die Wiedergabe von Laetas Rede als Dokument ihres Zweitsprachenerwerbs und Larbauds psychologischer Kommentar dazu tragen nicht nur zur Heteroglossie des *Journal* bei, sondern

¹⁷ Trotzdem kann es natürlich vorkommen, dass er auch in Neapel, obwohl es nicht mehr Sitz eines spanischen Vizekönigs ist, beim Spazierengehen mit seinem Hund einmal eine spanische Figurenrede registriert: „V[ia] Partenope, un petit garçon entre deux jeunes femmes élégantes: Mira que lindo perrito (Barty [das ist der Hund] était avec moi)“ (941).

¹⁸ 1118f., 1182, 1257, 1301, 1320f. und öfter.

lassen diese zugleich weniger normabweichend erscheinen als die gemischtsprachige Erzählrede, weil hier der Sprachduktus sich bis zu einem gewissen Grad dem von linguistischer Sekundärliteratur annähert, in der das Zitieren und Analysieren fremdsprachiger Belege eine eigene philologische Konvention darstellt (die allerdings derzeit gefährdet scheint).

Ob die aus Kindermund ganz ungewöhnliche archaisch-literarische Form *guari* in Laetas abfälligem Urteil über einen angeblich großen Konzertsaal: „Non è guari grande“ (1217; etwa: „Er ist beileibe nicht groß“) auf eine Interferenz der Zweitsprache (frz. *elle n'est guère grande*) in der ersten zurückgeht oder ähnlich wie oben das *vedo più chiaro* nur altkluge Supernorm signalisiert, lässt sich kaum entscheiden, da auch *guère* im Französischen nicht gerade ein typisches Wort der mündlichen Rede ist. Larbaud verweist ihr den Ausspruch nur als moralisch unangemessen, nicht als Registerverstoß (1218).

Wieder anders zu beurteilen dürfte das auffällige Nebeneinander dreier Sprachen in einer Szene sein, in der es von Laeta heißt: „elle veut me donner, pour m'en faire une cravate, un retal (coupon? pezza?) que je trouve beau [...]“ (1191f.). Der spanische Begriff *retal* ‚Flecken Stoff, Tuchabfall‘ stammt sicher nicht von Laeta, sondern vom Autor: Er assoziiert zum französischen der Trägersprache sogleich den spanischen und italienischen Terminus.

Auch an anderer Stelle geht fremdsprachige Figurenrede in selektiv fremdsprachige Erzählerrede über. Auf Korfu unterhält Larbaud sich in Italienisch mit einem Einheimischen, referiert dessen Äußerungen in der dritten Person und der entsprechenden Vergangenheitszeitform und übernimmt dabei dessen italienische Wendungen – „Tale quale“ oder „Il est allé à Céphalonie più volte“ (957) – in seinen Bericht: eine eigentümliche Variante eines *style indirect libre* mit eingelagerten fremdsprachigen Wendungen als Beglaubigungssignal, die den Satz punktuell mehrsprachig macht (auch in meinem Sinn als Oberflächenphänomen), ohne die Trägersprache insgesamt zu verlassen.

Unter den zahlreichen *Zitaten aus eingelagerten Fremdsprachen* überwiegen, wie bei einem Tagebuch aus der literarischen Werkstatt nicht anders zu erwarten, bei weitem die literarischen und hier wiederum die Verszitate: aus Leopardi, Rubén Darío, Catull, Carner, Volkstümliches in Spanisch und Valencianisch, Louis Parrot, Robert-Edward Hart, Desbordes-Valmore, Béranger, Ribeiro Couto, Novalis und anderen. Innerhalb des englischen Erzähltexts der frühen Tagebücher haben natürlich umgekehrt die Verse französischer Autoren (Hugo, Musset, Valéry, Malherbe, Tristan l'Hermite, Saint-Amant, Baudelaire, Charles Cros etc.) als fremdsprachig zu gelten. „Berlin, Berlin, du wunderschöne Stadt!“ (43), das Larbaud auch in ein Gedicht übernommen hat, ist wohl ebenso Zitat wie „*Blauer Forellenbach...*“ (61). Dazu kommen ein paar Prosazitate: ein lateinisches Gebet (1177), längere Stellen aus Aulus Gellius, Cicero und anderen antiken Prosaisten, ein fast einseitiges Zitat aus Huartes *Examen de ingenios* (403f.) und, verwunderlicherweise, eine lange deutsche Passage aus einer Liechtensteiner Werbebroschüre (1093). Das ist insgesamt recht viel, aber durch die philologische Praxis konventionalisiert und darum wenig normsparend.

Eine neue Qualität der Heteroglossie ist dagegen dort erreicht, wo mehrere Sprachen auf engem Raum zusammentreffen, wo also das Code Switching systematisch in Code Mixing übergeht. Das Phänomen findet sich in der Erzähler- wie in der Figurenrede. Zunächst ein paar einfache Fälle.

Bei der additiven Struktur entfallen innerhalb eines Satzes oder Satzbündels aus zwei, oft sogar drei Sprachen auf jede Einzelsprache nacheinander wohlabgegrenzte Teilsätze oder syntaktisch zusammengehörende Phrasen oder Wortgruppen:

Retour au café, where I had left my book, papers and overcoat. (161)
Obligé de rester ici, au milieu de grands (etc. etc. por falta de dinero y otras cosas).
Better not to note anything concerning it, but I shall remember. (165)
Like to begin this copybook at Annecy. Alz[ato] 8 h ½. Promenade à pied [...] (827)
Mi mujer está mucho mejor, ma non è uscita ancora oggi. (871)
Travaillé une partie de la nuit, in fact it was 4 a.m. when I went to bed, lavorando per il *MS Autographe*, cioè per Jean Royère. (922)
In somma una nuova edizione di *Échantillons* in questa collezione is about the best that could be suggested. (1104)
[...] Venise et la Vénitienne n'étaient pas uppermost in his thoughts. (1105)
Et voilà, pour nous, aujourd'hui, notre part des „sciagure umane“. „Dios aprieta pero no ahoga“, c'est bien le cas de le dire [...] (1185)

Bei der ‚Klammerstruktur‘ sind dagegen kurze fremdsprachige Satzteile in die einheitliche Syntax der Basissprache eingelagert:

We went — los tres — to Teatro de Verano [...] (495)
It would have been no use to tell him that my Weltansicht is exactly his own: godersela. (548)
Ci vuole sempre molto loisir attorno alla preparazione del lavoro. (852)
[...] les lasagne vertes al sugo étaient délicieuses [...] (1463)

Beide Verfahren zusammen finden sich im Porträt einer nordamerikanischen „Pelmazoïde“, die weder Englisch noch Französisch kann und die er darum zum Teufel wünscht: „Si elle compte sur moi pour ausbessern sa gabegie verbale, puede montarse en Colón.“ (1382) Aber auch noch dichtere und syntaktisch engere Verbindungen mehrerer Sprachen kommen vor:

[...] lettre officielle de la Dirección de la Biblioteca Nacional, signée Enrique Fernández Ledesma, domandandomi my portrait for „una colección de retratos y autógrafos de personalidades destacadas de todos los países“, etc. Il me demande aussi pour lui un autographe. „Destacado“, eso si que lo soy, destacado de todos los países! Ya lo creo! ja o creo!¹⁹ (859)
Parigi; Día de difuntos (lundi.). (868)
P.M.: girino, poi Dott. V. avec mi Mujer m'attendant à notre meetingplace de ce quartier [...] (872)

¹⁹ Die fehlenden spanischen Akzente bei *países* und *si* beruhen vermutlich auf einem Versehen in der kritischen Ausgabe; auch das abschließende *ja o creo* dürfte entstellt sein, vielleicht durch einen Lesefehler für valencianisch *ja [h]o crec*.

Der italienisch-spanisch-lateinisch-englisch gemischte Eintrag „Parigi, 30 sett. (e ‚per parecchio‘). Casa, al fin; et le Desideratus Lectus! But she is, per se stessa, ‚casa“ (849), mit dem Larbaud die Rückkehr in sein Pariser Haus gleich viersprachig feiert, ist wohl die dichteste und als Zitatcollage schwierigste Passage des ganzen *Journal*. Für ihre Erläuterung kann man der Herausgeberin (1000, Anm. 107) nur dankbar sein. Die Klammer bedeutet ‚für längere Zeit‘, das *al fin* weist *casa* als spanisch gemeint aus, der lateinische Nominativ *Desideratus Lectus* ist ein modifiziertes Zitat aus Catulls *Carmina* 31,10 (*desiderato [...] lecto*) und der englische Satz, wieder von einer italienischen Phrase unterbrochen, ein noch stärker verhülltes Zitat aus einem Gedicht von Matthew Prior (*But thou art my home*), wobei das *she* dem Femininum von *casa* angepasst ist und – so sei hier ergänzend vermutet – offensichtlich eine Vermenschlichung des Hauses impliziert, sonst wäre es im Englischen ein Normverstoß. Eine noch kompaktere Mehrsprachigkeit ist kaum vorstellbar, jedenfalls soweit die sprachliche Einheit des Einzelworts nicht aufgebrochen wird – auch das kommt bei neueren Autoren vor, allerdings, soweit ich sehe, nicht in diesem *Journal*.

Larbaud beschränkt sich aber nicht nur auf die Nachbildung des Fremden, er ist, wie schon oben beim Laeta-Kommentar (1191) angedeutet, auch sprachtheoretisch vielseitig interessiert. Alles Fremd- und Mehrsprachige wird begierig registriert, etwa die Inschrift „Feliz viaje“ in elf Sprachen auf dem Bahnhof Valencia (482), die ‚sprechenden‘ fremden Namen Shakespeare und Oxenstierna, die er in der Übersetzung „Crollanza“ (einer italienisch-spanischen Mischbildung) und „Cabeza de Vaca“ (495) semantisiert, oder die Seltsamkeiten der graphischen Tradition des Griechischen (954), die er in Transliterierungen spielerisch nachbildet. Auch Fragen der kontrastiven Linguistik wecken öfter sein Interesse. So finden sich Überlegungen zur Semantik von *meldar* und *tresalir* in einem judenspanischen Text (573) oder zu spanisch *llover* vs. quechua *shuver* und portugiesisch *chover* (1268) zusammen mit weiteren Sprachreflexionen anhand von spanischen Zitaten aus *Huasipungo* (1270f.). Das erreicht zwar nicht im engeren Sinn wissenschaftliches Niveau, ist aber doch von den sprachlichen Dilettantismen eines Loti weit entfernt.

In ähnlicher Weise wird das Verhältnis von Hochsprache und lokaler Varietät am Beispiel Kastilisch–Valencianisch thematisiert, wobei zugleich die eigenen regionalsprachlichen Fertigkeiten betont sind:

On coming back from the Serreta excursion, I exclaimed:

— Que perdut estic!

(which is Valencian). Vicenta, the cook, who happened to hear me, exclaimed:

— Eso sí que es ESPAÑOL!

They look upon Castilian as upon a semi-foreign language. (225)

Von einem Handwerker heißt es: „He spoke in Castilian because I was there and he thought I did not understand Valencian.“ (494) Auch einen volkstümlichen Spruch im Genueser Dialekt zitiert er mit sichtlicher Freude an seiner vielsprachigen Kompetenz (1453).

Als eine Marotte mag erscheinen, dass Larbaud sorgsam darauf bedacht ist, sich im fremdsprachigen Ausland allen sprachlich anzupassen, ohne sich trotz seines Akzents eindeutig als französischer Muttersprachler zu erkennen zu geben. Das Motiv taucht gleich in mehreren Szenen auf. Ein früher Beleg findet sich bereits im

englisch geführten Tagebuch von 1912. Die Szene spielt in Como, also im italienischen Sprachraum, in einem Lokal.

The waiter asked me („Dirà che sono curioso, ma —“) what was the flag I put out at my window. I dare say he is puzzled about my nationality: hears me speak Italian, and address him and everybody in Italian, with an accent; sees me reading English books, and receiving letters with French, English, Italian, Belgian stamps on the envelope, etc. He thought I was Argentine (the conclusions are logical). I told him it was my own colours, which he understood at once, as „molti signori, qui, hanno la loro bandiera privata, ecc.“ (93)

(Der Kellner fragte mich [„Sie werden mich für neugierig halten, aber —“], welche Fahne ich in mein Fenster gehängt hätte. Ich wage einmal die Vermutung, er sei sich über meine Staatsangehörigkeit im Unklaren – hört mich italienisch sprechen und ihn und alle andern auf Italienisch anreden, mit einem Akzent, sieht, wie ich englische Bücher lese und Briefe mit französischen, englischen, italienischen, belgischen Briefmarken bekomme etc. Er dachte, ich sei Argentinier [die Schlussfolgerung ist logisch]. Ich sagte ihm, es sei meine eigene Fahne, was er sofort verstand, denn „viele Herrschaften hier haben ihre eigene Privatfahne etc.“)

Aber seine Muttersprache nennt er ihm nicht!

Ähnlich 1917 in Alicante, das zum valencianischen Sprachgebiet gehört, beim Schneider:

The clerk said: „Oh, you are Italian, I should think?“ I said I was French. But he did not believe me, and, to make sure, he asked: „Alors, vous parlez français, Monsieur?“ The change of language was too abrupt sudden to me, and I answered: „Mais oui, Monsieur, —“ with difficulty and a foreign accent; so that I left him under the impression that I had told him a lie. (217)

(Der Angestellte sagte: „Oh, Sie sind Italiener, würde ich meinen?“ Ich sagte, ich sei Franzose. Aber er glaubte mir nicht und fragte, um sicherzugehen: „Also sprechen Sie Französisch, mein Herr?“ Der Sprachwechsel kam für mich zu plötzlich, und ich antwortete: „Aber ja, mein Herr, —“ mit Mühe und einem ausländischen Akzent, so dass ich ihm den Eindruck hinterließ, ich hätte ihn vorher belogen.)

Er überlegt sogar, ob diese Technik des Verbergens sich zur Abwehr von Störenfrieden nicht noch perfektionieren ließe. Nach einer unangenehmen Begegnung mit einem Kutscher, der eine Zeitlang in einem „français abominable“ auf ihn eingeredet hat, kommt er zum Ergebnis: „[...] j’aurais dû répondre, au lieu de: ‚Scusi, sa, non capisco il francese! ‚... non capisco il tedesco!‘“ (924; „Statt ‚Entschuldigen Sie, ich verstehe kein Französisch!‘ hätte ich besser antworten sollen: ‚...ich verstehe kein Deutsch!‘“)

In Genf beobachtet er, wie zwei alte Damen sich offenbar über ihn und seine Frau unterhalten, hört dann beim Vorübergehen: „Yes, they are English“ (1217) und sinnt darüber nach, was sie zu diesem Befund über ihn und „mi Mujer tan buena y tan guapa“ (1217) – auf Spanisch! – gebracht haben könnte, von dem man nicht erfährt, ob er ihm angenehm ist oder nicht. Auffällig ist aber die große Bedeutung, die er seiner Identität in der Außensicht beilegt, bei der es auch hier weniger um die Nationalität als um die Sprachzugehörigkeit gehen dürfte.

Das Motiv taucht in einer bemerkenswerten Variante noch einmal auf. In dem oben erwähnten italienischen Gespräch auf Korfu taxiert er seinen Gesprächspartner sprachlich als Nicht-Italiener und nimmt zugleich mit Befriedigung zur Kenntnis, dass der andere ihn offenbar für einen Italiener hält:

Éprouve un plaisir visible à parler italien, mais il est évidemment ‚hellénephone‘ dans sa vie quotidienne. Il ne paraît pas s’apercevoir que je ne suis pas italien, mais il ne m’interroge pas sur ce point [...]. (957)

(Hat erkennbar Freude daran, Italienisch zu sprechen, ist aber im Alltagsleben offensichtlich griechischsprachig. Er scheint nicht zu merken, dass ich kein Italiener bin, fragt mich aber auch nicht danach [...].)

Der Kampf darum, in der fremdsprachigen Konversation vom Gegenüber sprachlich nicht enträtselt werden zu können, es seinerseits aber sprachlich zu durchschauen, gehört zu den kleinen Polyglossie-Freuden des Reisenden Larbaud. Er ist Teil seines kosmopolitischen Spiels.

Larbauds Mehrsprachigkeit ist also allem Anschein nach nicht nur *exercice*, sondern auch ein Versteckspiel mit seiner sprachlichen Identität, im (halb)literarisierten Leben des Tagebuchs wie in seinem literarischen Werk, insbesondere in den polyglotten Grenzfällen seiner Lyrik. Wie nahe er dabei Pessoa ist, der zusätzlich zu seinen portugiesischen und englischen Heteronymen – die ja mit ihren verschiedenen Namen zugleich verschiedene Personen verkörpern – auch ein zweisprachiges Rollenspiel gepflegt und sein Werk mit englischer Lyrik begonnen hat, wäre einmal einer Prüfung wert.

Was Pierssens, der klug abwägend zugleich das Neue und das Ängstlich-Konventionelle an Larbauds literarischer Mehrsprachigkeit gewürdigt hat, zum *implied autor* der Barnabooth-Gedichte schreibt:

Se mettre dans la peau et la langue de l’autre pour sentir sa propre langue comme étrangère, c’est montrer qu’il n’y a pas de langue maternelle, ou que toutes peuvent le devenir, ou encore que toutes les langues sont étrangères et qu’il faut – la „sienne“ y compris [sic] – apprendre à les séduire,²⁰

gilt unter Berücksichtigung der anderen Gattungsvoraussetzungen im Kern auch für den Autor selbst, wie er uns hier in seinem *Journal* entgegentritt.

Literatur

Bachtin, Michail M.: Die Redevielfalt im Roman. In: Ders: Die Ästhetik des Wortes. Aus dem Russischen von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 192-219.
Larbaud, Valéry: Œuvres. Paris: Gallimard (Pléiade, 126) 1958.

²⁰ Pierssens, Michel: Le polylogue poétique de Valéry [sic] Larbaud. In: Études françaises 24.3 (1988), S. 57-67, hier S. 58f. „Sich in das Wesen und die Sprache des andern versetzen, um seine eigene Sprache als fremd zu empfinden, zeigt, dass es keine Muttersprache gibt oder dass alle Sprachen dazu werden können oder auch dass sie alle Fremdsprachen sind und man erst lernen muss, sie – auch die ‚eigene‘ – zu verführen“. Über die hier zum Ausdruck kommende Spracherotik habe ich glücklicherweise nicht zu befinden.

- Larbaud, Valery: Journal. Édition définitive. Texte établi, préfacé et annoté par Paule Moron. Paris: Gallimard 2009.
- Obendiek, Edzard: Der lange Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Pierssens, Michel: Le polylogue poétique de Valéry [sic] Larbaud. In: Études françaises 24.3 (1988), S. 57-67.
- Wandruszka, Mario: Die Mehrsprachigkeit des Menschen [1979]. München: dtv 1981.
- <http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/journal-valery-larbaud-26-11-2010-32574>
[zuletzt aufgerufen 23.01.2014].

„Müelos polyglott“. Mehrsprachigkeit in Konkreter Dichtung

Universell verständlich, jedem Leser intuitiv zugänglich und eben „müelos polyglott“, so wurde die Konkrete Poesie von Eugen Gomringer, einem ihrer Väter, beschrieben.¹ Schon früh in ihrer Entwicklung verstand er die junge Konkrete Poesie als eine übernationale und interkulturelle Kunstform. Diese Einschätzung ist für sich betrachtet durchaus zutreffend, denn Konkrete Dichtung² als literarische Strömung, deren Kernziel die Konkretisierung der Sprache ist, entstand

in den verschiedensten Ländern zu verschiedenen Zeitpunkten [...], fast immer isoliert, ohne Kenntnis der Parallelerscheinungen, da jeder Autor und jede Gruppe einen anderen Ursprung und andere Umweltkontakte hat. Aber trotzdem drangen die Autoren zu wesensverwandten Konzeptionen vor und haben Werke geschaffen, die auf gleicher Ebene liegen.³

So beschrieb es 1966 Pierre Garnier in *Jüngste Entwicklung der internationalen Lyrik*. Daran anschließend zählt er in einer langen Liste einzelne Künstler unterschiedlichster Nationalitäten auf. Dieser Trend, dass Konkrete Dichtung teils unabhängig an räumlich, sprachlich und kulturell weit voneinander entfernten Orten entsteht, blieb bis in die heutige Zeit beständig und ist mitunter sogar das Leitthema von Anthologien Konkreter Dichtung.⁴ Auch wenn die Konkrete Poesie als eine historische Bewegung angesehen wird und von der Visuellen Poesie abgelöst wurde, haben beide nichts von ihrer Internationalität eingebüßt.

Die Verbreitung Konkreter Dichtung auf der ganzen Erde ist ein faszinierendes und ungesteuertes Phänomen. Dadurch angeregt entwickelten die Konkretisten jedoch das Motto, dass Konkrete Dichtung nicht nur international entstehen, sondern auch international *konzipiert* sein sollte. Nationale, kulturelle und nicht zuletzt sprachliche Grenzen sollten durch Konkrete Dichtung auf kunstvolle und zugleich spielerische Weise überschritten werden. Von einer grundsätzlichen Möglichkeit dieser Transgression gingen die Konkreten Künstler dabei wie selbstverständlich aus. Thomas Kopfermann fasst diese Einstellung der Konkreten Dichter zu ihrer Kunst gut zusammen:

¹ Gomringer, Eugen: die konkrete poesie als übernationale sprache. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 55.

² Ich fasse sowohl die Konkrete als auch die Visuelle Poesie unter dem Begriff der Konkreten Dichtung zusammen, womit ich der Terminologie Dieter Kesslers (vgl. Anm. 17) folge. Die Gründe für diese Zusammenfassung werden im Folgenden noch erläutert werden.

³ Garnier, Pierre: Jüngste Entwicklung der internationalen Lyrik. In: Grimm, Reinhold (Hg.): Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966, S. 452.

⁴ So z. B. Piringer, Jörg/Vallaster, Günter (Hg.): A Global Visuage. Wien: edition ch 2012.

Die Sprachelemente sind nicht an die Muttersprache des Autors gebunden, Reduktion und Reproduktion lassen die Kombination von Elementen verschiedener Sprachen im selben Text zu. Begründet wird das mit der Materialität (zumeist im optischen oder akustischen Sinne verstanden) der Vokabel und elementaren Strukturen, die in allen (oder jedenfalls den indogermanischen Sprachen) gleich sind.⁵

Oder, wie Gomringer es vielleicht plastischer ausdrückt:

Die [konkrete] konstellation ist das letztmögliche gedicht. die konstellation ist inter- und ibernational. ein englisches wort mag sich zu einem spanischen fügen. wie gut passt die konstellation auf einen flughafen! zu übersetzen ist die konstellation nicht. sie meint es wörtlich, einmalig.⁶

Dieses Potential für sprachliche Mischung stellt jedoch keineswegs das Ende des Strebens nach Multilingualität in der Konkreten Dichtung dar. Viele Konkretisten hielten es nicht nur für machbar, die Grenzen der Normalsprache zu überschreiten, sondern auch, sie dabei vollkommen neu zu definieren. Die ständige Überschreitung von Sprachgrenzen und die notwendige Auseinandersetzung mit fremden Idiomen in einer Vielzahl von multi- oder translingualen Gedichten erhöhten das allgemeine Bewusstsein für die Grenzen und Fähigkeiten von Sprache, denn Sprach-Mischung ist immer ein Verstoß gegen die Normen der konventionellen Kommunikation. Durch „Experimente an und mit den sprachlichen Beständen der (Welt-)Gesellschaft“ entwickelten einige Konkrete Dichter die Utopie einer aus der Konkreten Dichtung hervorgehenden Universalsprache, einer jedem Menschen direkt und von jeder Sprachgemeinschaft unabhängigen Kommunikationsform, die auf Visualität und Logik basieren sollte.⁷

Im Folgenden wird an verschiedenen Beispielen versucht, diese utopische Idee nachzuvollziehen. Dabei wird es vor allem um eine praktische Überprüfung des Postulats von absoluter Konkretisierung und Materialität des Wortes gehen und in Konsequenz daraus um die Frage, ob Konkrete Dichtung den Schlüssel zu einer übersprachlichen Kommunikationsform birgt. Stellt sich Konkrete Dichtung tatsächlich als mühelos polyglott heraus?

1. Poetologische Voraussetzungen

Kaum eine literarische Strömung der neueren Zeit brachte eine vergleichbare Menge an theoretischen Traktaten mit sich wie die der Konkreten Poesie und kaum eine literarische Strömung ist dabei so angewiesen auf unterstützende und erklärende poetische Theorien. Monika Schmitz-Emans beschreibt diese daher treffenderweise

⁵ Kopfermann, Thomas: Einführung. In: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. XI (11).

⁶ Gomringer, Eugen: vom vers zur konstellation. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifepte 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 16f. Gomringer und einige weitere Vertreter der Konkreten Poesie verwenden in ihren Texten eine konsequente Kleinschreibung jedes Wortes, die ich in Zitaten aus diesen Werken beibehalte.

⁷ Vgl. Schmelting, Manfred/Schmitz-Emans, Monika: Einleitung. In: Schmelting, Manfred (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 17-19.

als „notwendige[n] Schlüssel zu den ansonsten rätselhaft oder nichtssagend erscheinenden konkreten Texten“ und als „Komplement“ zur Praxis konkreter Dichtung.⁸ Nicht zuletzt deshalb ist es sinnvoll, in einem kurzen Abriss auf den theoretischen Hintergrund der Konkreten Dichtung einzugehen, bevor einige Gedichte besprochen werden. Ohne die Kontextualisierung mit ihrem theoretischen Hintergrund bliebe dies fruchtlos.

Entstanden aus dem Sprachzweifel der deutschen Nachkriegsära und beeinflusst vom Konzept der Konkreten Kunst Theo van Doesburgs nahm sich die Konkrete Poesie der nicht mehr vertrauenswürdigen Sprache an und wollte sie durch ein neues Verhältnis zu ihrem elementaren Material revolutionieren. Die Reduktion der Dichtung auf ihre kleinsten Teile und die Entsemantisierung der Wörter sollten „der dichtung wieder eine organische funktion in der gesellschaft [...] geben“ und die Konkretisten wollten sich mit ihrer Kunst „in das allgemeine sprachgeschehen einschalte[n]“.⁹ Ausgehend von dieser Absichtserklärung, die von den meisten Dichtern auf der Welt geteilt wurde, entwickelten sich jedoch unterschiedlichste Ansichten, wie dieses Ziel zu erreichen sei. Eine konsistente und alle individuellen Poetiken der Künstler umfassende Theorie des Konkreten aufzustellen, ist unmöglich. In groben Zügen lassen sich jedoch einige allgemeine Grundsätze identifizieren, auf denen Konkrete Dichtung aufbaut – ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit oder Unanfechtbarkeit.

Der suggestive und verschiedentlich ausgelegte Begriff *Poesie* beschreibt die Werke der Konkretisten bestenfalls ungenau. Er ist insofern berechtigt, als es sich um Texte handelt, die nicht dem Bereich der Alltagssprache, sondern der Kunst angehören und in ihrer graphischen Gestaltung anstelle von Fließtext eine andersartige, semantisierte Anordnung der Zeichen wählen, die gewisse Ähnlichkeiten zu lyrischen, ebenfalls durch überlegte Wortanordnung gekennzeichneten Texten aufweisen kann. *Konkret* hingegen ist eine Bezeichnung, die eine sehr spezifische Bedeutung erhält: „Das Konkrete ist das Nichtabstrakte. Alles Abstrakte hat etwas zur Voraussetzung, von dem gewisse Merkmale abstrahiert wurden. Alles Konkrete ist hingegen nur ‚es‘ selbst“,¹⁰ so die fundamentale Feststellung des Theoretikers Max Bense. Konkrete Poesie darf nur als das betrachtet werden, was sie tatsächlich *ist*, nicht als das, was sie *meinen könnte*. Analog zur Konkreten Kunst konzentriert sich die Konkrete Poesie auf ihr künstlerisches Material, die Wörter. Diese „werden nicht dazu benutzt, um Inhalte der Erfahrungswirklichkeit in künstlerischer Vermittlung zu *repräsentieren*. Sie gewinnen vielmehr Selbständigkeit, sie werden entfunktionalisiert, *konkretisiert*“.¹¹ Wörter in konkreten Texten verweisen nicht auf

⁸ Schmitz-Emans, Monika: Die Sprache der modernen Dichtung. München: Wilhelm Fink 1997, S. 175. Das Kapitel zur Konkreten Poesie in diesem Werk enthält eine hervorragende umfassende Einführung zur Theorie des Konkretismus. Des Weiteren empfehlenswert sind Gappmayr, Heinz: Was ist konkrete Poesie? In: TEXT + KRITIK 25 (1970), S. 5-9; sowie die Einführung des Herausgebers zum Thema in Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie, S. IX-LI (9-51).

⁹ Gomringer: vom vers zur constellation, S. 15.

¹⁰ Bense, Max: Konkrete Poesie. In: Garbe, Burckhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim u. a.: Georg Olms 1987, S. 78.

¹¹ Schmidt, Siegfried J.: Konkrete Dichtung. Ergebnisse und Perspektiven. In: Schmidt, Siegfried

eine Realität außerhalb des Textes, sondern sind nur sie selbst. Oder, um es etwas plakativer mit den Worten des Dichters Claus Bremer zu sagen: „konkrete dichtung ist ihr material. ihr inhalt ist restlos form. ihre form ist restlos inhalt. nicht tüte, nicht hülse“.¹²

Materialität ist daher das zweite Stichwort, welches im Nexus der Konkreten Poesie an Bedeutung gewinnt. Da die Wörter eines konkreten Textes nichts bedeuten – das wäre schließlich ein abstrakter Verweis – sind sie nur ihr Material auf dem Papier beziehungsweise die Fläche, die sie dort einnehmen. Obwohl einige Autoren den Ausdruck „materiale Kunst“ sehr wörtlich nahmen und ihre Lyrik eng mit bildender Kunst verknüpften, stellt die Form auf der Fläche für die meisten konkreten Gedichte den Kern ihrer Materialität dar, nicht das tatsächliche Papier, auf dem sie niedergeschrieben wurden. Konkrete Gedichte lassen sich selten vorlesen, dafür meistens ansehen, weshalb sie mitunter als „Seh-Texte“ bezeichnet werden.¹³ Ihre Aussage ist oftmals abhängig von ihrer korrekten Wiedergabe im von Konkreten Künstlern oftmals beschworenen dreidimensionalen Raum,¹⁴ dieser entsteht jedoch in der Vorstellung des Betrachters.

Sowohl historisch als auch programmatisch ist die Visuelle Poesie die Nachfolgerin und Erbin der Konkreten. Unter den Künstlern herrscht weitestgehend ein Konsens, dass die Visuelle Poesie sich aus der Konkreten entwickelt und diese inzwischen abgelöst hat und dass eine eindeutige Unterscheidung der beiden Strömungen möglich ist. Sie gehen von einem fundamentalen Unterschied in der Produktions- und Rezeptionsästhetik aus. Allerdings gehen die Meinungen darüber, wo dieser Unterschied liegt, teils weit auseinander und berufen sich dabei auf mitunter abstruse Kriterien.¹⁵ Einleuchtender erscheinen dagegen die Aufsätze der Theoretiker der Konkreten Dichtung, die jedoch nie von einer eindeutigen Trennung zwi-

J.: konkrete dichtung. texte und theorien. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972, S. 142 [Kursiv im Quelltext].

¹² Bremer, Claus: [konkrete dichtung]. In: Kopfermann, Thomas: Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 7.

¹³ Diesen Terminus prägt Christina Weiss in ihrer Dissertation zur Konkreten und Visuellen Poesie. Vgl. Weiss, Christina: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1984. Ein konkurrierender Begriff mit synonyme Bedeutung ist „Text-Bilder“, den Klaus Peter Dencker nutzt. Hierin spiegelt sich die terminologische Unsicherheit sowohl der Künstler als auch der Forschung, ob es sich bei Konkreten Werken um Lyrik oder bildende Kunst handelt. Dieses Problem lässt sich nur im Einzelfall lösen.

¹⁴ Dieser umfasst die Ebenen von Wortbedeutung, -klang und -form. Ein Konkretes Gedicht durchdringt – zumindest in der Theorie – alle diese Dimensionen und spielt mit ihnen. Einige Konkretisten sprechen auch vom verbo-voco-visuellen Raum, vgl. De Campos, Augusto/Pignatari, Décio/De Campos, Haroldo: Programm der konkreten Poesie. In: Gesammelte Manifeste. O. O.: édition galerie press o. J., S. 25.

¹⁵ Vgl. Dencker: Von der Konkreten zur Visuellen Poesie, S. 177f: „Visuelle Poesie, das ist die wechselseitige Beziehung von bildender Kunst und Literatur, von Bild und Text, von figurativen und semantischen Elementen, die Verbindung beider Kunstformen in einem intermedialen Raum, die sensible Reaktion auf Mitteilungen der Umwelt jedweder Form, das Sammelbecken für wichtige Erkenntnisse aus Collage, Concept-Art, der Konkreten Kunst, den verschiedenen Varianten der Realismusvorstellung, der Spurensicherung und allen denkbaren Spielarten logischer Sprachführung.“

schen Konkreter und Visueller Poesie ausgehen, sondern immer von einem Kontinuum dazwischen. „Die Grenzen befinden sich im Fluss“, meint der Schriftsteller Franzobel nach dem von ihm unternommenen Versuch, die beiden Strömungen mithilfe verschiedener literaturwissenschaftlicher Methoden von einander abzugrenzen.¹⁶

Die meines Erachtens am besten handhabbare Theorie zur Trennung von Konkretem und Visuellem entwirft Dieter Kessler in seinen *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung*:

konkrete poesie ist alle Dichtung, die noch Worte oder wortähnliche Träger erkennbarer semantischer Werte benutzt; die Grenzen zur visuellen poesie sind fließend. visuelle poesie ist alle Dichtung, die Worte vornehmlich nach ‚optischen‘ Gesichtspunkten anordnet; sie kann darüberhinaus [sic] Elemente benutzen, die kleiner sind als Wörter oder sogar der Schriftsprache nicht mehr angehören, und tendiert im Grenzbereich dazu, Grafik zu werden.¹⁷

Als übergeordneten Begriff für Konkrete und Visuelle Poesie nutzt er „Konkrete Dichtung“, mit dem Hintergrund, dass die Zielsetzungen ihrer poetischen Programme äußerst ähnlich sind. Sie „reduzieren gemeinsam Schriftsprache“, lediglich ihre spezifische Form unterscheidet sie.¹⁸ Die „Visualisierungstendenzen“ der Konkreten Poesie werden zum „vorherrschenden Konstruktionsprinzip“ der Visuellen Poesie.¹⁹ Im Gegensatz zu den Konkreten Poeten sucht Kessler in diesem deskriptiven Unterscheidungskriterium keine grundlegende Änderung des ästhetischen Programms. Für ihn sind Konkrete und Visuelle Poesie gleichberechtigte Formen einer poetischen Absichtserklärung, nämlich der Konkretisierung der Dichtung. Es wird sich jedoch zeigen, dass Visuelle Gedichte für das gegebene Interesse an Polyglossie weniger ergiebig sind als Konkrete Gedichte.

2. Vielsprachigkeit in der Konkreten Dichtung

Vielsprachige Texte überschreiten auf verschiedene Weisen die Grenzen zwischen Sprachen. Ich verstehe unter vielsprachigen Texten sowohl solche Texte, die sich aus sprachlichen Elementen verschiedener Sprachen zusammensetzen, als auch solche, die durch Übersetzung darauf abzielen, in mehreren Sprachen lesbar zu sein. Beide Praktiken werden häufig in Konkreter Dichtung angewendet, erstere, da viele Konkretisten durch Kontakte zu Kollegen oder durch ihre Abstammung mehrsprachig arbeiten und dies in ihrer Arbeit nutzen; letztere, da Anthologien Konkreter Kunst fast immer Werke unterschiedlicher Sprachen in sich vereinen und daher oft der Übersetzung bedürfen.

Dichter wie zum Beispiel Pierre Garnier sahen schon in mehrsprachigen Texten,

¹⁶ Franzobel: Das Meer der Sprache. Eine Schreise durch konkrete und gegenwärtige visuelle Poesie. In: Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf: Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 178.

¹⁷ Kessler, Dieter: Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte. Meisenheim am Glan: Anton Hain 1976, S. 178.

¹⁸ Ebd., S. 180.

¹⁹ Ebd., S. 190.

also solchen, die in mehr als einer Sprache verfasst wurden, Potential für die grundlegende Veränderung des Systems Sprache an sich. Die Durchmischung, so Garnier, sei „keine künstliche Sprache“ sondern vielmehr eine „sprachliche Symbiose“ in welcher sich die einzelnen Sprachen „in gegenseitiger Durchdringung verjüngen“.²⁰ Monika Schmitz-Emans formuliert in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Literatur und Vielsprachigkeit* einen Befund, der sich auf das Programm der Konkretisten sehr gut anwenden lässt. Dieser lautet,

daß mehrsprachige Texte auf die Vielheit der Sprachen – und d. h. auch: auf Sprachgrenzen – explizit oder implizit hinweisen. Eine Voraussetzung muß gegeben sein, damit sie entstehen: Die Vielheit der Sprachen muß als Problem bewußt sein, zugleich aber darf sie nicht als so belastend empfunden werden, daß sich ein ästhetisches Spiel mit Sprachgrenzen verböte. Man muß über den Grenzen stehen, um sie spielerisch behandeln zu können [...].²¹

Mehrere Konkrete Dichter haben im Laufe der Zeit auf den spielerischen Aspekt ihrer Dichtung hingewiesen, aus dem sich die Ästhetik ihrer Werke speist.²² Gleichzeitig verfolgen viele von ihnen mit ihren Werken jedoch ein klar definiertes Programm, das über ein bloß ästhetisches Wirkungsziel hinausgeht und vor allem die Genese einer neuen Sprachform anstrebt. In Bezug auf Schmitz-Emans' Aussage stellt sich jedoch die Frage, ob die Durchmischung von Sprachen in konkreter Dichtung ein solches Problembewusstsein überhaupt entwickelt. Dann erst kann untersucht werden, inwiefern diese Gedichte bereits Erkenntnisse für eine angestrebte konkrete Universalsprache liefern können, inwiefern das konkretisierte „Spiel mit den Sprachgrenzen“ also mehr als ein bloßes Spiel ist.

Die Anzahl der Konkreten Gedichte, die mehrere Sprachen in sich vereinen, ist groß. Es beginnt damit, dass viele Autoren auf das Englische als moderne *lingua franca* zurückgreifen und englische Wörter und Sätze in ihre primär anderssprachigen Texte einbauen.²³ Dies tun sie meist aufgrund der Gestalt bestimmter englischer Worte, klanglich oder visuell, und nicht aus semantischen oder grammatischen Erwägungen. Als Beispiel mag *thriller* von Peter Mardersteig dienen (Abb. 1). Es handelt sich dabei um eine Auftragsarbeit für den Sammelband *Ein Alphabet der Visuellen Poesie*, für den verschiedene Künstler gebeten wurden, Buchstaben des lateinischen Alphabets zu visualisieren. Ausgehend von dem deutschen Wort „wo“ addiert, subtrahiert oder alterniert Mardersteig Buchstaben. Die einzige Konstante

²⁰ Garnier: Jüngste Entwicklung der internationalen Lyrik, S. 463.

²¹ Schmitz-Emans, Monika: Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 22.

²² Vgl. z. B. Gomringer, Eugen: zur entwicklung der konkreten poesie. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 110: „poesie des homo ludens aller zeiten und stile“.

²³ Claus Clüver stellt darüber hinaus fest, dass viele Autoren, deren Muttersprache nur wenig verbreitet ist, das Englische als Sprache für ihre Texte nutzen. Teilweise jedoch mit fraglichen Ergebnissen, da sie diese Sprache oft auch nur unvollständig beherrschen. Vgl. Clüver, Claus: Das internationale konkrete Gedicht: Schreiben in vielen Sprachen. In: Schmelting, Manfred (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 312f.

bildet dabei der Vokal „o“, beziehungsweise der Umlaut „ö“. Die neuen, nicht unbedingt lexikalischen Wortschöpfungen setzt er direkt unter ihrem Vorgängerwort an, sodass sich eine Art Säule ergibt. Dabei verwendet er neben Fremdwortteilen wie „forte“ oder „ortho“ auch die englischen Vokabeln „words“, „for“, „order“ und „forward“, des Weiteren auch „hors“, was aus dem Französischen stammen könnte. Ein semantischer Zusammenhang in der Wortsäule lässt sich nur intuitiv, fast zufällig erschließen. Das verbindende Element bleibt lediglich der Laut „o“, dessen klangliche Varianten unter Zuhilfenahme der englischen Wörter durchgespielt werden. Diese Säule wird wiederum in vier Bögen unterteilt, an deren Verbindungspunkten sich jedes Mal das Wort „or“ findet, englisch für „oder“. Damit impliziert Mardersteig, dass die Bögen als Alternativen zueinander zu verstehen sind, also vier separate Teile darstellen. Es ist zu vermuten, dass er die englische Variante der Präposition verwendet, da diese kürzer ist und er sonst nicht die Bogenform realisieren könnte. Die Auswahl fremdsprachiger Wörter geschieht nur unter lautlichen und visuellen Gesichtspunkten, wobei anzumerken ist, dass die Aussprache dieses Symbols „o“ keineswegs einheitlich ist, noch nicht einmal innerhalb einer Sprachgemeinschaft, der lautliche Aspekt also relativiert werden muss. Mardersteigs Werk kann durchaus dahingehend interpretiert werden, dass es gerade diesen Umstand wiedergeben will. Eine Problematisierung der inneren Struktur der verwendeten Sprachen, ihrer ‚Baweise‘, die Konkrete Dichtung oft thematisieren will, liegt dabei jedoch nicht vor.

Hansjörg Zauner montiert fremdsprachliche Versatzstücke in seine Visuellen Gedichte ebenfalls primär aus Gründen der visuellen Wirkung. Seine Collagen sind klassische Beispiele für eine bestimmte Art Visueller Poesie, in der die semantische Dimension des Wortes eher nebensächlich wird und mehr Interesse an der visuellen Form der Wörter besteht. Die optisch verwirrenden Werke verlangen vom Betrachter, dass er sich durch kreatives Lesen und einen für zufällige Verknüpfungen offenen Verstand einen Sinn des Gedichtes selbst macht.²⁴ Satzketten und verständliche Einzelwörter stehen dabei gleichberechtigt neben Symbolen, Zeichnungen, Fotos und ähnlichem und eben auch neben fremdsprachigen Anteilen (Abb. 2). In Zauners Werken sind dies asiatische, arabische und kyrillische Zeichen und Sätze, die im Durcheinander der Collage auftauchen. Für den der Schriften unkundigen Leser vermischen sie sich praktisch nahtlos mit den anderen Zeichen, die darin vorkommen. Zauner ist weniger an der Bedeutung der von ihm eingebrachten fremden Zeichen interessiert – womit nicht gesagt sein soll, dass sie keine hätten oder dass ihre Auswahl zufällig geschehen wäre –, sondern vielmehr an ihren Formen. Durch das Nebeneinander der verschiedenen Typen, in denen die deutschen Wörter abgedruckt sind, der handschriftlichen Zeilen und der sonstigen Symbole und Kritzeleien ergeben sich visuell interessante Kontraste und Gemeinsamkeiten, entlang derer der Rezipient seine Sinnsuche ausrichten kann. Wiederum findet jedoch keine ausdrückliche kritische Reflexion über Sprache als Kommunikationsform statt,

²⁴ Entsprechend der u. a. von Klaus Peter Dencker vorgestellten Rezeptionsästhetik: „[Dem Leser] wurde keine gewohnte Links-Rechts-Lesung vorgesetzt, keine gewohnten Sätze, kein erzähltes Nacheinander, noch nicht einmal komplette Wörter – er mußte selbst produktiv werden“. Dencker, Klaus Peter: Von der Konkreten zur Visuellen Poesie – mit einem Blick in die elektronische Zukunft. In: TEXT + KRITIK. Sonderband Visuelle Poesie (1997), S. 173f.

bestenfalls über Schriftform als Kunst. Ausgehend von Kesslers Definition der Konkreten Dichtung kann man generalisieren, dass Visuelle Poesie immer vorrangig an der visuellen Komponente ihrer sprachlichen Bestandteile interessiert ist und andere Ebenen eher vernachlässigt. Dementsprechend ist davon auszugehen, dass in diesen Werken kaum Sprachreflexion in Schmitz-Emans' Sinne stattfindet und sie daher für die Grenzerweiterung der in ihnen verbundenen sprachlichen Systeme wenig produktiv sind.

Carole Spearin McCauley verfasste mit *Joeg z Joee* ein ungleich klarer strukturiertes und besser verständliches Konkretes Gedicht, welches die Gemeinsamkeiten des Deutschen und des Englischen thematisiert (Abb. 3). McCauley arrangiert dafür gleichbedeutende Worte der beiden Sprachen kreuzwortartig miteinander, sodass sie sich an einem gemeinsamen Buchstaben überschneiden. Die Erkenntnis über die beiden Sprachen, die hinter diesem Gedicht steht, nämlich dass gleichbedeutende Worte im Englischen und im Deutschen Buchstaben gemeinsam haben, ist trivial und wird von dem Umstand, dass McCauley ihr Konzept nicht einmal komplett verwirklicht, sprich an allen Wortpaaren durchexerzieren kann, weiter in den Hintergrund gedrängt. Was bleibt, ist ein Wortspiel, das auf sehr lockere Weise den Zusammenhang zwischen den Sprachen anspricht, ohne jedoch eine weiterführende Theorie dazu aufzustellen oder das Phänomen über die bloße Erwähnung hinaus zu thematisieren. Die Verbindung der Worte durch einen zufälligerweise geteilten Buchstaben ist dafür zu beliebig. Dennoch stellt *Joeg z Joee* primär die Sprachen selbst in den Mittelpunkt, und nicht nur die Form ihrer Schrift, und fällt damit unter Schmitz-Emans' Begriff eines mehrsprachigen Gedichts.

Ein interessantes Beispiel für einen mehrsprachigen konkreten Text, der sich stärker für den Sinn seiner Bestandteile interessiert, ist Ferdinand Kriwets *type is honey* (Abb. 4). Darin ordnet Kriwet Satzteile, Worte und Silben in konzentrischen Kreisen beziehungsweise in Spiralen an. Die einzelnen Teile sind unterschiedlich groß und verwenden unterschiedliche Schriftarten. Die wenigsten von ihnen stellen existierende Wörter dar. Stattdessen nutzt Kriwet Morpheme und verspielte Neologismen verschiedener Sprachen, welche sich, und darin liegt der besondere Reiz des Werks, intuitiv als solche erkennen lassen. „botz“, „sche“, „stot“, „scherzhofft“, „begurrenswert“ und „linkrueckhandbaendeln“ lassen sich relativ eindeutig dem Deutschen zuordnen, während andere Wortteile wie „chau“, „venia“, „dolo“ und viele weitere offensichtlich *nicht* dazu gehören. Je nach dem Vorwissen des Lesers können diese Bruchstücke mehr oder weniger familiär wirken. Der Kontrast zwischen langen Komposita und kurzen Morphemen regt den Leser an, sich das Werk als kreativer Interpret zu erschließen, zum Beispiel, indem er aus den Stücken neue Wörter zusammensetzt. Die ungewohnte kreisförmige Anordnung der Komponenten eröffnet dabei neue Leserichtungen. Die so gewonnenen Wörter können wiederum verschiedenen Sprachen näher stehen. Durch die visuelle kreisförmige Parallelisierung von bekannten und fremdartigen Stücken, die unter oder neben der Wortgrenze angesiedelt sind, setzt sich Kriwet auf einem linguistischen Niveau mit Sprache und Bedeutung auseinander, das die vorherigen Gedichte nicht erreichen. Das intuitive Erkennen von an sich nicht sinnhaften Teilen des Deutschen, sowohl in Wortfetzen als auch in Nonsense-Worten, sowie die Motivation zu einem kon-

struktiven Umgang mit diesen sensibilisiert den Leser geschickt dafür, die Konstitution der anderen Sprachen, die in *type is honey* präsent sind, damit zu verbinden. Die im Gedicht transportierte Erkenntnis ist, dass viele lateinische Schriftzeichen benutzende Sprachen bei der Wortkomposition ähnlich verfahren. Diese eigentlich komplexe linguistische Aussage vermittelt Kriwet dabei spielerisch und visuell ansprechend.

Hat man die Utopie von universal verständlicher Lyrik vor Augen, erscheint dies als sehr kleiner Schritt zu einem besseren Verständnis des Systems Sprache. Die Beschäftigung mit Morphemen und Wortbildung als universalen Mechanismen mag für eine Vielzahl der Sprachen auf der Welt grundlegend sein, aber bei weitem nicht für alle – man denke allein an das Chinesische und Japanische. Kriwets Werk stellt außerdem nur einen erfreulichen Einzelfall dar, der Großteil der Konkreten Dichtung, in der mehrere Sprachen nebeneinander präsent sind, nutzt diese als rein visuelle Komponenten.

3. Übersetzung als Form von Polyglossie

Anthologien Konkreter Dichtung beinhalten, wie bereits erwähnt, meistens Werke von Autoren aus allen erdenklichen Ländern. Die Herausgeber dieser Sammlungen sehen sich daher mit dem Problem konfrontiert, diese Poesie ihren Lesern, von denen schließlich nicht erwartet werden kann, dass sie alle Sprachen beherrschen, die in den Werken verwendet werden, zugänglich zu machen. Dieses Problem erweist sich bei Konkreter Poesie ungleich dringlicher als bei Visueller Poesie, da letztere oft auch rezipiert werden kann, ohne dass ihre Schriftanteile verstanden werden.²⁵ Zumindest für aus deutscher Perspektive exotischere Sprachen wie Chinesisch, Arabisch, Russisch und Türkisch – die ‚zentraleuropäischen‘ Sprachen wie Französisch und Italienisch sind davon zumindest in deutschen Sammelbänden seltener betroffen – legen die Herausgeber daher oft Übersetzungen bei, entweder in Form eines Glossars, das die verwendeten Wörter erklärt, oder als direkte Übertragung des Wortlauts mit dem Versuch, die visuelle Form des Gedichts beizubehalten, beispielsweise ihre Anordnung auf der Fläche. Manche Künstler liefern ein Glossar sogar gleich selber mit, besonders asiatische Autoren, die in ihren Werken die Schriftzeichen ihrer Sprache verwenden. Diese Praxis scheint der Forderung nach internationaler Verständlichkeit diametral entgegengesetzt zu sein, praktisch als Eingeständnis der mangelnden universalen Verständlichkeit. Sie widerspricht auch direkt der enthusiastischen Aussage Gomringers, Konkrete Poesie sei nicht zu übersetzen. Dennoch soll übersetzte Konkrete Dichtung hier zumindest exemplarisch behandelt werden, einerseits, da sie eine weit verbreitete und von den Künstlern selbst genutzte Form der übersprachlichen Verständigung darstellt, und andererseits, da auch diese unraffinierte Form der Sprachüberschreitung ein gewisses Potential zum tieferen Verständnis dessen, was Sprachen trennt und verbindet, birgt.

Bekanntlich ist eine semantisch vollständige Übersetzung von einer Sprache in eine andere schwierig bis unmöglich. Diese Aussage lässt sich auch an Konkreter Lyrik beweisen, zum Beispiel an einer visuellen Textcollage von Veronika Schubert,

²⁵ Vgl. z. B. das oben besprochene Visuelle Gedicht von Hansjörg Zauner.

die sie aus Zeitungsschnipseln zusammengestellt und selbst ins Englische übersetzt hat (Abb. 5). Die Übersetzung ist sehr wörtlich und gerade dadurch sehr ungenau. Abgesehen von der Unmöglichkeit, das deutsche Wort „Indianer“ mit „Indian“ zu übersetzen, ohne gleichzeitig auch „Inder“ zu denotieren, scheitert die Übersetzung durchgängig daran, den saloppen Ton der deutschen Sätze zu treffen. Die umgangssprachlichen deutschen Partikel „doch“ und „schon“ werden durch „In fact“ und „Well“ nur unzureichend wiedergegeben. Ebenso bedeutet „to assume“ soviel wie „annehmen“ und nicht „ahnen“ und entstammt einem höheren Register. Kritisch sind diese Bedeutungsunterschiede insofern, als dass gerade die zwanglose Ausdrucksweise im Zusammenhang mit dem visuell transportierten Kontext des seriösen Mediums Zeitung den Reiz der Collage ausmacht. Die Mängel der Übersetzung erstaunen umso mehr, da Schubert ihr Gedicht sozusagen ohne Not übersetzt, es erscheint hier schließlich in einer primär auf ein deutschsprachiges Publikum ausgerichteten Publikation. Dass sie es trotzdem tut und ihrem Werk dadurch die polyglotte Komponente verleiht, eröffnet einen weiten Spielraum zur Interpretation, in die auch die angesprochenen Kritikpunkte an der Übersetzung einfließen kann. Es lässt sich also argumentieren, dass Schubert gerade die Schwierigkeit einer jeden Übersetzung thematisiert und illustriert.

Konkrete Dichtung wird vor allem dann übersetzt, wenn die Originalsprache des Werks eine andere Schrift nutzt als die Sprache des potentiellen Rezipienten, mit einer Vielzahl unterschiedlich gut gelungener Ergebnisse. Zunächst kann festgehalten werden, dass eine derartige Transkription von einem Zeichensystem ins andere oft mit einer gravierenden Störung des Leseflusses einhergeht. Es lässt sich natürlich argumentieren, dass ein Lesen ohne die Übersetzung gar nicht erst zustande kommt. Eine kommentierte Übersetzung, die mehr Zeichen braucht, als das – im Sinne des Konkretismus reduktionistische – Gedicht umfasst, und die fortwährend auf ihre eigene Ungenauigkeit hinweisen muss, erscheint dennoch wenig sinnvoll. Dieses Beispiel ist nicht aus der Luft gegriffen, sondern entspringt diversen Beispielen Konkreter Dichtung in japanischer oder chinesischer Schrift, zum Beispiel Shoji Yoshizawas *wa* (Abb. 6). Die „Übersetzung“, die Klaus Peter Dencker anbietet, besteht überwiegend aus einschränkenden Aussagen wie „kann einmal heißen [...] dann aber auch“, „Beispiele weiterer Lesungsmöglichkeiten“ und „in doppelter Bedeutung“. Ein der japanischen Sprache und Schrift mächtiger Leser wird diese Vieldeutigkeit der Wortbedeutungen vielleicht zu schätzen wissen, für jeden anderen Rezipienten stellt schon die Erklärung ein Rätsel dar. Yoshizawas Visuelles Gedicht lebt zu sehr von seiner Ambiguität, um durch eine Übersetzung adäquat wiedergegeben werden zu können. Das Argument, dass das Werk zu komplexe Anforderungen an eine Übersetzung stellt und diese daher nicht sinnvoll ist, erscheint zugegebenermaßen wenig überzeugend. Doch gerade da Konkrete Dichtung auch auf ihrem spontanen Verständnis basiert oder zumindest auf dem kreativen Umgang des Lesers mit ihren Komponenten auf der Fläche, kann man sagen, dass eine derart komplizierte Übersetzung die Wirkung des Gedichts eher stört als unterstützt.

Neben diesem die Semantik betreffenden Problemfeld erweist sich häufig ausgerechnet die Materialität der Konkreten Werke als problematisch zumindest für die intendierte Aussage. Ein in mehreren Anthologien aufgenommenes Werk von Shu-

taro Mukai ordnet die japanischen Zeichen für „Mensch“ und „zwischen“ alternierend in einer Rautenform an (Abb. 7). Die Bedeutung der Wörter verweist direkt auf ihre Anordnung in der Fläche, die „Menschen“ stehen zwischen den „zwischen“ und die „zwischen“ zwischen den „Menschen“. Dieser Verweis auf die materiale Syntax lässt sich durch die parallele Anordnung der übersetzten Wörter auch im Deutschen realisieren. Der Kontrast zwischen dem simplen Zeichen für „Mensch“ und dem ungleich aufwändigeren Zeichen für „zwischen“ ist hingegen unübertragbar. Mukai deutet mit dieser Konkretisierung auf das bei asiatischen Schriftzeichen oft zu beobachtende Phänomen hin, dass basale Bedeutungen einfach zu symbolisieren sind, während abstrakte Konzepte komplexe Zeichen aufweisen. Dieses Paradigma hebt er gleichzeitig durch die erwähnte Flächenform aus, da das Abstraktum nun als Konkretum auf dem Papier erscheint. Somit verwirklicht Mukai auf geschickte Weise dieses grundlegende Ziel der Konkreten Dichtung: Das, „was im konventionellen Sprachgebrauch als abstrakt gilt, nämlich das Allgemeine der Kategorien und Begriffe überhaupt, [...] in der konkreten Poesie unmittelbar, d. h. als konkrete Wirklichkeit“ zu vergegenwärtigen.²⁶ Im Gegensatz zum vorherigen Beispiel kann die Übersetzung dieses Werks zum Verständnis beitragen: Der Leser kann auch den subtilen sprachkritischen Kommentar nachvollziehen, jedoch nur in Verbindung mit dem Original. Die deutsche Übersetzung allein beinhaltet zwar ebenfalls die Transformation des Abstrakten ins Konkrete, die zweite Ebene lässt sich in lateinischer Schrift jedoch nicht realisieren.

Für einen der Originalsprache unkundigen Leser eröffnen sich also bestimmte Dimensionen übersetzter Konkreter Dichtung nur schwer oder gar nicht. Dies ist kein spezifisches Problem Konkreter Dichtung sondern die Krux einer jeder Übersetzung. Im Hinblick auf die Besonderheiten des Konkreten Genres zeigt sich jedoch, dass auch die Reduktion und die Konkretisierung der Bestandteile eines lyrischen Werkes die Übertragung in andere Sprachen nicht zwangsläufig erleichtern. Mit einer passenden Übersetzung an der Hand kann der Rezipient Konkreter Dichtung mitunter viel aus einem Text herauslesen – vielleicht mehr als aus einem vergleichbaren nicht-konkreten Text –, aber das volle Spektrum an Bedeutungsnuancen kann sich ihm nicht erschließen. Auch wenn es ihr erklärtes Ziel ist, es nicht zu sein, sind die meisten Konkreten Gedichte ebenso von ihrem sprachlichen Kontext abhängig wie konventionelle Literatur.²⁷ Ein Leser kann durch Konkrete Dichtung einiges über das System einer ihm fremden Sprache lernen, je nachdem, inwiefern ihr Autor dieses thematisiert. Aber diese Aussage lässt sich nicht auf die Gesamtheit Konkreter Dichtung anwenden, vor allem nicht auf solche der Visuellen Poesie, die tendenziell Bilder sind und keine Lyrik und als solche überhaupt kein Problembewusstsein für sprachliche Diversität entwickeln.

Es reicht also nicht, verschiedene Sprachen in einem Text zu kombinieren und ihn als konkret zu definieren, um von allgemeiner Verständlichkeit ausgehen zu können. Und auch die weitverbreitete und oftmals unreflektierte Einstellung, dass ein konkretes Wort *per definitionem* universal ist, muss als falsch betrachtet werden.

²⁶ Gappmayr, Heinz: Die Poesie des Konkreten. In: Kopfermann, Thomas: Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 7.

²⁷ Vgl. Clüver: Das internationale konkrete Gedicht, S. 313.

Konkrete Gedichte sind ebenso abhängig von der Bedeutung ihrer Elemente wie ‚konventionelle‘ Lyrik, denn kein geschriebenes Wort kann seine abstrakte Bedeutung vollkommen ablegen. An dieser Stelle setzt wiederum Monika Schmitz-Emans an und eröffnet eine neue Ebene der Diskussion, indem sie zwei Schlagworte in den Raum stellt:

Je weiter man den Begriff der Sprache faßt, desto weiter ist logischerweise auch der Begriff der Vielsprachigkeit auszulegen. So wäre unter dem Obertitel ‚Vielsprachigkeit‘ nicht zuletzt über differente semiotische Systeme zu sprechen, über Bild-, Ton- und Körper-Sprachen, über die Beziehungen einzelner Künste und Medien.²⁸

4. Semiotik und Intermedialität

Semiotik und Intermedialität sind auch in den Theorien der Konkretisten die Schlüssel zu universaler Verständlichkeit. Durch die Einbeziehung von visuellen Elementen, die in der normalen Verwendung von Sprache eine untergeordnete Rolle spielen, und durch die Neubesetzung dieser Elemente mit Funktionen, die Standardsprache auf andere Weise erfüllt, öffnet die Flächenform „die Bahn für eines der utopischeren Ziele der neuen Dichtung: über alle sprachlichen, nationalen und kulturellen Schranken hinweg ein weltweites Publikum unmittelbar anzusprechen“.²⁹

Diese Fähigkeit der Konkreten Dichtung wurde früh in ihrer Entwicklung erkannt, und einige Künstler spezialisierten sich im Folgenden darauf, das Potential der Fläche als bildlich formbaren Bestandteil eines Textes auszuloten. In seinem grundlegenden Manifest *Zur Poesie der Fläche* beschreibt Franz Mon die Möglichkeiten, die sich durch das Dichten in der Fläche eröffnen: „In der Zweidimensionalität der Fläche kann sich ein Teil der Gestik eines Textes darstellen [...]. Die optische Gestik gesellt sich selbstverständlich zur phonetischen und zur semantischen – als Ergänzung, Erweiterung, Spannung, Negation“, er geht sogar noch einen Schritt weiter und behauptet, dass ein Flächentext die phonetische und die semantische Dimension regelrecht „aufsaugen“ kann.³⁰ Dass flächiges Arrangement semantischen Gehalt besitzen kann, wurde bereits gezeigt – beispielsweise anhand des ‚Zwischen‘ in der Anordnung der Zeichen im Rautengedicht Shutaro Mukais. Mon selber liefert jedoch leider keine Beispiele dafür, wie die phonetische Komponente eines Wortes in der Fläche wiedergegeben werden kann und auch in anderen Traktaten zur Konkreten Dichtung wird dieser Aspekt weitestgehend ausgeklammert.

Im Hinblick auf die Möglichkeiten von Fläche und Semiotik lohnt es, ein einzelnes zweisprachiges Gedicht aus der Feder von Luiz Ângelo Pinto zu betrachten (Abb. 8). Dieses verdeutlicht auf eindrucksvolle Weise das Potential, welches intelligente Nutzung von Zeichensystemen und Fläche für übersprachliche Kommunikation besitzt. Seinem Visuellen Gedicht stellt er ein Glossar voran, in dem ein Pfeil,

²⁸ Schmitz-Emans: *Literatur und Vielsprachigkeit*, S. 15.

²⁹ Clüver: *Das internationale konkrete Gedicht*, S. 311.

³⁰ Mon, Franz: *Zur Poesie der Fläche*. In: Schmidt, Siegfried J.: *konkrete dichtung. texte und theorien*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972, S. 18.

bestehend aus einem quadratischen Körper und einer dreieckigen Spitze, nach links mit „Ja“ identifiziert wird und ein Pfeil nach rechts mit „Nein“. Darauf folgen fünf Variationen dieser Pfeile. Die erste zeigt die beiden Zeichen getrennt voneinander, sozusagen als Bestandsaufnahme. Darunter folgen wieder beide Pfeile, diesmal direkt aneinander angesetzt. Im nächsten Schritt teilen sich die Pfeile das Quadrat, welches dadurch zwei Spitzen erhält. Das vierte Bild ist eine gleichseitige Raute, die Dreiecke ohne das Quadrat in ihrer Mitte, und die letzte Variante zeigt das Viereck wieder im Originalzustand, jedoch ohne Pfeilspitzen. Die Variationen verlaufen nach einem leicht nachvollziehbaren Prinzip, durch das sich die beiden Pole links und rechts einander annähern, bis sie im fünften Schritt durch das Viereck, das sie miteinander teilen, ersetzt werden. Sobald der „lexical key“ mit einbezogen wird, eröffnen sich jedoch vollkommen neue Perspektiven. „Ja“ und „Nein“ mit zwei komplementären Richtungen zu parallelisieren ist keine innovative Leistung und stellt einfach den Transfer vom sprachlichen Zeichensystem in ein visuelles dar. Aber wie sieht es aus, wenn die folgenden Varianten rückübersetzt werden sollen? Wäre das zweite Zeichen „Unsicherheit“? Das dritte „Dilemma“? Und das letzte schließlich „Resignation“? Intuitiv kann über die visuelle Ebene erfasst werden, was die einzelnen Modifikationen des simplen Ausgangsmaterials bedeuten. Doch eine adäquate Übersetzung in die konventionelle Sprache ist fast unmöglich oder zumindest unsicher. Pinto schafft auf verblüffend einfache Weise Aussagen, die ausschließlich visuell codiert werden können, dabei gut rezipierbar sind und Bedeutung transferieren, die interlingual verständlich ist – Ja und Nein sind Bedeutungen, die in jeder Sprache vorkommen. Er wiederholt dieses Experiment mit komplexeren Lexemen – „männlich“ und „weiblich“ sowie „jetzt“, „vielleicht“ und „niemals“ – wobei sich nicht nur semantisch, sondern auch visuell kompliziertere Gebilde ausbilden. In Pintos Werken ist die visuelle Wahrnehmbarmachung von Kategorialbegriffen wie Geschlecht und Möglichkeit hervorragend realisiert. Seine Werke sind im besten Sinne metasprachlich und wirken im „optisch semantischen Präsentationsfeld auf der Schwelle zwischen Noch-Sprache und Schon-Sprache, zwischen Schon-Sinn und Noch-Sinn“, wie Siegfried J. Schmidt es ausdrückt.³¹

5. Schlussbetrachtung und Ausblick

Das zentrale Ansinnen der frühesten Konkreten Poesie war es, die Sprache und die Schrift auf ihr elementares Material zu reduzieren und dabei das System der Repräsentation zu unterwandern. In einigen konkreten Werken kann dieses Ziel als erreicht betrachtet werden. So zum Beispiel in Shutaro Mukais Konstellation oder Pintos Visuellem Gedicht. Die Mechanismen und Funktionen konventioneller Schriftsprache können in Konkreten Gedichten nicht nur aufgehoben, sondern sogar erweitert werden. Es offenbart sich jedoch, dass diese Erschließung neuer Bedeutungsebenen erst durch die Nutzbarmachung von Elementen, die konventionell als eher sekundäre Bestandteile von Schriftsprache angesehen werden, möglich wird. Nur wenn die Fläche, auf der die Worte gesetzt werden, produktiv genutzt und als eigener Bedeutungsträger verstanden wird, kann ein Teil der Aussage eines Gedichts

³¹ Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 144.

darin aufgehen. Die Verlagerung von Schrift in andere, stärker visuelle Zeichensysteme kann weitere Bedeutungsnuancen eröffnen. Aber kein konkretes Werk kommt ohne einen normalsprachlichen Anteil aus, und sei er noch so klein.

Doch genau darin läge großes interlinguales Potential. Konventionelle Sprache ist ein semiotisches System und bedingt als solches Arbitrarität zwischen Wörtern und Bedeutung. Verschiedene Sprachen füllen die Distanz zwischen den Objekten, über die gesprochen wird, und den Wörtern, die diese bezeichnen, unterschiedlich aus. Könnte eine Sprache entwickelt werden, deren Vokabular die Distanz zwischen Zeichen und Bezeichnetem überwindet, so wäre ein jeder Bestandteil dieser Sprache natürlicherweise eine Universalie, ein universal verständliches Sprachelement. Jedes Wort dieser nicht-semiotischen Sprache würde die einzige Möglichkeit darstellen, ein Signifikat zu bezeichnen. Monika Schmitz-Emans sieht in der „Utopie des reinen Wortes“ Analogien zu Überlegungen der Kabbalistik, „formuliert gerade [diese] doch die Utopie einer Sprache, welche den Dingen homolog wäre, so daß alle Grenzen zwischen Sprachwelt und Realität, die Grenzen aber auch zwischen den Einzelsprachen hinfällig würden“.³² Doch diese Homologie ist nicht realisierbar und stellt daher auch keinen echten Ansatz zu einer Universalsprache dar.

Letztendlich kann Konkrete Dichtung nur Ansatzpunkte dafür liefern, wie eine auf Visualität basierende Sprache funktionieren kann. Für einen geschulten Leser können konkrete Gedichte mehr ausdrücken als ‚konventionelle‘, aber nie ohne dabei doch auf nicht-konkrete Sprache zurückzugreifen. Von der Utopie von universaler Verständlichkeit oder gar einer Universalsprache ist die Konkrete Dichtung damit noch weit entfernt. Aber selbst wenn sie sich insgesamt nicht vollständig von ihr lösen kann, erschließt sie sich innerhalb ihres eigenen Systems neue Wege der Kommunikation, die eine von ‚konventioneller‘ Sprache unabhängige Funktionsweise aufweist und in vielerlei Hinsicht über diese hinausweist.

Polyglossie spielt dabei eine ambivalente Rolle: Einerseits ermöglicht sie ein vielseitiges Spiel mit Sprache und ihren Bestandteilen, wie zum Beispiel in Ferdinand Kriwets Zirkel, wodurch die Maxime der Konkreten Dichtung – Verständnis von Sprache durch Spiel – erfüllt wird. Andererseits werden fremdsprachliche Anteile in Konkreter Dichtung oftmals vor allem aus Interesse an ihrer visuellen Form verwendet und nicht, um sie auf einer linguistischen Ebene mit anderen Sprachen zu verbinden oder zu kontrastieren. Manche Werke lassen Interpretationen zu, die Aussagen über die Ähnlichkeit oder Verschiedenheit verschiedener Sprachen machen, so die von Schubert oder McCauley, aber diese Erkenntnisse sind meistens wenig prägnant und nur eine von vielen Möglichkeiten. Die enthusiastische Annahme Gomringers, dass ein konkretes Wort grundsätzlich allgemein verständlich ist, stellt sich als falsch heraus. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass keine Konkrete Dichtung gänzlich ohne nicht-konkrete Anteile auskommt, die wiederum in einer spezifischen Sprache geschrieben sind. Die Übersetzung Konkreter Dichtung – vermutlich die häufigste Form von Mehrsprachigkeit in diesem Genre – ist ebenfalls von Fall zu Fall unterschiedlich zu bewerten. Einige Werke, so Mukais *zwischen*, transportieren ihre Grundaussage auch in einer anderen Sprache auf gelungene Weise, andere weniger gut. Konkrete Dichtung, in der eine echte Konkreti-

³² Schmitz-Emans: Die Sprache der modernen Dichtung, S. 189.

sierung des Wortes zumindest im Ansatz gelingt, arbeitet hingegen mit derart grundlegenden Elementen von Sprache, dass eine Übersetzung fast unnötig erscheint. Sowohl *zwischen* als auch speziell Pintos Werk zählen zu diesen Gedichten. Die visuellen Bedeutungsträger, die in solchen Werken dominieren, bilden dabei praktisch eine eigene Form der Kommunikation, die eine Brücke zwischen den Sprachen schlägt.

Literatur

- Bense, Max: Konkrete Poesie. In: Garbe, Burckhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim u. a.: Georg Olms 1987, S. 74-83.
- Bremer, Claus: [konkrete dichtung]. In: Kopfermann, Thomas: Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 7.
- Clüver, Claus: Das internationale konkrete Gedicht: Schreiben in vielen Sprachen. In: Schmeling, Manfred (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 311-326.
- De Campos, Augusto/Pignatari, Décio/De Campos, Haroldo : Programm der konkreten Poesie. In: Gesammelte Manifeste. O. O.: édition galerie press o. J., S. 25.
- Dencker, Klaus Peter: Von der Konkreten zur Visuellen Poesie – mit einem Blick in die elektronische Zukunft. In: TEXT + KRITIK. Sonderband Visuelle Poesie (1997), S. 169-184.
- Franzobel: Das Meer der Sprache. Eine Sehreise durch konkrete und gegenwärtige visuelle Poesie. In: Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf: Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 143-184.
- Gappmayr, Heinz: Die Poesie des Konkreten. In: Kopfermann, Thomas: Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 4-7.
- Gappmayr, Heinz: Was ist konkrete Poesie? In: TEXT + KRITIK 25 (1970), S. 5-9.
- Garnier, Pierre: Jüngste Entwicklung der internationalen Lyrik. In: Grimm, Reinhold (Hg.): Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966, S. 451-469.
- Gomringer, Eugen: vom vers zur konstellation. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 12-18.
- Gomringer, Eugen: die konkrete poesie als übernationale sprache. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 54-56.
- Gomringer, Eugen: zur entwicklung der konkreten poesie. In: gomringer, eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997. Wien: Edition Splitter 1997, S. 110-114.
- Kessler, Dieter: Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte. Meisenheim am Glan: Anton Hain 1976.
- Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974, S. IX-LI (9-51).
- Mon, Franz: Zur Poesie der Fläche. In: Schmidt, Siegfried J.: konkrete dichtung. texte und theorien. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972, S. 5-32.
- Piringer, Jörg/Vallaster, Günter (Hg.): A Global Visuage. Wien: edition ch 2012.
- Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika: Einleitung. In: Schmeling, Manfred (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 7-35.
- Schmidt, Siegfried J.: Konkrete Dichtung. Ergebnisse und Perspektiven. In: Schmidt, Siegfried J.: konkrete dichtung. texte und theorien. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972, S. 141-148.
- Schmitz-Emans, Monika: Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 11-46.
- Schmitz-Emans, Monika: Die Sprache der modernen Dichtung. München: Wilhelm Fink 1997.
- Weiss, Christina: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1984.

„Ich bin ein Indianer“

Hab' ich es doch geahnt!

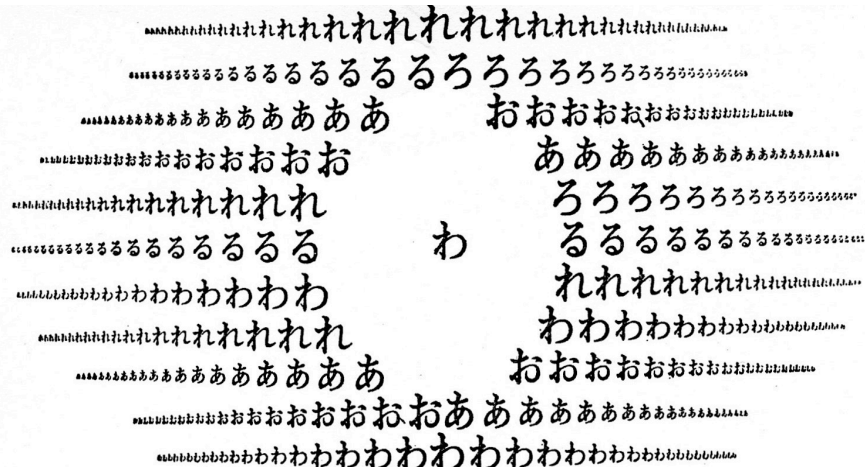
Wir sind
doch alle
Indianer

Wir sind alle Franzosen

Wer weiß das schon so genau

#	
2771	I am an Indian.
2503	I've already assumed that.
1672	In fact we are all Indians.
1994	We are all French.
2604	Well, who knows.

Abb. 5: Schubert, Veronika: o.T.. In: Piringer, Jörg/Vallaster, Günter: A Global Visuage. Wien: edition ch 2012, S. 71.



Shoji Yoshizawa, wa (1966); Abdruck aus: konkrete poëzie. Stedelijke Museum, Amsterdam 1970/71, S. 87.

Dieser Text besteht aus Zeichen der japanischen Silbenschrift; das Zeichen in der Mitte heißt »wa« = Summe, Kreis, Bündel. In der 1. Zeile ist das Zeichen »re« in der letzten »wa« zu lesen: »ware« kann einmal heißen »das Ich«, dann aber auch »Bruchstück«. »ware« kehrt wieder in den Zeilen 7 und 8 auf der linken Seite. Beispiele weiterer Zuordnungs- und Lesungsmöglichkeiten sind: linke Seite, Zeile 3 »a«, Zeile 2 »ru« = »aru« in doppelter Bedeutung als »irgend ein« und als »sein, da sein, existieren«; Zeile 4 und 5 ergeben eine Lesung »ore« = »ich«; Zeile 4, 5 und 6 eine Lesung »oreru« = »brechen, sich fügen, sich wenden, Mühe verursachen«.

Abb. 6: Yoshizawa, Shoji: wa. In: Dencker, Klaus Peter: Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln: DuMont Schauberg 1972, S. 89.

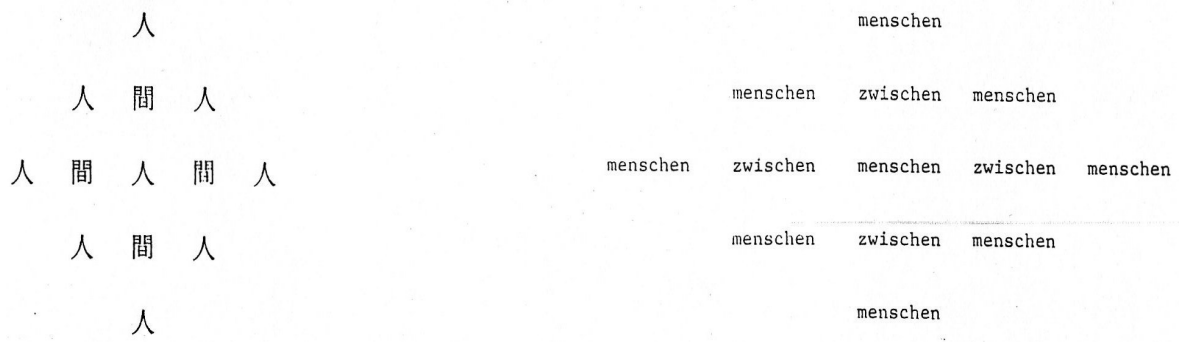


Abb. 7: Mukai, Shūtao: o.T.. In: Ernst, Ulrich: Konkrete Poesie. Innovation und Tradition. Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft 5 (1991), S. 129.

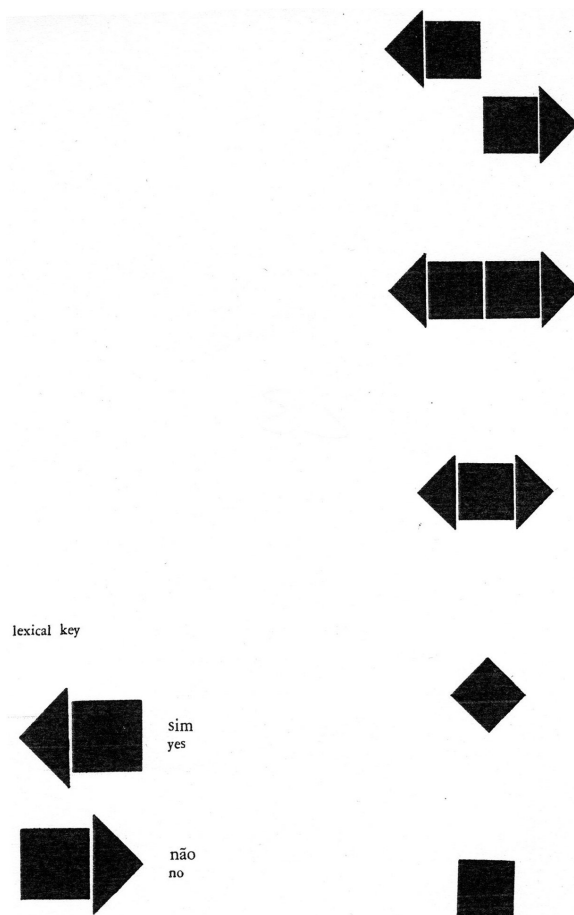


Abb 8: Pinto, Luiz Ângelo: o.T.. In: Schmidt, Siegfried J.: konkrete dichtung. texte und theorien. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972, S. 63.

Zur Poetik des Törlü Gjuvetch.

Polyglossie im postkolonialen Kontext am Beispiel von Ilija Trojanows *Der Weltensammler*

1. Polyglossie im Kontext von Interkulturalität und postkolonialem *re-writing*

Trojanows Roman *Der Weltensammler* (2006) wurde von der Literaturkritik fast unisono positiv aufgenommen, ja als Beispiel einer neuen deutschen Literatur gefeiert, die endlich ‚Vielstimmigkeit‘ zu ihrem Programm erhoben habe.¹ Damit scheinen auch die Koordinaten literaturwissenschaftlicher Analyse schon vorgezeichnet zu sein: Interkulturelle oder transkulturelle mehrsprachige Autorschaft, postkoloniale Thematik und Bachtinsche Polyphonie geben die maßgeblichen Bezugspunkte der Untersuchung an.

Beginnt man, sich näher mit dem Werk zu beschäftigen, findet man sich also bald in einem Dschungel von theoretisch-methodischen Termini wieder, die es zunächst einmal zu klären gilt. So werden mit den Begriffen Inter-, Trans- oder auch Hyperkulturalität verschiedene Positionen innerhalb der Literaturwissenschaft (bzw. Philosophie) markiert, denen unterschiedliche Konzepte von Fremdverstehen, Alterität und Differenz zugrunde liegen. Inwiefern die Perspektiven innerhalb der Interkulturellen Literaturwissenschaft differieren, ließe sich anhand dreier Einführungsbände zeigen, die dieses Gebiet kartieren und dabei je spezifische Schwerpunkte setzen: Michael Hofmanns *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*,² der Band *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film* von Hendrik Blumentrath u. a.³ sowie Andrea Leskovecs *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*.⁴ Sehr pointiert gesagt, stehen sich hier eine eher hermeneutisch orientierte Textwissenschaft in der Nachfolge Alois Wierlachers⁵ (Hofmann, Leskovec) und ein eher dekonstruktivistisch-poststrukturalistisch orientierter,

¹ Vgl. etwa die Rezensionen von Gohlis, Tobias: Der Mann ohne Grenzen. Ilija Trojanows Roman über die Abenteuer des Weltenbummlers Richard Francis Burton ist ein überzeugender Dialog über Fremdheit und Fremde. In: Die Zeit vom 16.03.2006 und Bucheli, Roman: Viktorianische Metamorphosen. *Der Weltensammler* – Ilija Trojanows Roman über den britischen Abenteuerer Richard Burton. In: Neue Zürcher Zeitung vom 25.03.2006.

² Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink 2006.

³ Blumentrath, Hendrik/Bodenburg, Julia/Hillman, Roger/Wagner-Egelhaaf, Martina: *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster: Aschendorff 2007.

⁴ Leskovec, Andrea: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: WBG 2011. – Den kulturtheoretisch statt literaturwissenschaftlich ausgerichteten Band von Byung-Chul Han zur Hyperkulturalität (*Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin: Merve 2005) lasse ich außer Betracht.

⁵ Vgl. exemplarisch Wierlacher, Alois: *Architektur interkultureller Germanistik*. München: Iudicium 2011.

über eine reine Textwissenschaft hinausgehender Ansatz (Blumentrath u. a.) gegenüber.

Mit Blick auf die Polyglossie kommt es mir allerdings eher auf die Betonung von Gemeinsamkeiten als von Differenzen an. Denn jenseits des Absteckens forschungstheoretischer *claims* gehen alle genannten Konzepte von einem veränderten Kulturbegriff aus, der die interne Heterogenität von Kulturen hervorhebt und diese somit nicht mehr als Entitäten auffasst, die sich gegeneinander abschließen, im besten Falle durch Kulturkontakte in Austausch miteinander treten, im schlimmsten Falle im *culture clash* zusammenstoßen. Literatur und andere Medien werden demnach als Äußerungsformen von Kultur auf ihre besonderen kulturreflexiven und kulturvergleichenden Strukturen hin befragt, die nicht länger als feste Zuschreibungen und Fixierungen kulturellen Wissens erscheinen, sondern als Bereiche der ‚Verhandlung‘ (*negotiation*) solchen Wissens und seiner kontinuierlichen Überprüfung oder auch Infragestellung. ‚Kultur als Text‘ war der Slogan einer theoretischen Plattform, die sich diesen in die Kultur- und Sozialanthropologie hinein erweiterten Kultur- und Literaturbegriff auf die Fahnen geschrieben hatte.⁶

Interkulturelle Literaturwissenschaft widmet sich dementsprechend in diachroner Perspektive der Auseinandersetzung mit Fremdheit und Alterität auch innerhalb der kanonischen Literatur, die sie Re-Lektüren unterwirft. Sie beschäftigt sich ferner synchron mit Forschungsansätzen und Theorien verschiedener Disziplinen, für die kulturvergleichendes und alteritätsreflektierendes Wissen grundlegend ist. Innerhalb des Textkorpus kulturreflexiver Texte erscheinen Reise-, Kolonial-, Exil- und Migrationsliteratur als privilegierte Gattungen, insofern sie konstitutiv auf die Parameter Fremdheit, Alterität, Differenz bezogen sind. Genau in diesen Parametern überschneiden sich inter- oder transkulturelle Studien mit Aspekten postkolonialer Theorie. Edward Saids *contrapuntal reading* kanonischer Autoren wie Joseph Conrad oder des viktorianischen Romans⁷ und die postmodernen literarischen Verfahren des *re-writing* postkolonialer Autoren haben zu einer umfassenden Revision kolonialer Geschichte geführt.

In der deutschen Literaturwissenschaft hat man versucht, Konzepte der *postcolonial studies* fruchtbar zu machen, auch wenn hierzulande kaum von einem *re-writing* von Autoren gesprochen werden kann, die aus den ehemaligen deutschen Kolonien stammen.⁸ Interkulturalität und Postkolonialität sind im deutschsprachigen Raum

⁶ Maßgeblich war hier Doris Bachmann-Medicks Rezeption der *Writing Culture*-Plattform; vgl. Bachmann-Medick, Doris (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Fischer 1996 bzw. Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press 1986. Clifford Geertz wäre ebenfalls zu nennen, mit seiner These zu den ‚künstlichen Wilden‘, also zur narrativen Konstitutierung des ethnographisch Fremden. Vgl. Geertz, Clifford: *Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*. Aus dem Amerikanischen von Martin Pfeiffer. München/Wien 1990.

⁷ Vgl. Said, Edward: *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus 1993.

⁸ Deren Perspektive versuchten Autoren wie Uwe Timm in die Debatte einzubringen, ohne diese zugleich allein an eine figurale Repräsentation des ‚Helden‘ Morenga zu knüpfen, was der Autor dezidiert ablehnt. *Morenga* kann als der erste breiter wahrgenommene Roman der BRD zu diesem Thema gelten. Vgl. Holdenried, Michaela: *Neukartierungen deutscher Kolonialgebiete*.

also nicht kurzerhand gleichzusetzen, es gibt jedoch Berührungspunkte – so könnte Feridun Zaimoglus Erfindung einer deutsch-türkischen ‚Kreolsprache‘, der *Kanak Sprak*, als postkolonialen Rückgewinnungsversuchen ähnelndes Experiment gedeutet werden, das eine eigene, nicht kolonisierte Sprache hervorbringen soll. Die Zusammenhänge von Kolonialismus und Sprachenteignung hat Louis-Jean Calvet schon 1974 in seinem Buch über die ‚Sprachenfresser‘ eindrücklich beschrieben⁹ – im Falle von Zaimoglu handelt es sich allerdings weniger um eine *Rück-* denn um eine *Neu-*gewinnung, also um etwas, das man durchaus in die Traditionslinien ‚makkaronischer‘ Literatur einordnen könnte, als manieristische Mischform aus Ethno- und Soziolekten.¹⁰ Mit *Kanak Sprak* (1995) hat sich der Autor auf einen Kampfplatz begeben, den ich hier nur andeuten kann: den der Geschichte der Sprachmischungen innerhalb der angeblich ‚monoglossischen‘ deutschen Sprache, den der sie flankierenden ‚Reinheitsgebote‘, etwa der Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts oder der Sprachpflegebestrebungen gegen das Rotwelsch seit Ende des 19. Jahrhunderts. Als *status quo* sprachgeschichtlicher Erkenntnis dürfte Heinz Sieburgs These vom Deutschen als einer „Form der Kulturmischung“¹¹ und der entsprechenden sprachlichen Hybridisierungen inzwischen allgemein anerkannt sein.

Der wachsenden Einsicht in die Konstruiertheit monokultureller geographischer Räume korrespondiert mithin die Einsicht in die Fiktion monoglossischer Sprachräume. Damit aber spiegelt sich im Bereich des genuin Sprachlichen eine Entwicklung wider, die literaturtheoretisch und *-praktisch* von der thematischen Fokussierung auf Fremdverstehen – sei es als Konzentration auf die Konflikte zwischen Herkunfts- und Zielkultur in der Migrationsliteratur, sei es gar als Gebot bestimmter, eingeschränkter Themenfelder für AutorInnen ‚mit Migrationshintergrund‘, sei es auch nur als kategorialer Zugriff auf Literatur unter dem Ordnungsaspekt ‚Herkunft‘ – wegführt. An die Stelle einer herkunftsfixierten Hermeneutik des Fremden treten Konzepte der Polyphonie, wie sie Michail Bachtin schon in den 1930er Jahren entwickelt hat, und zwar explizit als „Verfahren“ der Hybridisierung: „Eine sol-

Postkoloniale Schreibweisen in Uwe Timms *Morenga*. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2.2 (2011), S. 127-149. In jüngerer Zeit mehren sich fiktionale Publikationen zum deutschen Kolonialismus, vor Christian Krachts *Imperium* (2012) über ‚Deutsch-Neuguinea‘ war es Thomas von Steinaecker mit seiner Kolonialsatire über ‚Deutsch-Togo‘, *Schutzgebiet* (2009), der die Idee von ‚Pflanzstätten‘ in bizarrer Weise fiktionale Wirklichkeit werden lässt: Die Wüste soll durch deutschen Wald aufgeforstet werden. Deutsche postkoloniale Studien widmen sich aber eben nicht nur derartigen Texten, sondern auch Re-Lektüren kanonischer Autoren (Raabe, Kafka etc.), oder sie deuten koloniale Literatur im kulturell-politischen Kontext ihrer Zeit.

⁹ Vgl. Calvet, Louis-Jean: *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*. Paris: Payot 1974.

¹⁰ Unter makkaronischer Literatur wird eine scherzhafte Literatur verstanden, in die Wörter einer anderen Sprache eingestreut sind, um burlesk-parodistische Effekte zu erreichen. Vgl. Hermann Wiegand: Art. Makkaronische Dichtung. In: Weimar, Klaus u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin/New York: De Gruyter 2000, Sp. 527-530.

¹¹ Sieburg, Heinz: Die deutsche Sprache als interkulturelles Konstrukt. In: Heimböckel, Dieter/Honnef-Becker, Irmgard/Mein, Georg/Sieburg, Heinz (Hg.): *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*. München: Fink 2010, S. 349-358, hier S. 350.

che Vermischung zweier Sprachen innerhalb einer Äußerung im Roman ist ein beabsichtigtes künstlerisches Verfahren (genauer gesagt, ein System von Verfahren).¹² Nicht die bloße An- oder Einpassung an oder in eine ‚Zielsprache‘, sondern der ästhetische ‚Eigen-Sinn‘ von Fremd-Worten und der ästhetische Mehrwert von Heterolingualität allgemein stehen nun zusehends im Vordergrund. Esther Kilchmann greift im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit dieser Entwicklung auf Roman Jakobsons Kategorie der ‚Poetizität‘ zurück, mit der sich eben jene ‚eigen-sinnige‘ Widerstrebigkeit polyglotter Texte erklären lasse: als Einspruch nämlich „gegen die ästhetische und sozio-kulturelle Norm der Monolingualität, [als, M. H.] Mittel, um die automatisierte Beziehung zwischen Begriff und Zeichen auszuhebeln und so Bewusstsein für neue Realitäten zu befördern.“¹³

2. Trojanows *Der Weltensammler*¹⁴ – eine ‚Poethik‘ der Polyphonie?

Im Mittelpunkt des Romans steht der Grenzgänger Richard Francis Burton (1821-1890), dessen Leben sich Trojanow auch mittels einer biographischen Recherche genähert hat, in seinem Buch *Nomade auf vier Kontinenten* (2007). Burton war britischer Kolonialoffizier, Geheimagent, Forscher und Autor. In *Der Weltensammler* werden in fünf Kapiteln, beginnend mit Burtons Tod in seinem ‚Exil‘ Triest, gefolgt von Abschnitten über ‚Britisch-Indien‘, Arabien, Ostafrika und schließend mit dem Kapitel „Die Offenbarung“, Episoden aus Burtons Leben aus unterschiedlichen Perspektiven wiedergegeben. In Britisch-Indien erzählt der ehemalige Diener Naukaram einem Schreiber von der Zeit in Baroda und im Sindh, im Arabien-Kapitel führt der türkische Gouverneur ein Verhör *in absentia* durch, das die Frage nach der Spionagetätigkeit des Briten klären und überdies ans Licht bringen soll, ob Burton die Hadj legitimerweise – als zum Islam Konvertierter – unternommen hat oder nicht. In der dritten Episode wird Burton zur Figur in der oralen Erzählung des in Sansibar beheimateten ehemaligen Sklaven Sidi Mubarak Bombay, der verschiedene Expeditionen von Nilquellenforschern begleitet hat, auch die von Burton und Speke. In „Die Offenbarung“ geht es in einer Art erzählerischer Conclusio erneut um die Zweifel an Burtons Glaubenseinstellung: Während dessen Ehefrau Isabel nach seinem Tod finster entschlossen daran arbeitet, jeden Zweifel – und Dokumente dieses Zweifels – an der ‚richtigen‘ Konfessionszugehörigkeit ihres Mannes auszulö-

¹² Vgl. Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Hg. und eingeleitet von Rainer Gröbel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Gröbel und Sabine Reese. Frankfurt a. M. 1979, S. 244.

¹³ Kilchmann, Esther: Poetik des fremden Wortes. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3.2 (2012), S. 109-129, hier S. 117. Paradigmatisch für eine hochreflektierte Auseinandersetzung mit diesen Automatismen sind die poetologischen Überlegungen Yoko Tawadas; vgl. dazu Holdenried, Michaela: Eine Poetik der Interkulturalität? Zur Transgression von Grenzen am Beispiel von Yoko Tawadas Schreibverfahren und Sprachprogrammatis. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen: Konkursbuch 2012, S. 169-185.

¹⁴ Ich zitiere im Folgenden nach der Lizenzausgabe der Büchergilde: Trojanow, Ilija: Der Weltensammler. Roman. Frankfurt a. M./Zürich/Wien: Büchergilde Gutenberg [o.J.]. Die Seitenzahlen im Fließtext beziehen sich auf dieses Buch.

schen, indem sie die Tagebücher verbrennt, befindet der Bischof gegenüber dem zweifelnden jungen Priester, der Burton die letzte Ölung gegeben hat, kategorisch, dieser sei „Katholik ehrenhalber“ (466) gewesen. Das letzte Wort allerdings hat eine persische Kalligraphie über Burtons Bett: „Auch dies wird vergehen.“ (466)

Trojanows Roman ist in vielfältiger Weise außertextuell verankert: In Paratexten wie dem Text auf dem Buchrücken der hier herangezogenen Lizenzausgabe, die bereits die Rezeption des Feuilletons wiedergeben, wird gelobt, dass Trojanow „dem Dialog über Fremde und Fremdheit in seinem großartigen, Epochen und Kulturen umspannenden Roman eine authentische, moderne und polyphone Stimme gegeben“ habe.¹⁵ Die Umschlaggestaltung verstärkt den Eindruck eines Romans aus fremden Welten noch: Ein Gebirge türmt sich auf, vor dem schemenhaft zwei Reiter zu sehen sind, die Gemälden des Orientalismus entstammen könnten, den unteren Rand zieren Arabesken, in den Innenklappen finden sich Karten der bereisten Gebiete. Und noch bevor man anfängt, den eigentlichen Roman zu lesen, wird über dem Impressum darauf hingewiesen, dass fremdsprachige Begriffe in einem Glossar erklärt werden. Eine Widmung enthält die ersten fremden Namen („for Nurru-din&Ranjit [sic] who truly cared“), und nach dem letzten Satz des Romans finden sich zwei Zeit- und Ortsangaben: „1998-2003: Great Eastern Royale, Bombay Central, Mumbai, Indien. 2003-2005: Strathmore Road, Camps Bay, Kapstadt, Südafrika“). Eine Danksagung nach dem Glossar listet ‚telefonbuchartig‘ zahlreiche Menschen auf drei Kontinenten auf, und zu guter Letzt findet sich eine knappe biographische Notiz über den Autor: „Ilija Trojanow, 1965 in Sofia geboren, wuchs in Kenia auf und lebt heute in Südafrika.“

Auf diese paratextuellen Elemente wurde hier deshalb ausführlicher eingegangen, weil sie eine Vermutung bekräftigen sollen: Diese besteht darin, dass der Roman nicht nur Hybridität ausstellt, indem er Einblicke in die synkretistische Wirkmächtigkeit vieler unterschiedlicher Kulturen innerhalb einer Person gewährt, sondern dass Hybridität – gemäß der Auffassung Bachtins – überdies als eigens ‚gemachte‘ erscheint.¹⁶ Bezogen auf Werke der Migrationsliteratur hält Klaus Schenk fest: „In dieser Hinsicht zeigen sich die Texte als polyphon und praktizieren eine Performanz ihrer kulturellen wie literarischen Polyphonie.“¹⁷ Ergänzt man Trojanows Recherche im Medium des Romans um die biographische Rekonstruktion des *Nomaden auf vier Kontinenten*, so ergibt sich eine in diesem Umfang auch in der an Selbstethnisierungen keineswegs armen ‚Literatur ohne festen Wohnsitz‘¹⁸ hypertrophe (Selbst-)Inszenierung von Hybridität. Und nimmt man die Verabschiedung von Herkunftsbestimmungen als zentralem Ordnungsinstrument von heterolingualen Texten ernst, so erscheint Trojanow einerseits als Prototyp dieser Nichtzuord-

¹⁵ Das Zitat entstammt der Besprechung von Gohlis: *Der Mann ohne Grenzen*.

¹⁶ Vgl. zum Begriff der ‚gemachten Hybridität‘, den ich hier übernehme, Schenk, Klaus: *Verfahren der Vielfalt. Inszenierte Hybridität in der deutschsprachigen Migrationsliteratur der Gegenwart*. In: Procopan, Norina/Scheppeler, René (Hg.): *Dialoge über Grenzen. Beiträge zum 4. Konstanzer Europa-Kolloquium*. Klagenfurt u. a.: Wieser 2008, S. 133-149, hier S. 135.

¹⁷ Ebd., S. 136.

¹⁸ Vgl. Asholt, Wolfgang/Hoock-Demarle, Marie-Claire/Koiran, Linda/Schubert, Katja (Hg.): *Littérature(s) sans domicile fixe / Literatur(en) ohne festen Wohnsitz*. Tübingen: Narr 2010.

nung (Bulgare von Geburt, in Afrika sozialisiert, Deutscher) – ähnlich Elias Canetti –, andererseits aber als Prototyp einer nicht mehr auf nationale Zugehörigkeit reduzierbaren deutschen Literatur. Immacolata Amodeos anekdotische Bemerkung, beim PEN-Kongress 2006 hätten drei nicht in Deutschland geborene AutorInnen ‚die‘ deutsche Literatur repräsentiert, und zwar Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und Ilija Trojanow,¹⁹ passt sehr gut zu diesem mit Ambivalenzen gesegneten Komplex inszenierter Hybridität. Man könnte den Befund Schenks, dass wir es vielfach mit einer „potenzierte[n] mediale[n] Hybridität“²⁰ zu tun haben, auf Trojanow (wie auch auf andere polyglotte Schriftsteller) übertragen und die Frage anschließen, ob wir es mit wirklicher ‚Weltliteratur‘ – im seit Goethe tradierten Sinne plurikultureller Literatur – oder lediglich mit „verbaler Weltenbummelei“²¹ zu tun haben.

3. Zu einer kleinen Typologie der Weltenbummelei: Narrativer Ventriloquismus

Amodeo hat in einer ‚kleinen Typologie‘ versucht, die mannigfaltigen Phänotypen heterolingualen Schreibens zu erfassen: Trojanow könnte man auf den ersten Blick entweder dem sechsten Typus ‚Flanieren zwischen den Sprachen‘ oder dem neunten ‚Anderssprachigkeit als ethnisches Kapital‘ einordnen. Betrachtet man diese Typen aber genauer, so passt Trojanow in keine der beiden Kategorien. Zwar sind Elemente aus verschiedenen Codes vorhanden wie bei Amodeos Typus Nummer sechs, doch herrscht das Deutsche quantitativ vor, und Bulgarisch findet sich nicht, dafür Hindi, Gujarati, Arabisch und Kiswaheli. Typus Nummer neun trifft zwar im Prinzip zu – Migrationsautoren seien besonders dann erfolgreich, wenn sie „auf ethnisches Kapital“ setzen, d. h. wenn sie in ihren literarischen Texten ihre kulturelle Besonderheit thematisch oder ästhetisch, d. h. nicht zuletzt sprachästhetisch, herausstellen.“²² Allerdings ist die kulturelle Besonderheit, die Trojanow ausstellt, gerade keine, die auf bestimmte nationale Epiphänomene oder Stereotype verweist – im Gegensatz zu Sibylle Lewitscharoffs Invektiven gegen Bulgarien in ihrem Roman *Apostoloff* (2009) etwa, in dem absurde Zusammenstellungen wie „Bulgaristik, Schafskäserei und Indoeuropäische Selbstmordkunde mit Schwerpunkt Psychopathologie männlicher Gynäkologen“²³ ihren Platz finden. Schafskäse sucht man bei Trojanow vergebens. Zwar begegnen signifikante Merkmale kultureller Mehrfachzugehörigkeiten wie wörtliche Übersetzungen, kulturell codierte Wörter und Hinweise auf ‚Afrikanität‘, doch verweisen diese auf ein Amalgam von Kulturen und

¹⁹ Vgl. Amodeo, Immacolata: Über Sprachgrenzen hinweg. Für eine Ästhetik der literarischen Mehrsprachigkeit. In: Procopan, Norina/Scheppler, René (Hg.): Dialoge über Grenzen. Beiträge zum 4. Konstanzer Europa-Kolloquium. Klagenfurt u. a.: Wieser 2008, S. 110-121, hier S. 110.

²⁰ Schenk: Verfahren der Vielfalt, S. 148.

²¹ So, mit Bezug auf Salman Rushdie, Marie-Luise Wünsche: Schreiben in einer fremden Sprache. Ästhetische Reflexionen polylingualer SchriftstellerInnen. In: Hermes, Liesel/Hirschen, Andrea/Meißner, Iris (Hg): Gender und Interkulturalität. Tübingen: Stauffenburg 2002, S. 111-119, hier S. 113.

²² Amodeo: Über Sprachgrenzen hinweg, S. 119.

²³ Lewitscharoff, Sibylle: *Apostoloff*. Roman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 43.

sind nicht auf eine spezifische ‚Herkunftskultur‘ bezogen – welche wäre dies auch? Ethnisches Kapital generiert Trojanow also gerade nicht aus seiner ‚kulturellen Besonderheit‘: Es sei denn, man setzt die einer polyglotten Hybridexistenz als solche. Dass dieses Verfahren erfolgreich ist, kann man vielen Rezensionen entnehmen, in denen Trojanows Polyglossie sowie seine nomadische Existenz und sein Weltbürgertum mit Burtons Grenzgängertum parallelisiert werden.²⁴ In Zeitungsinterviews, poetologischen Essays und Fernsehauftritten wird Trojanow denn auch nicht müde, seine hybride Sozialisation hervorzuheben²⁵ – man kann hierin durchaus ein Pendant zur ‚Selbstexotisierung‘ oder Selbstethnisierung anderer Autoren sehen (z. B. Rafik Schami, Wladimir Kaminer). ‚Ethnisches Kapital‘ schlägt Trojanow also nicht aus einer national bestimmbaren Besonderheit, sondern gerade aus deren Durchkreuzung. Dass es indessen intertextuelle Referenzen seines Romans auf eine literarische Traditionslinie gibt, die entschieden mit einer ganz bestimmten Form von Heteroglossie zu tun hat, ist selten bemerkt worden: Von Montesquieus *Lettres persanes* (1721) erstreckt sich eine lange Reihe von Dokumenten des narrativen Ventriloquismus – also erzählerischer Bauchrederei – bis hin zu Erich Scheurmanns *Papalagi* (1920). In unterschiedlichem Maße werden in diesen Werken heterolinguale Elemente eingesetzt, um eine Art pseudo-authentischer Ethnizität zu generieren.

Den heterolingualen-heterokulturellen oder polyglotten Text beschreibt Trojanow metaphorisch als „Törlü Gjuvetch“, also „das türkische Äquivalent der Irish stew und des Scheiterhaufens, ein Eintopf also von Zufalls Gnaden“²⁶. Fraglich ist, ob das von ihm im Weltensammler erprobte Verfahren im Resultat mit den erwähnten Vorläufern Diderot, Naipaul oder Rushdie vergleichbar ist oder ob es ihn in die unbeabsichtigte Nähe zum *Papalagi* führt. Von den eingeflochtenen Sprachpartikeln aus „Hindi, Gujarati, Arabisch oder Kisuaheli“²⁷ erhofft er sich jedenfalls ein geheimnisvolles ‚Ausstrahlen‘ in den Text.²⁸

4. Elemente der Polyglossie in Trojanows Roman

Es gibt verschiedene Definitionen von Mehrsprachigkeit, die je nach literaturwissenschaftlichem Ansatz mehr oder weniger häufig verwendet werden. So plädiert Schmelting für eine restriktive Handhabung des Begriffs: Er ziele auf

Produktionen, die innerhalb der materiellen Grenzen eines abgeschlossenen Textes, sei es implizit oder explizit, zwei- und mehrsprachig sind. Implizit ist diese Mehrsprachigkeit dann, wenn eine bestimmte Vermittlungssprache lexikalisch durchgehend dominiert, jedoch Wirkungen sprachlicher Fremdbestimmtheit zumindest strukturell ablesbar sind.²⁹

²⁴ Vgl. z. B. Gohlis: Der Mann ohne Grenzen.

²⁵ Vgl. auch seinen Reisereportageband *In Afrika* von 1993.

²⁶ Trojanow: Recherche, S. 13.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. ebd., S. 13f.

²⁹ Schmelting, Manfred: Multilingualität und Interkulturalität im Gegenwartsroman. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 221-235, hier S. 222.

In einem Stufenmodell seien weiterhin quantitative Kriterien zu erfüllen: „Es ist ein Unterschied, ob man von ‚Einsprengeln‘ oder von systematischer Mehrsprachigkeit in einem Text auszugehen hat.“³⁰ Als Heterolingualität bzw. „textinterne Mehrsprachigkeit“ definiert hingegen Kilchmann „das Vorkommen fremder [...] Sprachen im deutschen Text in Form einzelner Wörter und Sätze oder an andere Sprachen angelehnter grammatischer Strukturen.“³¹ Auf genauere Quantifizierungen lässt sie sich nicht ein – und umgeht so das Problem, das Schmeling durchaus bewusst ist: nämlich „genau zu bestimmen, wo literarische Mehrsprachigkeit materiell beginnt“³². Ich halte es hier jedoch mit Kilchmann, die ferner darauf verweist, dass die Forschung zur Mehrsprachigkeit in der deutschen Literatur noch in den Kinderschuhen stecke. Wichtig erscheint mir aber vor allem, mit einer heuristischen Definition – die durchaus Stufen der Mehrsprachigkeit umfassen kann – zu arbeiten, die sich an die literarische Praxis anpassen lässt. In diesem Sinne ist *Der Weltensammler* ein heterolingualer Text, denn es kommen darin unstreitig Sprachpartikel, Einzelwörter und ganze Sätze bzw. Formeln aus unterschiedlichen Sprachen vor.

Wie setzt Trojanow Mehrsprachigkeit nun im Einzelnen ein? Zunächst einmal gibt ihm die Wahl des Protagonisten Burton eine Handhabe, die Transgression, das Moment des Transformatorischen, an eine Figur zu binden, von der wir von Anfang an einen hervorstechenden Zug kennenlernen: den der Polyglossie. Beides, Transgression und Polyglossie, steht in einem unaufhebbaren Wechselverhältnis zueinander. Von seinem Totenlager erhebt sich Burton in einer narrativen Überblendung mit der Scheiterhaufenszene, in der Isabel seine Tagebücher verbrennen lässt, und schreitet, gleichsam wiedergeboren, direkt nach Britisch-Indien. Dort ist es vor allem seine Besessenheit, Sprachen lernen zu wollen, die ihn in den Augen der anderen Offiziere zum „Sonderling“ (47) macht. Zwar sind bei ihm auch alle anderen Impulse eines Abenteurers vorhanden – er bricht aus Greenwich auf, „in der Erwartung, aus dem Krämeralltag in das Reich famoser Heldentaten und zügiger Aufstiege überzusetzen, Ruhm und Ehre anzulaufen“ (47) –, doch was ihn darüber hinaus auszeichnet, irritiert seine Mit-Kolonialisten zutiefst:

Es gab nur eine Möglichkeit, sein Leben nicht zu verplempern: Sprachen lernen. Sprachen waren Waffen. Mit ihnen würde er sich von den Fesseln der Langeweile befreien, seine Karriere anspornen [...]. Auf dem Schiff hatte er genug Hindustani aufgelesen, um sich grob zu orientieren, um sich vor den Einheimischen nicht lächerlich zu machen, und das war mehr [...], als selbst jene Offiziere vermochten, die vom Hind [sic] seit längerem gezeichnet waren. Einer von ihnen redete ausschließlich im Imperativ; ein anderer benutzte stets die weibliche Konjugation – alle wußten, er plapperte seine einheimische Geliebte nach. (47)

In einem Interview hat Trojanow seine Faszination für Burton als langanhaltende, aus der Kindheit datierende Anziehung beschrieben: In einem Bildband über Entdecker sei er erstmals auf Burton gestoßen. „Er war wie ein Araber gekleidet. Er hatte

³⁰ Ebd., S. 225.

³¹ Kilchmann, Esther: Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur. Zur Einführung. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3.2 (2012), S. 11-19, hier S. 12.

³² Schmeling: Multilingualität und Interkulturalität, S. 222.

ein orientalisches Aussehen, einen langen Rauschebart und eine ungewöhnliche Ausstrahlung. Er hat lange in Indien, in Afrika und in Arabien gelebt, war ein Sprachgenie und Rebell.“³³ Dies, so suggeriert das Interview, verbindet den Autor mit seiner Figur; auch Trojanow selbst habe sich schließlich „mit indischen Sprachen beschäftigt“³⁴. Burtons erklärtes Ziel ist in diesem Zusammenhang jedenfalls kein selbstbezügliches: Die Sprachkenntnisse dienen seiner steten Verwandlung, und „überall, wo er hinging, war er bald mit dem Ort besser vertraut als jene, die ein Leben lang dort verbracht hatten“ (44) – in Naukarams, des Dieners, Schilderung dieser Anpassungsleistung klingt das weniger nach etwas Bewundernswertem als vielmehr nach bedenklicher Camouflage. Burton ist jemand, von dem man nie weiß, wer er eigentlich ist. Seine Sprachenbeherrschung verweist nicht anders als die auffällige Verkleidungsmanie auf ein menschliches Chamäleon, dessen Identität wir nicht zu fassen bekommen. Das dürfte im Grunde auch der Kern des Romans sein: Das Geheimnis Burtons ist nicht zu lüften – über die Oberfläche hinaus erfahren wir nichts. Und damit kreuzen sich in der Figur Burtons die heute kurrenten Diskurse über Multilingualität, aber auch über die Konstruktion von Identität, Subjektivität und Personalität. Burton erscheint als erstaunliches europäisches Pendant zum *mimic man* der postkolonialen Theorie³⁵ – doch wird damit im Grunde einmal mehr koloniale Überlegenheit bewiesen, denn seine Mimikry ist nicht formelhaft, sondern reicht in die Tiefenstrukturen der Sprachen und Kulturen.

Die Reden der Anderen fungieren in Trojanows Roman als Spiegelkabinett einer zentralen Figur, die mehr einer Leerstelle oder eben einem ‚Kreuzungspunkt von Diskursen‘ im Sinne dekonstruktivistischer Subjektivitätskonzepte gleicht, die mehr Silhouette als Porträt ist. In *Der Weltensammler* haben die Subalternen durchaus eine Stimme: Naukaram trägt seine Geschichte auf den Markt zum Schreiber, dem alten Lahiya, wobei sich der Bericht, der ihm als Empfehlungsschreiben für eine erneute Anstellung bei einem Angehörigen der britischen Kolonialverwaltung dienen soll, nachdem ihn Burton entlassen hat, durch die weitgehenden Interventionen des Schreibers in eine regelrechte Erzählung verwandelt. Mit den – stets leicht variierten – rituellen Begrüßungsformeln, welche die Treffen und entsprechend alle davon handelnden Abschnitte einleiten, so dass sich die fremdsprachigen Formeln wie ein roter Faden durch den ersten Teil des Buches ziehen, stellt Trojanow die Oralität und kulturelle Spezifik einer Begegnungssituation heraus, die wiederum in den Verhörscenen und in der Erzählung Sidi Mubarak Bombays ein jeweils kulturell anders akzentuiertes Echo finden: „*II Aum Ekaaksharaay namaha I Sarvavighnopashantaye namaha I Aum Ganeshaya namaha II*“ lauten diese jeweils leicht variierenden Begrüßungsformeln etwa. Mit solch unübersetzt bleibenden fremdsprachlichen Se-

³³ Sander, Jürgen: „Wie soll man einen festen Punkt bestimmen, wenn alles flimmert?“ Ilija Trojanow im Interview über sein neues Buch *Der Weltensammler*, über seine Recherchen, über die Deobandis und die Frage, ob Literatur aufklären kann. In: Büchergilde-Magazin 4 (2006), S. 18-19, hier S. 18.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ähnliches ließe sich von Carsten Niebuhr, dem Leiter der ersten deutschen Arabienexpedition (1761-1767), sagen, der als einziger Überlebender zurückkehrte.

quenzen³⁶ nutzt Trojanow die Leitwährung Oralität sehr bewusst zum Zweck der Verfremdung – einer der wesentlichen Funktionen von Heterolingualität. Zugleich wird aufmerksamen LeserInnen nicht entgehen, dass sich im Fortgang der Geschichte jedes Mal ein Lexem der Formel verändert – sodass sich die Frage nach der Bedeutung dieser Variation stellt. Dass durch die Repetition überdies die Materialität der Schrift in den Blick der Rezipient(inn)en gelangt, ist eine paradox anmutende weitere Funktion vorgeblicher Oralität. Und nicht zuletzt knüpft der Autor damit an die Vorstellungswelt seiner Leserschaft an, die den gebetsartigen Charakter erfassen, ohne zunächst mehr zu wissen.

Im letzten Länderkapitel zu Ostafrika erfolgt ein weiterer umfassender und wohl nicht unproblematischer Perspektivenwechsel: Die Geschichte der Nilquellensuche wird dort aus der Sicht des ehemaligen Sklaven Sidi Mubarak Bombay erzählt. Bis hin zu Scheurmanns schon erwähntem *Papalagi*³⁷ war diese erzählerische Bauchrednerei ein gern gewähltes Mittel für gut gemeinte politische Interventionen vom Abolitionismus bis hin zur umfassenden Kulturkritik. Dass dem „Statist[en]“ Bombay, „de[m] bislang ungewürdigte[n] Schaum auf dem Wellenkamm der Geschichte“³⁸, eine zentrale Rolle zugeschrieben wird, ist mithin ein erprobtes Erzählverfahren, das der Gefahr des narrativen Paternalismus allerdings nur dann entgeht, wenn es wie im Falle Diderots in unvorhersehbaren Wendungen auch noch die Kritik der Kritik einem ironischen *Supplément* (1796) aussetzt.³⁹

„Ich musste Sidi Mubarak Bombay nur noch mit narrativer Autorität ausstatten“⁴⁰, gibt Trojanow in seinem poetologischen Essay zur Recherche als literarischem Verfahren zu Protokoll. Ein in der sansibarischen Wirklichkeit gefundener alter Mann auf der *Baraza*, der Steinbank vor dem Haus, einem ethnologisch interessanten Platz der Schwelle, des Austausches, der Narration und der Muße, dient ihm als Vorbild für die historische Figur Bombays – und diese ‚andere‘ Stimme eines in postkolonialer Manier zum Subjekt der Geschichte aufgewerteten stummen Sansibari erzählt mit der kolonialen zugleich die Geschichte der Sklaverei. Von der Nilpferdpeitsche bis zur afrikanischen Naturreligion sind die Ingredienzien dieser Geschichte ebenso vorhersehbar wie das Unverständnis gegenüber den „Wazungu [...], [die] sich Entdeckungsreisende“ nannten (413). Burton wird in dieser Stereotypensammlung kaum mehr gebraucht, er wird, umgekehrt korrelativ zur Aufwer-

³⁶ Dabei handelt es sich um Mantras in Sanskrit, um religiöse Verse des Hinduismus also. (Ich danke Dr. Madhu Sani, Jawaharlal-Nehru-University, New Delhi, für diese Auskunft.)

³⁷ Scheurmanns Fall ist bekanntlich einer der höchst problematischen Nähe zwischen umfassender Kulturkritik aus der Sicht vermeintlicher Naturvölker und der Neigung zu irrationalistischen Strömungen.

³⁸ Trojanow, Ilija: Recherche als poetologische Kategorie. Die Entzündung des narrativen Motors, S. 12. URL: www.ilija-trojanow.de/downloads/Recherche.pdf [letzter Zugriff am 28.01.2014].

³⁹ Vgl. dazu das Kapitel 4.3 meiner Habilitationsschrift: Holdenried, Michaela: Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas. Berlin: Erich Schmidt 2004, S. 212-228 sowie Holdenried, Michaela: Entdeckungsreisen ohne Entdecker. Zur literarischen Rekonstruktion eines Fantomas: Richard Burton. In: Hamann, Christof/Honold, Alexander (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 301-312.

⁴⁰ Trojanow: Recherche, S. 13.

tung Bombays, zum Statthalter des permanenten Rätsels degradiert: „Aber dieser Mzungu, dieser Bwana Burton, er war mir ein Rätsel von Anfang an, er ist mir ein Rätsel geblieben.“ (404) Zum Dank für die Führung der Expeditionen erhält Bombay eine alte Jacke geschenkt – in der Asservatenkammer zwiespältiger kolonialer Gaben, an die sich der ehemalige Sklave erinnert, ginge Mubaraks ‚eigene‘ Stimme endgültig verloren, wenn sie nicht von der Xanthippe an seiner Seite künstlich am Leben erhalten würde.

Insbesondere in diesem Abschnitt scheint sich Trojanow seiner erzählerischen Qualitäten allzu gewiss zu sein. Gayatri Chakravorty Spivaks berühmte Frage *Can the Subaltern Speak?*⁴¹ wirft für ihn offensichtlich nur ein gewissermaßen technisches Problem auf; die „größte Herausforderung“ sei durch eine bekannte sprachliche List zu lösen:

Wie lässt man einen alten Afrikaner, einen Sklaven, der auf sein Leben zurückblickt, sprechen? Ich hatte verschiedene Ideen, ich habe rumgespielt mit einem Pidgin-Deutsch, aber das hat nicht funktioniert. Ich bin zum Schluß auf die Lösung gestoßen, dass ich alle Menschen hochdeutsch sprechen lasse, nur jeweils ein ‚verschobenes‘ Hochdeutsch, das aufgrund ihrer Vergleiche, ihrer Bilderwelt, ihrer Sprichwörter, ihrer Art, Zeit zu benennen, die Art zu zählen, die Art, auf die Jahreszeiten zu reagieren, jeweils kulturell verankert ist.⁴²

Was Trojanow hier beschreibt, könnte man wohlwollend als ‚versteckte Heterolinqualität‘ auffassen; es ist jenes Durchscheinen der oben angesprochenen ‚impliziten‘ Mehrsprachigkeit, das „Wirkungen sprachlicher Fremdbestimmtheit zumindest strukturell ablesbar“⁴³ macht. Wir hätten es also mit einem Palimpsest zu tun – einem Hochdeutschen, durch das Strukturen anderer Sprachen hindurchscheinen. Weniger wohlwollend könnte man jedoch von einer protokolonialistischen Anmaßung sprechen: Die ‚Gegenerzählung‘⁴⁴ wird angereichert mit Einzelwörtern, deren einzige Funktion die Exotisierung des Textes sein dürfte – darin wäre eine Anknüpfung an literarische Verfahren zur Generierung fremder Stimmen zu erkennen, wie man sie bei Karl May und zuletzt vermutlich in Gerhard Seyfrieds *Herero* (2003)⁴⁵ eingesetzt sehen konnte.

⁴¹ Chakravorty Spivak, Gayatri: *Can the Subaltern Speak?* In: Nelson, Cary/Grossberg, Larry (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press 1988, S. 271-313.

⁴² Sander: Ilija Trojanow im Interview, S. 19.

⁴³ Schmeling: *Multilingualität und Interkulturalität*, S. 223.

⁴⁴ „Indem ich ihn gegenerzählen ließ, indem ich mich in ihn hineinversetzte“, heißt es bei Trojanow: *Recherche*, S. 13.

⁴⁵ Vgl. Hermes, Stefan: ‚Fahrten nach Südwest‘. *Die Kolonialkriege gegen die Herero und Nama in der deutschen Literatur (1904-2004)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 231-237.

5. Fazit

Trojanow hat sich immer wieder berufen gefühlt, zur Sprache der „nicht ganz astreine[n] Deutsche[n]“⁴⁶ poetologische Begleitkommentare abzugeben, so in der mehrfach gehaltenen essayistischen Rede *W:Ort. Und hätte ich nur eine Sprache. Eine Liebeserklärung*.⁴⁷ In dieser Rede schildert Trojanow, wie er selbst im Auffanglager Zirndorf zunächst nicht zur deutschen Sprache kam, um dann aber auf dem Umweg über das kenianische Englisch mit zwölf Jahren doch endgültig zum Deutschen zu finden. (Die „Kanaksprak“⁴⁸ wird übrigens ausdrücklich als einer der Gründe für das Erlernen des Deutschen erwähnt.) Als besonders attraktiv empfindet er an seiner „Geliebten“ die „von den Sprachwissenschaftlern etwas anatomisch Kompositabil-dung genannt[e]“⁴⁹ Möglichkeit, zusätzliche Bedeutungsebenen zu schaffen; sprachliche Innovation ist für ihn eine ihrer Nutzenanwendungen. Es ist, pointiert gesagt, die Dehnbarkeit und Aufnahmefähigkeit des Deutschen, die Trojanow fasziniert. Der „Eingesprachte“⁵⁰ mache sich diese Flexibilität zu eigen: Dafür werden mehrere Beispiele genannt, die „als Abweichung[en] vom Kanon des Universaldudens“ [sic] positiv besetzt werden, weil nur durch derartige Abweichungen die Irritation des Fremden auch erfahrbar werden könne – als „Teil der poetischen Landschaft“⁵¹.

Vieles wird in solchen transkulturellen Poetiken angesprochen, von dem schon die Rede war: Dass es um die Entautomatisierung von Wahrnehmung geht, um Verfremdung, um die Schaffung von ‚Poetizität‘, etwa durch wörtliche Übersetzungen, und nicht zuletzt um die Generierung von Fremdheit selbst. Dass es sich dabei oft um ‚inszenierte Hybridität‘ handelt, ist nicht nur unvermeidlich, sondern Resultat eines absichtsvollen Verfahrens. Dies ist in heterolingualer Literatur nicht anders als in ‚monolingualer‘.

Monika Schmitz-Emans hat einmal von einer ‚Poethik‘ der Mehrsprachigkeit insbesondere im postkolonialen Roman gesprochen: „Vieles spricht für die These, dass die Dichtung der globalisierten Gegenwart im Zeichen einer polyglotten ‚Poethik‘ steht.“⁵² Von einer ‚Poethik‘ sei deshalb auszugehen, weil es nicht um eine bloß ludistische, also (sprach-)spielerische Ästhetik gehe, sondern um die Bezugnahme auf politisch-soziale Kontexte, ja Konfliktslagen. Trojanow hat sich in vielen seiner Werke als Autor zu erkennen gegeben, dem derlei Kontexte wichtig sind, und auch im *Weltensammler*-Roman beabsichtigt er offenbar, eine ‚Poethik‘ der Abweichung, der Hybridisierung („[D]as Hybride [ist] die Norm“⁵³) und der Mehrsprachigkeit im wörtlichen wie im übertragenen Sinne zu schaffen. Inwiefern er mit der

⁴⁶ Sander: Ilija Trojanow im Interview, S. 19.

⁴⁷ Trojanow, Ilija: *W:Ort. Und hätte ich nur eine Sprache. Eine Liebeserklärung*. URL: www.ilija-trojanow.de/downloads/Deutsche_Sprache.pdf [letzter Zugriff am 28.01.2014].

⁴⁸ Ebd., S. 2.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 3.

⁵¹ Trojanow, *W:Ort*.

⁵² Schmitz-Emans, Monika: *Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen*. In: Dies. (Hg.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg: Synchron 2004, S. 11-26, hier S. 21.

⁵³ Sander: Ilija Trojanow im Interview, S. 19.

polyglotten Textur des Weltensammlers dieser Intention gerecht wird, mag jeder selbst beurteilen.

Literatur

- Amodeo, Immacolata: Über Sprachgrenzen hinweg. Für eine Ästhetik der literarischen Mehrsprachigkeit. In: Procopan, Norina/Scheppler, René (Hg.): Dialoge über Grenzen. Beiträge zum 4. Konstanzer Europa-Kolloquium. Klagenfurt u. a.: Wieser 2008, S. 110-121.
- Asholt, Wolfgang/Hoock-Demarle, Marie-Claire/Koiran, Linda/Schubert, Katja (Hg.): Littérature(s) sans domicile fixe/Literatur(en) ohne festen Wohnsitz. Tübingen: Narr 2010.
- Bachmann-Medick, Doris (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Fischer 1996.
- Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Hg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Aus dem Russischen von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M. 1979.
- Blumentrath, Hendrik/Bodenburg, Julia/Hillman, Roger/Wagner-Egelhaaf, Martina: Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film. Münster: Aschendorff 2007.
- Bucheli, Roman: Viktorianische Metamorphosen. *Der Weltensammler* – Ilija Trojanows Roman über den britischen Abenteurer Richard Burton. In: Neue Zürcher Zeitung vom 25.03.2006.
- Calvet, Louis-Jean: Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie. Paris: Payot 1974.
- Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.): Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1986.
- Geertz, Clifford: Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller. Aus dem Amerikanischen von Martin Pfeiffer. München/Wien 1990.
- Gohlis, Tobias: Der Mann ohne Grenzen. Ilija Trojanows Roman über die Abenteuer des Weltensammlers Richard Francis Burton ist ein überzeugender Dialog über Fremdheit und Fremde. In: Die Zeit vom 16.03.2006.
- Han, Byung-Chul: Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung. Berlin: Merve 2005.
- Hermes, Stefan: ‚Fahrten nach Südwest‘. Die Kolonialkriege gegen die Herero und Nama in der deutschen Literatur (1904-2004). Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Hofmann, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn: Fink 2006.
- Holdenried, Michaela: Eine Poetik der Interkulturalität? Zur Transgression von Grenzen am Beispiel von Yoko Tawadas Schreibverfahren und Sprachprogrammatisierung. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen: Konkursbuch 2012, S. 169-185.
- Holdenried, Michaela: Entdeckungsreisen ohne Entdecker. Zur literarischen Rekonstruktion eines Fantasma: Richard Burton. In: Hamann, Christof/Honold, Alexander (Hg.): Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen: Wallstein 2009, S. 301-312.
- Holdenried, Michaela: Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas. Berlin: Erich Schmidt 2004.
- Holdenried, Michaela: Neukartierungen deutscher Kolonialgebiete. Postkoloniale Schreibweisen in Uwe Timms *Morenga*. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2.2 (2011), S. 127-149.
- Kilchmann, Esther: Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur. Zur Einführung. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3.2 (2012), S. 11-19.
- Kilchmann, Esther: Poetik des fremden Wortes. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3.2 (2012), S. 109-129.
- Leskovec, Andrea: Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft. Darmstadt: WBG 2011.
- Lewitscharoff, Sibylle: Apostoloff. Roman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Said, Edward: Culture and Imperialism. London: Chatto & Windus 1993.

- Sander, Jürgen: „Wie soll man einen festen Punkt bestimmen, wenn alles flimmert?“ Ilija Trojanow im Interview über sein neues Buch *Der Weltensammler*, über seine Recherchen, über die Deobandis und die Frage, ob Literatur aufklären kann. In: Büchergilde-Magazin 4 (2006), S. 18-19.
- Schenk, Klaus: Verfahren der Vielfalt. Inszenierte Hybridität in der deutschsprachigen Migrationsliteratur der Gegenwart. In: Procopan, Norina/Scheppler, René (Hg.): Dialoge über Grenzen. Beiträge zum 4. Konstanzer Europa-Kolloquium. Klagenfurt u. a.: Wieser 2008, S. 133-149.
- Schiewe, Jürgen: Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart. München: C.H. Beck 1998.
- Schmeling, Manfred: Multilingualität und Interkulturalität im Gegenwartsroman. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 221-235.
- Schmitz-Emans, Monika: Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen. In: Dies. (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg: Synchron 2004, S. 11-26.
- Schwarz, Thomas: Eine Tragikomödie der Südsee. Marc Buhls und Christian Krachts historische Romane über das imperiale Projekt des August Engelhardt. URL: www.germanistik.ch/publikation.php?id=Eine_Tragikomoedie_der_Suedsee [letzter Zugriff am 28.01.2014].
- Sieburg, Heinz: Die deutsche Sprache als interkulturelles Konstrukt. In: Heimböckel, Dieter/Honnet-Becker, Irmgard/Mein, Georg/Sieburg, Heinz (Hg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften. München: Fink 2010, S. 349-358.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: Nelson, Cary/Grossberg, Larry (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana: University of Illinois Press 1988, S. 271-313.
- Trojanow, Ilija: Der Weltensammler. Roman. Frankfurt a. M./Zürich/Wien: Büchergilde Gutenberg [o.J.].
- Trojanow, Ilija: Recherche als poetologische Kategorie. Die Entzündung des narrativen Motors. URL: www.ilija-trojanow.de/downloads/Recherche.pdf [letzter Zugriff am 28.01.2014].
- Trojanow, Ilija: W:Ort. Und hätte ich nur eine Sprache. Eine Liebeserklärung. URL: www.ilija-trojanow.de/downloads/Deutsche_Sprache.pdf [letzter Zugriff am 28.01.2014].
- Wiegand, Hermann: Art. Makkaronische Dichtung. In: Weimar, Klaus u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin/New York: De Gruyter 2000, Sp. 527-530.
- Wierlacher, Alois: Architektur interkultureller Germanistik. München: Iudicium 2011.
- Wünsche, Marie-Luise: Schreiben in einer fremden Sprache. Ästhetische Reflexionen polylingualer SchriftstellerInnen. In: Hermes, Liesel/Hirschen, Andrea/Meißner, Iris (Hg.): Gender und Interkulturalität. Tübingen: Stauffenburg 2002, S. 111-119.