

WERNER HELMICH

Ästhetik der Mehrsprachigkeit

Zum Sprachwechsel in der
neueren romanischen
und deutschen Literatur



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



STUDIA ROMANICA

Band 196

Herausgegeben von

Marc Föcking

Robert Folger

Sybille Große

Edgar Radtke



WERNER HELMICH

Ästhetik der Mehrsprachigkeit

Zum Sprachwechsel in der
neueren romanischen
und deutschen Literatur

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

© Elisabeth Helmich

Gedruckt mit Unterstützung
der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Graz
und der Prof. Dr. Hugo-Schuchardt'schen Malvenstiftung



ISBN 978-3-8253-6555-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

à Interferência,
Musa preta do plurilinguismo,
e às suas dádivas
– ricchezze ambigue eppure ricchezze

Inhalt

Vorwort	11
1 Theoretische Grundlagen und Ausgangsfragen	13
1.1 Das Untersuchungsobjekt und die Terminologie 13 – 1.2 Zur Forschungsgeschichte 22 – 1.3 Parameter der Formanalyse 30 – 1.4 Ästhetische Funktionen 32 – 1.5 Fragestellungen und Erkenntnisziele 40 – 1.6 Grundsprachen, Werkauswahl, Präsentation 42	
2 Zur Vorgeschichte. Von fremden Literaturen, Ländern und Menschen	47
2.1 Warum zurückschauen? 47 – 2.2 Mehrsprachige Literatur bis zum ausgehenden Mittelalter 47 – 2.3 Humanismus und Renaissance 55 – 2.4 Vom Barock bis zur Aufklärung 62 – 2.5 Romantik, Realismus, Naturalismus 67 – 2.6 Vom Fin de siècle bis ins frühe 20. Jahrhundert 72 – 2.7 Gattungs- und Funktionswandel 74	
3 Deutsch als Fremdsprache 1943–1945. Sprachwechsel in italienischen und französischen KZ-Berichten	77
3.1 Das Korpus und die Frage der Testimonialliteratur 77 – 3.2 Die Lagersprache und ihre literarische Präsentation 84 – 3.3 Lexikon und Grammatik des Lagers 86 – 3.4 Sprachterror und Sprachwiderstand 91 – 3.5 Deutsch als Kultursprache 95 – 3.6 Mehrsprachige Szenen unter Häftlingen 98 – 3.7 Erzwungene und freie Mehrsprachigkeit 102 – 3.8 Befund 107	
4 Gesellschaftliche Mehrsprachigkeit im Vexierspiegel des Romans (I). Einige Beispiele aus der Alten Welt ... <i>usque ubi leones</i>	111
4.1 Mehrsprachige Gesellschaften und mehrsprachige Literaturen 111 – 4.2 Wie Camilleri italienische Krimi-Leser dazu bringt, Sizilianisch zu verstehen 119 – 4.3 Kroatisch, Sardisch und Arbëresh in italienischen Erzählwerken: drei Beispiele 125 – 4.4 Beurs, Germanesi und Almançar 131 – 4.5 Die Funktionalisierung von Wolof-Elementen in zwei neueren Dakar-Romanen 135 – 4.6 Liebhaberperspektive und Diglossie 138 – 4.7 Hundeleben in Polyglossien 146 – 4.8 Ein Grieche in Bangui 148 – 4.9 Befund 151	
5 Gesellschaftliche Mehrsprachigkeit im Vexierspiegel des Romans (II). Aus der Neuen Welt	153
5.1 Die Literarisierung amerikanischer Diglossien und anderer Formen von «kollektivem Bilinguismus» 153 – 5.2 Ein modernistisches Unikum in Brasilien: <i>Macunaíma</i> 156 – 5.3 Spanisch/Quechua im andinen Indigenismus und Spanisch/Guaraní im Roman Paraguays 160 – 5.4 Afrikanisches Vokabular in Kuba 168 – 5.5 Levantinisches in Mexiko 170 – 5.6 Französisch/Kreolisch in den Literaturen der Karibik 173 – 5.7 Englisch/Spanisch und vice versa im Chicano-Roman 178 – 5.8 Französisch/Englisch im Roman Québécois und Akadiens 183 – 5.9 Befund 189	

6	Theaterstücke mit fremdsprachigen Figurenreden	193
	6.1 Am Übergang zur Moderne: Wedekind und Pirandello 193 – 6.2 Sanguineti und Tiezzi 199 – 6.3 Antonio Galas mehrsprachiges Spanien 205 – 6.4 Manet und Koltès 208 – 6.5 Özdamar und Turrini 212 – 6.6 Chicano-Theater 215 – 6.7 Mehrsprachiges Theater in Québec und eine italienisch-spanische Sprachbilanz der Arbeitsemigration 223 – 6.8 Befund 229	
7	Mehr- und Mischsprachigkeit im italienischen Gegenwartsroman	231
	7.1 Zur Auswahl und zur Vorgeschichte 231 – 7.2 Kriegseindrücke: Malaparte, Vittorini, Fenoglio 233 – 7.3 Spielarten des bürgerlichen Realismus: Bassani, Bufalino, Cergoly und andere 236 – 7.4 Italienisch-spanische Spiele: Gadda, Morante, Ortese, Camilleri 238 – 7.5 Avantgardistische Erzählexperimente: vom späteren Calvino über Sanguineti und Masini zu Malerba 245 – 7.6 Ecos «neue historische Romane» 252 – 7.7 In der Sprachenhölle 261 – 7.8 Ein balkanisches Sprachwunder 262 – 7.9 Befund 264	
8	Innere Emigration, Exil, Galut. Mehrsprachigkeit in spanischen Erzählwerken nach dem Bürgerkrieg	267
	8.1 Zuordnungsprobleme 267 – 8.2 Zur Fremdsprachenpräsenz in zeitgenössischen realistischen Romanen und Erzählungen 268 – 8.3 Zwei Erneuerer der narrativen Mehrsprachigkeit im frankquistischen Spanien: Perucho und Martín-Santos 273 – 8.4 Barnatás sephardische Trilogie 279 – 8.5 Juan Goytisolos «formalistische» Romane 281 – 8.6 <i>In Finnegans Wake</i> : Julián Ríos, <i>Larva</i> 291 – 8.7 Befund 305	
9	Europäische Fremdsprachen in lateinamerikanischen Erzählwerken	307
	9.1 Gattungen, Poetiken und Konventionen 307 – 9.2 Deutsch in einigen Erzähltexten brasilianischer Autoren 310 – 9.3 Borges und Bioy Casares 314 – 9.4 Zwischen Lateinamerika und Paris: Carpentier, Sabato und Cortázar 316 – 9.5 Cabrera Infante, <i>Tres tristes tigres</i> 324 – 9.6 Zwei chilenische Romanciers im Exil: Donoso und Skármeta 334 – 9.7 Zwei Poetiken der Mehrsprachigkeit bei Carlos Fuentes 336 – 9.8 Die nahen Verwandten: Italienisch und Französisch in Carlo Cocciolis <i>Pequeño karma segundo</i> 340 – 9.9 Aridjis' <i>Los Invisibles</i> als mehrsprachiger Hypertext 343 – 9.10 Befund 347	
10	Mehrsprachigkeit in der französischen Erzählliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg. Mit einem Vorläufer	349
	10.1 Öffnungsprobleme einer Leitliteratur 349 – 10.2 Heteroglossie als Nebeneffekt bei Queneau und Perec 353 – 10.3 Ferne Orte: Bouvier, Le Clézio, Olivier Rolin, Quadrupani 358 – 10.4 Angloamerikanische Affinitäten: Hoog, Federman, Robin, Huston 367 – 10.5 Die fremden Verwandten: Spanisch (und Italienisch) bei Claude Simon, Semprun, Manet und anderen 372 – 10.6 Maurice Roche, <i>Compact</i> und <i>Circus</i> 382 – 10.7 Sollers <i>ultra Finnegans</i> 386 – 10.8 Brodecks Deutsch als Antwort auf die Vorgänger 390 – 10.9 Befund 394	

11	Der Zauberer und sein Schatten. Heteroglossie in der jüngeren deutschen Erzählliteratur	397
	11.1 Die Brüder Mann als Wegbereiter 397 – 11.2 Thomas Manns Alterswerk 403 – 11.3 Drei politische Auslandsreisen: Ulrich Becher, Fritz Rudolf Fries, Marie-Thérèse Kerschbaumer 407 – 11.4 Bargfelder Spiele: Arno Schmidts <i>Abend mit Goldrand</i> 412 – 11.5 Rekonstruierte Biographien: Jean Améry und W. G. Sebald 418 – 11.6 Uwe John- sons <i>Jahrestage</i> 425 – 11.7 Castorp-Repliken: Liebe und Fremdsprache in einigen jünge- ren Romanen 433 – 11.8 Martin Walser und andere: ein Kehraus 439 – 11.9 Befund 443	
12	Eingelagerte Phantasiesprachen	445
	12.1 Terminologie, Grenzfälle 445 – 12.2 Cortázar, Michaux, Buzzati: <i>glíglico</i> und Ver- wandtes 448 – 12.3 Torrente Ballester und Landolfi: Juan Bastidas <i>camelo</i> und andere <i>disparates</i> 452 – 12.4 <i>Tlön, Poddema, Granfrugna, Drimonia</i> : Borges und andere lingu- istische Utopica 455 – 12.5 Bariliers <i>kvakien</i> und die Phantasiesprachen in Wilcocks <i>Frau Teleprocu</i> 459 – 12.6 Le Clézio: die Sprache <i>Elmen</i> und Chancelades <i>mots incom- préhensibles</i> 464 – 12.7 Tiezzis <i>lingua incomprendibile e indecifrabile</i> 468 – 12.8 Frédéric Werst: <i>wardwesân</i> 471 – 12.9 Befund 475	
13	Polyglotte Lyrik	479
	13.1 Systemische und historische Prämissen 479 – 13.2 Mehrsprachige Lyrik aus Diglos- siesituationen 481 – 13.3 Migration und poetische Mehrsprachigkeit 486 – 13.4 Inter- romanische Mischsprachen 492 – 13.5 Jenseits der Verslyrik: <i>Laborintus</i> (Sanguineti), <i>Diario in Tre Lingue</i> (Amelia Rosselli) und <i>Galáxias</i> (Haroldo de Campos) 495 – 13.6 Emilio Villa und ein Ausblick auf die Konkrete Poesie 506 – 13.7 Neue Wege zur Isoglossie: von Papini bis Cassar 514 – 13.8 Varianten methodisch erzeugter poetischer Mehrsprachigkeit: <i>Métail</i> , Schiavetta: 524 – 13.9 Jandl und Pastior: Übersetzungsspiele und individuelle Mischsprachen 528 – 13.10 Befund 539	
14	Ergebnisse	541
	14.1 Allgemeines und Gliederungsfragen 541 – 14.2 Gewicht und Imagologie der Einbet- tungssprachen 542 – 14.3 Gesellschaftliche und poetologische Quellen der literarischen Heteroglossie 544 – 14.4 Zur Gesamtentwicklung der literarischen Heteroglossie in Kor- relation mit bestimmten Poetiken 546 – 14.5 Noch einmal zu den Funktionen 548 – 14.6 Ideologien der Polyglossie und die literarische Realität 550	
	Bibliographie	555
	Register	603

Vorwort

Dieses Buch hat eine längere Vorgeschichte. Die Arbeit an seinem Zustandekommen war mir eine große Hilfe. Für seine Defizite muss ich geradestehen. Formal habe ich es allein verfasst.

Zu danken habe ich zunächst allen, die vor mir über das Thema publiziert haben, auch jenen, mit denen ich mich um der Sache willen kritisch auseinandersetze – wo stünde diese Untersuchung ohne sie? – sowie vielen anonymen Beiträgern von Wikipedia, für Einzelhinweise und Hilfen Maria Teresa Biason, Giulia Cantarutti, Fausto De Michele, Peter Deutschmann, Armin Eidherr, Wolfgang Eismann, Hugo Kubarth, Gerhard Langer, Jale Melzer-Tükel, Laetitia Rimpau, José Enrique Rodrigues-Moura, Michael Rössner, Johann Strutz und Carla Wess, ferner den Teilnehmerinnen meines spanischen Literaturseminars im Sommersemester 2008, das ganz einem Aspekt dieser Arbeit gewidmet war, sowie mit besonderem Nachdruck den zahlreichen Studienassistenten, die dem Projekt viele Jahre lang mit Sachkenntnis und wissenschaftlichem Eifer durch Sichtung und Erschließung von Material zugearbeitet haben, wohl ohne noch abschätzen zu können, wofür sie da ihre Arbeitskraft hergeben. Ich kann nur hoffen, dass sie das Ergebnis auch als Genugtuung für ihre Mühe empfinden.

Dank gebührt Elisa Felber, die mich auf Carmine Abate aufmerksam gemacht und mir über ihre albanischen Gewährsleute Sprachhilfe geleistet hat, Fulvia Balestrieri aus der Erasmus-Mundus-Gruppe des Studienjahrs 2010/2011 an der Universität Bologna, die mich auf Vassilis Alexakis' Sango-Abenteuer hingewiesen hat, und Bernadette Berger von der Fernleihe der Universitätsbibliothek Graz für ihre kompetente und überaus freundliche Unterstützung bei der Literaturbeschaffung.

Meiner Frau Ursula Helmich, ohne deren *Le Monde*-Lektüre ich die Geschichte der Wards und manches andere wohl nicht entdeckt hätte, bin ich für die kritische Durchsicht des Manuskripts, Rat und Hilfe bei vielen Einzelentscheidungen, ihre Geduld und für so viel mehr von Herzen dankbar. Sie hat die größten Opfer gebracht.

Gewidmet sei das Buch dem Andenken meines hochgeschätzten Kollegen Ulrich Schulz-Buschhaus, der mir auch post mortem all die Zeit über präsent war, und den Autoren, deren Werk ich zu Unrecht übersehen oder nicht gebührend gewürdigt habe – mögen andere ausgleichende Gerechtigkeit üben.

Theoretische Grundlagen und Ausgangsfragen

1.1 Das Untersuchungsobjekt und die Terminologie

Zur literarischen Norm, zumindest in einem statistischen Sinn, gehört es, dass ein literarisches Werk nicht nur einer Gattung angehört (wie schwer diese auch innerhalb eines ständig im Wandel begriffenen literarischen Felds gelegentlich zu definieren sein mag), sondern auch einer bestimmten Sprache. Wir nehmen es als etwas Natürliches und dem Selbstverständnis der Autoren und Leser Entsprechendes, dass Literaturgeschichten diachronische Darstellungen der Literatur in *einer* Sprache sind, was in vielen Fällen mit einer Nationalliteratur zusammenfällt, in anderen regional eingeschränkter ist oder darüber hinausgeht und dann vielleicht gar als elementarere Einheit erscheinen mag als die bloß politisch begründete.

Das bedeutet keineswegs, dass ein Werk, um noch als einsprachig zu gelten, nach allgemeinem Verständnis einzelsprachlich völlig homogen sein müsse. Kleinere fremde Einsprengsel, die auch das Sprachsystem (*langue*) tangieren können, werden ohne weiteres toleriert, ja teilweise gar nicht als heteroglot wahrgenommen, sondern als Signale einer lebendigen Entwicklung der Literatursprache verstanden. Dazu zählen zum einen ungewöhnliche binnensprachliche Varietäten und «Fremdwörter», d. h. inzwischen semantisch und oft auch morphologisch adaptierte Lexeme, die bei einer synchronen Betrachtung nicht mehr als fremdes Sprachgut aufzufassen sind, sondern nur als Relikte früherer Entlehnung; zum andern aber auch fremde Namen, idiolektale Neubildungen und isolierte lexikalische Entlehnungen unterschiedlichen Aneignungsgrads, auch solche, die noch nicht als Fremdwörter lexikalisiert sind. Andere fremdsprachige Passagen werden dagegen als Normabweichung empfunden, haben aber als solche wiederum eigene, für die ältere Zeit recht gut überblickbare ästhetische Konventionen entwickelt und werden im Gesamtsystem der Literatur *einer* Sprache als partielle Abweichung bis zu einem gewissen Grad ebenfalls toleriert, allerdings nur innerhalb dieser Sonderästhetik. Zwischen beiden Arten von Literatur besteht ein fließender Übergang. Die mehrsprachige Variante hat nun im Verlauf des 20. Jahrhunderts eine Reihe von Neuerungen erfahren, durch die der Begriff des mehrsprachigen Werks sich verändert und ausgeweitet hat, teilweise auch über die alte Tolerierungsschwelle hinaus.

Schon in den neunziger Jahren war mir aufgefallen, dass in den mir sprachlich zugänglichen Literaturen im 20. Jahrhundert das Phänomen sprachlicher Heterogenität in zahlreichen Werken eine Rolle spielt und teilweise beträchtlich über die alten Konventionen hinausgeht, aber von der damals repräsentativen Forschung zur literarischen Mehrsprachigkeit, die weitgehend noch aus den sechziger und siebziger Jahren stammte und sich überwiegend mit der älteren Tradition literarischer Mehrsprachigkeit befasste, nur teilweise registriert worden war. Der Plan, diese neuen Entwicklungen, soweit ich sie sprachlich einigermaßen würdigen kann, in einer Monographie aufzuarbeiten, hat sich durch andere Verpflichtungen nicht gleich realisieren lassen.

Inzwischen sind zahlreiche weitere Untersuchungen erschienen, oft in Form von Sammelchriften zu unterschiedlichen Philologien, die auch einige der Werke, durch die ich auf das Phänomen aufmerksam geworden war, stärker ins Licht gerückt haben. Auch neue Taxo-

nomien, Wertungshierarchien und Ideologien zum Phänomen literarische Mehrsprachigkeit sind dazugekommen, so dass es vertretbar scheint, nunmehr bei deutlich verbesserter Informationslage auf sichererem Grund als vordem aus vorwiegend romanistischer und germanistischer Sicht auch den Versuch einer Zwischenbilanz dieser literarischen Sonderkonvention und ihrer wissenschaftlichen Aufarbeitung zu unternehmen. Manches brauche ich nicht mehr nachzuzeichnen, sondern kann auf die vorliegenden Erstpräsentationen verweisen und mich auf enger fokussierte Analysen und Fragen der Mehrsprachigkeitspoetik konzentrieren.

Das Phänomen, das es zu untersuchen gilt, ist die sprachliche Heterogenität von literarischen Werken in ihren verschiedenen Formen. Gemeint sind nicht Mischsprachen in historischer Betrachtung, die systemisch bereits einen relativ einheitlichen Sprachenstatus erreicht haben und als *langues* wahrgenommen werden, etwa Kreolsprachen, sondern nur innerhalb literarischer Einzelwerke realisierte Verbindungen ansonsten wohlgetrennter Einzelsprachen. Die Verbindung des Heterogenen kann auch einzelwerkübergreifend sein. Ich rechne daher im Unterschied zu W. Theodor Elwert (1960: 416)¹ auch literarische Konventionen der freien Sprachmischung wie das makkaronische Latein zum Bereich des Untersuchungsobjekts und weiß mich dabei im Einklang mit der neueren, seit Leonard Forster (1970: 14) vorherrschenden Auffassung.

Selbst die aus englischen und spanischen (manchmal auch weiteren) Anteilen bestehende Chicano-Literatur beruht ungeachtet eines gewissen lebensweltlichen Substrats noch auf einer weitgehend freien Verbindung selbstständiger Sprachen und nicht auf einer systemisch und historisch als homogen anzusehenden Mischsprache im linguistischen Sinn. Auch das an der Grenze von Brasilien, Argentinien und Paraguay sich ausbreitende *portunhol* (oder *portuñol*) aus portugiesischen und spanischen Elementen dürfte diesen Mischsprachenstatus noch nicht erlangt haben. Man sollte jedenfalls beim doppeldeutigen Begriff ‚Mischsprache‘ unbedingt unterscheiden zwischen *kollektiven Mischsprachen* als lexikalisch und grammatisch weitgehend standardisierten gesellschaftlichen Verständigungsmitteln und *individuellen literarischen Sprachmischungen* eines Autors innerhalb eines Werks, die aus Elementen wohlunterschiedener Einzelsprachen bestehen und als sprachliche Einheit allenfalls in literarischen Werken oder Genres teilkonventionalisiert sind. Mischsprachen des ersten Typs werden uns hier nur als Einzelsprachen beschäftigen, d. h. als *ein* sprachliches Ingrediens in der literarischen Verbindung mit anderen.

Die Terminologie ist noch wenig genormt. Dies gilt es zu bedenken, wenn man Arbeiten aus verschiedenen nationalen literaturwissenschaftlichen Traditionen liest und vergleicht. Nebeneinander üblich sind für das Phänomen der sprachlichen Heterogenität eines Werks unter anderem die Begriffe ‚Mehrsprachigkeit‘ (manchmal auch ‚Vielsprachigkeit‘), *multi-* oder *plurilingu(al)ism...* in den jeweils gebotenen einzelsprachlichen Formen – all dies natürlich auch adjektivisch, ‚Sprachmischung‘ (entweder für alle Varianten oder auch nur für die engere mehrsprachige Durchdringung innerhalb eines Satzes oder Wortes), *mélange*, ‚Interlingualismus‘ und *mistilinguismo* (Sanguineti 2000), *hétérolinguisme* (Grutman 2002) und *eteroglossia* (Brugnolo/Orioles 2002). Canonica 1991 spricht von *poliglottismo*, 2002 von *plurilinguismo simultaneo*, beim Fremdanteil neben der Grundsprache von *alloglossia*, Gasquet/Suárez 2007 von *écritures métisses*. Es wäre arrogant und überdies müßig, in einer solchen Situation allzu rigide fachsprachliche Vorschriften machen zu wollen. Wichtig ist nur, sich zu vergegenwärtigen, dass der Terminus, für welchen auch immer man sich entscheidet,² bei aller Herkunft aus der Linguistik und deren Kommunikationsverständnis hier auf

¹ Zur Technik der Kurzbelege sei auf die Vorbemerkung zur Bibliographie verwiesen.

² Ich habe im Gesamttitel dem gemeinsprachlichen und deshalb weiten Begriff ‚Mehrsprachigkeit‘ den Vorzug gegeben, werde daneben aber auch gelegentlich terminologische Varianten verwenden,

Kunstwerke mit ihrer andersartigen, nämlich *ästhetischen* Kommunikation bezogen und zugleich als Eigenschaft von literarischen *Werken*, nicht als Kompetenz von Individuen und auch nicht von Sprachgemeinschaften verstanden wird.

In der Linguistik (grundlegend Weinreich 1979) werden dagegen die Begriffe ‹Zwei- oder Mehrsprachigkeit›, ‹Bi- oder Multilingu(al)ismus› auf die Fähigkeit von Sprechern bezogen, sich in zwei oder mehreren Sprachen auszudrücken, ob in ‹kombinierter› oder in ‹koordinierter› Form, und eben nicht auf den literarischen Text, der ja nicht das Objekt der Linguistik, sondern der Literaturwissenschaft ist. Nun setzt das mehrsprachige Werk zweifellos auch einen bis zu einem gewissen Grad *mehrsprachigen Autor* voraus, und insofern spielt auch die Mehrsprachigkeit als Autor-Kompetenz (die allerdings von einer aktiven mündlichen oder schriftlichen ‹Beherrschung› weit entfernt sein kann) mittelbar in meine Fragestellung hinein. Die Polysemie der Begriffe in den beiden Disziplinen verleitet dazu, in Sammelschriften unter dem gleichen Terminus Verschiedenes zu verbinden.³

Die Mehrsprachigkeit der Autoren kann durch eine bestimmte Familienkonstellation oder das Leben in einem zweisprachigen Land muttersprachlich, durch die Schulbildung oder erst später aufgrund von Migration erworben sein, etwa durch politisches Exil in einem anderssprachigen Land, in deren Folge sich auch oft die Arbeitssprache eines Schriftstellers ändert.⁴ Lind/Suerbaum 1968 haben dafür den Begriff ‹Sprachkonvertiten› geprägt, im Französischen heißen sie oft *passseurs de langue(s)*⁵. Mehrsprachige Autoren erzeugen aber keineswegs eo ipso mehrsprachige Literatur. Die Fälle, in denen eine stark entwickelte mehrfache Sprachkompetenz eines Autors, aus welcher biographischen Quelle auch immer sie stammen mag, dennoch mit weitgehend einsprachiger literarischer Produktion korreliert ist, ob in mehreren Sprachen nach- oder nebeneinander oder nur in einer einzigen (und keineswegs immer in der Muttersprache), sind nicht selten, gerade auch in der neueren Literatur,⁶

um bestimmte Nuancen zu präzisieren und in nicht eindeutigen Kontexten unerwünschte Deutungen zu vermeiden. Gemeint ist immer die oben beschriebene Sache.

³ So enthalten die Kongressakten Villanueva/Cabo Aseguinolaza 1996 eine Abteilung von Beiträgen unter dem Sammeltitle ‹Literatura y Multilingüismo› (II 305–495), bei denen dieser Begriff teils die individuelle Mehrsprachigkeit von Schriftstellern bezeichnet (auch wenn sie diese Fähigkeit nur jeweils in einsprachigen Werken einsetzen), teils Literatur (auch einsprachige) aus Ländern mit mehreren Verkehrssprachen, teils die sprachliche Heterogenität von literarischen Werken, mit welchem Entstehungshintergrund auch immer. Auch ‹Sprachmischung› wird gelegentlich in gleicher Mehrdeutigkeit für Bilingu(al)ismus gebraucht (Havránek 1966). Um die Polysemie aufzulösen, sprechen Sarkonak/Hodgson 1993 von *Bilingualism in the Text*, dehnen dabei ihr Sample aber auch auf Gebrauchstexte aus. Einen aktuellen Überblick aus linguistischer Sicht über den privatsprachlichen Bezeichnungswirrwarr von ‹Mehrsprachigkeit› latissimo sensu und Verwandtes bietet die Sammelschrift Cichon/Czernilofsky u. a. 2010, vor allem in den Eingangsbeiträgen.

⁴ Dazu unter anderem Lamping 1995 und Stuart Ferguson 1997.

⁵ So etwa bei Ricard 1995: 151–172 oder Grutman 2007: 35–39 (hier daneben ‹translingues›). Auch im Englischen wird meist von *translingualism* (Kellman 2000) gesprochen, während Canonica 2007 den Terminus *translingüismo* zur Bezeichnung einer sporadischen Fremdsprachennutzung verwendet hat, die nicht die volle Sprachbeherrschung voraussetzt.

⁶ Zu dieser Gruppe gehören aus dem Sprach- und Epochenbereich dieser Untersuchung Fernando Pessoa, Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Manès Sperber, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, E. M. Cioran, Paul Celan, George Steiner und viele andere. Exemplarisch für gelebte Mehrsprachigkeit möge das Zeugnis Steiners (1975: 115 f.) stehen: ‹I have no recollection whatever of a first language. So far as I am aware, I possess equal currency in English, French, and German. [...] It was habitual, unnoticed practice for my mother to start a sentence in one language and finish it in another. At home, conversations were interlinguistic not only inside the same sentence or speech

und können ganz verschiedene Motive haben. Die Mehrsprachigkeit von Schriftstellern wird aber nur dann «mehrsprachigkeitsästhetisch» relevant, wenn sie auch in ihren Werken erscheint. Psycho- und soziolinguistische Fragen zur sprachlichen Kompetenz stehen im Dienst der Werkanalyse.

Das Gleiche gilt für die kollektive funktionale Zweisprachigkeit (mit einer H[=High]- und einer L[=Low]-Varietät) innerhalb einer Sprachgemeinschaft, wie sie unter dem Stichwort «Diglossie» von Charles Ferguson entwickelt und dann durch J. A. Fishman und andere generalisiert worden ist. Gewiss finden sich in Diglossiegebieten *latu sensu* mit ihrer kollektiven doppelten Sprachkompetenz vermehrt auch zweisprachige literarische Texte, die über Intentions- und Wirkungsmechanismen an ihre soziale Basis gebunden und zugleich ästhetisch relevant sind.⁷ Der zu analysierende Träger der Mehrsprachigkeit ist aber auch hierbei weder der Autor noch die Diglossiegemeinschaft, sondern das *einzelne literarische Werk*.⁸

Grundsätzlich setzt mehrsprachige Literatur auch einen *mehrsprachigen Leser* voraus, wobei es – implizit wie real – alle Abstufungen geben kann. Bestimmen lässt sich der implizite Leser vor allem danach, was der (ebenso implizite) Autor ihm im Werk in Bezug auf das Verständnis fremder Sprachelemente zutraut. Zuviel Fremdes wird ihm vom Leser möglicherweise als Arroganz, die Übersetzung in Fußnoten als Pedanterie ausgelegt.⁹ Wieweit die von Elwert (1960: 416) vermutete Variante, die eher den nicht fremdsprachkundigen Leser mit sprachlichen Exotismen beeindrucken möchte, in der Gegenwart noch eine Rolle spielt, werden die Analysen zeigen. Beim mehrsprachigen Leser geht es, seiner ästhetischen Rolle entsprechend, vor allem um Lektürekompentenz, die je nach dem Grad der syntaktischen Komplexität des Fremdsprachigen vom Einzelwort bis zu Sätzen recht unterschiedlich sein kann, während prosodische und suprasegmentale Fremdheitselemente in geschriebenen Texten weniger ins Gewicht fallen dürften.

segment, but as between speakers». Dennoch sind auch solche Autoren in ihren Werken oft leidenschaftlich einsprachig. Elazar Benyoët, der zunächst in Hebräisch, dann in Deutsch schreibende Jerusalemer Dichter, bringt es so zur Pointe: «*Meine beiden Sprachen / wechseln kein einziges Wort*» und «Zwischen meinen Sprachen bin ich selbst die Scheidewand» (Benyoët 2007: 50). Das schließt Osmose nicht aus, ist aber als Option eindeutig. – Besonders intensiv hat sich unter dem Terminus «textübergreifende Mehrsprachigkeit» aus sprachsoziologischer Perspektive Georg Kremnitz mit diesem Phänomen auseinandergesetzt. Ausführlicher dazu Mádl/Motzan 1999, Castellani/Chiapparo u. a. 2001, Gasquet/Suárez 2007 und Hein-Khatib 2007, zum portugiesisch-spanischen «Bilinguismus» portugiesischer Autoren Teruelo Núñez 1985, zu drei Einzelfällen (Baudelaire, Wilde, Pessoa) Krömer 2002, zu zwei weiteren (Canetti und Celan) Dablemont 1991, speziell zum jüdischen Schriftsteller-Bilingualismus Lamping 2000, zu Carlo Coccioli (der dreisprachig literarisch produktiv ist, aber nur in einem Werk auch textintern mehrsprachig) Tanzmeister 2010. Zu den Ursachen des literarischen Sprachwechsels sei auf Kroh 2000 verwiesen, zu den Reflexen der Erstsprache im *avant-texte* von Werken auf die verdienstvollen Arbeiten von Olga Anokhina zur *critique génétique* bei mehrsprachigen Autoren.

⁷ Was Mackey 1993 unter dem Begriff «Literary Diglossia» alles zusammenfasst, reicht allerdings weit über mein Untersuchungsobjekt hinaus.

⁸ Dass zweisprachig oder gar in Diglossiesituationen aufgewachsene Autoren größeres Interesse und vielleicht auch größere Kompetenz gegenüber der literarischen Heteroglossie haben als solche in einer sprachlich homogenen Gesellschaft und mit einem entsprechenden Sprachschicksal, ist allenfalls statistisch relevant; aber hier interessieren nicht sprachsoziologische Fragen, sondern die Sprachform literarischer Werke.

⁹ Bei alledem darf auch die pragmatische Seite nicht außer Acht gelassen werden: Wieviel Fremdsprachigkeit lässt der erste Fremdleser, nämlich der Verleger, der auch an die Verkaufbarkeit seiner Bücher denken muss, dem realen Autor durchgehen?

Der Zentralbegriff des *mehrsprachigen Werks* ist nun näher zu bestimmen. Trivial mag es erscheinen, dass ich darunter in einer ersten Präzisierung nur Werke verstehe, in denen die Mehrsprachigkeit auch an der Textoberfläche erscheint. Die Beschränkung auf die *manifeste Mehrsprachigkeit* unter Ausschluss der <latenten> oder der sonstwie als <sprachlich hybrid> definierten Texte geschieht nicht nur um der leichten Objektivierbarkeit willen, sondern auch zur unerlässlichen Diskriminierung eines (ohnehin großen) Objektbereichs, um der sonst unvermeidlichen Grenzverschiebung zwischen mehrsprachigen und einsprachigen Texten in Richtung auf die ersteren nicht Vorschub zu leisten¹⁰ und das Untersuchungsobjekt unter Aufgabe des klaren Abgrenzungskriteriums ohne Not, d. h. ohne sonst zu erwartende elementare Erkenntniseinbußen, weiter ausufern zu lassen.¹¹ Ich betrachte also nur die fremdsprachigen Elemente als solche, die im strengen *showing*-Modus direkt präsentiert oder ikonisch nachgebildet¹² werden, nicht diejenigen, die nur übersetzt oder paraphrasiert und als *inquit* ausformuliert werden («antwortete er auf Französisch», dann aber eben nicht auf Französisch dargeboten). Alles ohne manifesten Rest in eine andere Symbolsprache Transponierte scheidet als Untersuchungsobjekt aus.¹³

Betrachtet man innerhalb des so definierten mehrsprachigen Werks die Dynamik der verschiedenen Sprachelemente im Textverlauf, so ist der *Sprachwechsel*, das *code-switching* im weitesten Sinn¹⁴, das entscheidende Phänomen. Man unterscheidet in der Linguistik meist

¹⁰ In einem binären System – und ein solches ist auch eine Teilmenge in Bezug auf die Gesamtmenge – bringt jede Ausweitung eines Pols eine Einschränkung des anderen mit sich, und die Frage ist immer, wo man am erkenntnisrelevantesten den Schnitt ansetzt. Lässt man einen Pol ganz untergehen, muss man den überlebenden neu differenzieren, um nicht vor lauter Ununterscheidbarkeiten zu stehen.

¹¹ Ich leugne damit weder die Berührungspunkte zwischen manifester und latenter Mehrsprachigkeit literarischer Texte noch den grundsätzlichen Erkenntnisnutzen einer anderen Grenzziehung bei einem kleinen Untersuchungsobjekt. Auf der Einbeziehung der latenten Mehrsprachigkeit, bei der «andere Sprachen nur unterschwellig vorhanden und nicht unmittelbar wahrnehmbar sind», insistiert besonders stark Giulia Radaelli 2011: 61, in ihrem Fall mit nachvollziehbaren Argumenten, nämlich um Canettis *Stimmen von Marrakesch* noch als mehrsprachiges Werk behandeln zu können, dann auch allgemeiner in Radaelli 2014: 164 f.

¹² Zu dieser kleinen Lizenz gleich mehr.

¹³ Damit kommen von Rainier Grutmans sechsstufiger Skala der Öffnung der Literatur zu fremden Sprachen (2002: 335) nur die drei letzten Stufen in Frage, wobei das hier gewählte Kompetenzkriterium sicher nicht die einzige Skalierungsmöglichkeit ist. Auch unter Radaellis «Diskursivierungsformen von Mehrsprachigkeit» (2014: 165) genügen nach dem Kriterium der realen Textpräsenz der bloße Fremdsprachigkeitshinweis in einer *inquit*-Formel und die allgemeine Sprachreflexion nicht als ausreichende Belege für die Mehrsprachigkeit eines Texts, was nicht hindert, im Zusammenhang mit manifester Mehrsprachigkeit gelegentlich auch darauf einzugehen.

¹⁴ Der Begriff wird manchmal auch eingeschränkt auf satzweisen Sprachwechsel («*switching* interfrasale»), so von Jana Vizmuller-Zocco 2002: 88. Den Sprachwechsel innerhalb eines Satzes (und das heißt: die Fusion sprachlicher Systeme) bezeichnet sie dagegen als *code-mixing* (90), den innerhalb einer lexikalischen Einheit als *ibridazione* (91). Es ist einsichtig, dass der Anteil der einzelnen Formen am Gesamtphänomen stark von den Definitionen abhängt, und da gibt es eben nach meiner Lektüreerfahrung sehr unterschiedliche terminologische Traditionen. Zu beachten ist ferner, dass *code-switching* und seine Synonyme als linguistische Phänomene (vgl. Heller 1988, Auer 1998) sich auf ein Individuum beziehen, hier dagegen auf einen Text und nur in diesem wiederum oft – aber keineswegs immer: man denke nur an die Lyrik – auf individuell zuzuordnende Sprecherrollen.

extra- oder *intersentential code-switching* und *intrasentential code-switching*,¹⁵ dort wiederum als punktuelle Vor- oder Sonderformen *tag-switching* (bei Interjektionen, idiomatischen Wendungen, kurzen Zitaten und ähnlichen vorgeprägten Einheiten) und *noun-switching*, das manchmal auch nur als Entlehnung aufgefasst wird, schließlich den Sprachwechsel innerhalb eines Lexems. Als Ergebnis lässt sich das fremde Element zusammen mit dem sprachlich umgebenden auch als *Sprachmischung* verstehen, gleich wie eng die Verbindung im texttheoretischen und linguistischen Sinn sein mag. Sprachwechsel und Sprachmischung (in diesem unspezifischen Sinn) sind nach meinem Begriffsverständnis also weniger zwei grundsätzlich verschiedene Phänomene als das Ergebnis zweier unterschiedlicher Arten der Betrachtung.

Linguistisch wird vom *code-switching* oft das *code-mixing* – Combe 1995 wählt dafür das Begriffspaar «juxtaposition des voix» und «fusion des voix» – unterschieden, womit manchmal der innerhalb eines Satzes sich vollziehende Sprachwechsel eigens terminologisiert wird, sonst eher nur der innerhalb eines Lexems (*intra-word-switch*, auch *hybridation*, Kontamination oder «morphologische Mischung»¹⁶) nach dem Modell der makkaronischen *barbarolexis*-Tradition. Dembeck sucht beide Phänomene begrifflich nach dem linguistischen Kriterium der Segmentierbarkeit voneinander abzugrenzen,¹⁷ schließt aber einen graduellen Übergang nicht aus. Auch Tatiana Bisanti, die sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ausführlich mit dem Problem auseinandergesetzt hat, plädiert 2007: 70 bei der Literatur mit gutem Grund für eine weniger rigide begriffliche Scheidung, da es sich hier nicht um spontane Äußerungen handle. Das heißt nicht, dass Differenzierungen innerhalb des Phänomens Sprachwandel in literarischen Texten nicht nützlich sein können, man sollte nur nicht erwarten, damit sei eine scharfe Grenze zwischen wenigen distinkten Untergruppen geschaffen.

Es zeigt sich, dass als stark normabweichend einmal die Integration längerer fremdsprachiger Einheiten (nicht nur einzelner Sätze, sondern ganzer Szenen oder sonstiger größerer Abschnitte) in ein neues sprachliches Umfeld, bei anderer Betrachtung umgekehrt die besonders enge Durchdringung innerhalb eines Satzes oder gar eines Lexems gilt; beides wird schon bei Elwert 1960 nebeneinander als Sprachmischung terminologisiert. Fremdsprachige Einzelexeme (die immerhin formal zwei Sprachwechsel innerhalb eines Satzes implizieren!) werden in beiden Betrachtungsweisen als am wenigsten normsparend aufgefasst. Sie sollen deshalb hier nur gelegentlich mitbetrachtet werden, wenn das Phänomen sehr gehäuft vorkommt oder der Text sich durch größere fremdsprachige Einheiten bereits als heteroglott erwiesen hat, nicht aber bei jedem Auftreten als Indiz für Mehrsprachigkeit, weil der Begriff sonst zu umfassend und damit gegenüber der einsprachigen Literatur weniger trennscharf würde.

¹⁵ So die klassisch gewordene linguistische Terminologie von Shana Poplack 1984. Nach deren gut bewährter These (Poplack 1980 und anderweitig) sind beim intrasententiellen *code-switching* zwei Restriktionen zu beachten: 1. Das Lexem, das mit einem gebundenen Morphem aus einer anderen Sprache gekoppelt wird, muss mit deren phonologischem System kompatibel sein; 2. an der Sprachwechselfuge darf für beide Sprachen kein syntaktischer Verstoß entstehen. Die Nichteinhaltung dieser Regeln wird als größerer Normverstoß wahrgenommen als die bloße Fremdsprachigkeit.

¹⁶ Horn 1981: 234. Vgl. auch das Schema in Berruto 1998: 19, in dem die beiden Phänomene begrifflich getrennt werden.

¹⁷ «Grob gesagt liegt Sprachwechsel vor, wenn einzelne Syntagmen eine je unterschiedliche Sprachigkeit aufweisen, bei der Sprachmischung ist diese segmentäre Unterscheidung hingegen nicht mehr zu treffen» (Dembeck 2014: 31).

Voraussetzung für literarische Heteroglossie in diesem Sinn ist aus meiner Perspektive ferner, dass sie innerhalb eines Werks auftritt, das als Texteinheit mit Gattungsqualität erscheint. Fremdsprachige Einzelgedichte in Gedichtsammlungen, die öfter vorkommen (so bei Rilke, Pessoa oder L. M. Panero) oder fremdsprachige Aphorismen in größeren Sammlungen, die übrigens ausgesprochen selten sind, erfüllen diese Bedingung nicht, da solchen Sammlungen grundsätzlich keine Gattungsqualität zu attestieren ist. Als Repräsentant der Gattung ist in diesem Fall nur das Einzelgedicht bzw. der einzelne Aphorismus anzusehen, wie kurz sie auch sein mögen,¹⁸ da andernfalls die unterschiedliche Präsentationsweise einen Gattungswechsel implizieren und damit die Schwierigkeiten der Gattungstheorie um eine weitere Aporie bereichern würde.

Dass freie fremdsprachige Rede, welcher literarischen Instanz sie auch immer zuzurechnen ist, zur Heteroglossie der Textoberfläche eines Werks beiträgt, ist unstrittig. Bei (unübersetzten) Zitaten aus fremdem Sprachgut, überwiegend Nachbildung von Geschriebenem, plädierte Elwert (1960: 416 f.) noch dafür, sie nicht als «*emploi de langues étrangères*» anzusehen, weil er offenbar den Terminus *emploi* als ‚Gebrauch in freier Rede‘ verstanden wissen wollte. Schon Forster (1970: 74) ist aus gutem Grund von dieser restriktiven Option abgerückt, und die neueren Arbeiten zur literarischen Mehrsprachigkeit folgen durchgehend seinem Beispiel. Zitate, ob mit oder ohne Quellenangabe, sind zwar als öffentliches Gut gekennzeichnet, werden aber als solches im Werk individualisiert und ästhetisch funktionalisiert. Auch die Paratext-Zitate der Titel oder Motti sind dem Text vom Autor dauerhaft beigegeben, und für diese Teil-Aneignung übernimmt er die Verantwortung. Sie gelten literarisch als wenig normsparend, wie schon zahlreiche Gedichttitel und Kapitel-Motti des 19. Jahrhunderts zeigen, und tragen doch oft stark zur Heteroglossie eines Werks bei.

Die gemeinsame Behandlung von fremdsprachigen Zitaten und freier Rede wird auch dadurch nahegelegt, dass zwischen beiden fließende Übergänge bestehen. Fremdsprachige Elemente anderer Art (Grußfloskeln, wörtlich wiedergegebene Aufschriften etc.) sind de facto oft kaum etwas anderes als punktuelle Übernahmen aus einer kopierten fremden Sprachrealität oder aus einem Lexikon (durchaus auch als Buch verstanden). Da zudem das Zitieren fremdsprachiger Passagen in der wissenschaftlichen Literatur als klassisches Verfahren gilt, kann es als Imitation eines wissenschaftlichen Duktus auch in belletristische Werke übernommen werden. Von einigen Autoren werden solche integrierten Zitate vielfach verändert, mit anderen vermischt oder parodiert und damit freien Äußerungen gleichgestellt; sie sind für manche Werke weit prägender als freie fremdsprachige Rede. Sie aus der literarischen Mehrsprachigkeit auszuklammern, hieße willkürlich einen beträchtlichem Erkenntnisverzicht in Kauf zu nehmen.

An der Grenze zwischen Präsenz und Nicht- Präsenz des Fremdsprachlichen steht in der Skala der Möglichkeiten das (in sich nicht einheitliche) Phänomen, das Wolfgang Moser 1996 als *Xenismus* bezeichnet hat, nämlich die ikonische Nachbildung des sprachlich Frem-

¹⁸ Mehrsprachige Gedichte sind recht häufig, wie wir in Kap. 13 sehen werden, mehrsprachige Aphorismen weniger. Immerhin kommen Sprachmischungen auch hier vor, etwa italienisch-französisch in einer Reflexion in Flaianos *Diario degli errori*: «Non che la cosa mi importi molto, al punto in cui sono, ma: / au fond je pense être d'accord avec le vecchio filosofo che nega la scienza» etc. (Flaiano 2002: 100) oder spanisch-lateinisch in Gómez Dávilas *Escolios a un texto implícito*: «Cuando los presuntos peregrinantes in hoc mundo se solidarizan con los civibus hujus saeculi, pronto vemos que se trataba de indígenas dándose las de extranjeros» (2005: I 357), wobei die Flexion von *cives* sogar den vom lateinischen *cum* geforderten Ablativ imitiert. Auch ein dreisprachiger Aphorismus findet sich bei ihm: «En las Geisteswissenschaften las matemáticas «servent à cacher les défauts de l'esprit» (ib. II 12).

den (grammatisch, semantisch, phonetisch, lexikalisch oder graphisch) in der eigenen Sprache, so dass die Fremdartigkeit als Normverstoß innerhalb dieser Sprache noch durchscheint.¹⁹ Auch wenn man Xenismen von fremdsprachigen Elementen klar trennen kann, ist unbestreitbar, dass sie im Unterschied zu den bloßen *inquit*-Formeln einen sprachlich als solchen realisierten Fremdsprachenanteil haben und damit eine Verletzung der Sprachnorm darstellen, in die sie eingebettet sind. Nach meiner Grundprämisse werde ich mich bei der Aufnahme von Xenismen auf solche Fälle beschränken, in denen wirklich fremdsprachige Phänomene an der Textoberfläche erscheinen, unter den phonetischen Xenismen zum Beispiel ein der Fremdsprache nachgebildeter «fremder Akzent».

Der Begriff der mehrsprachigen Literatur könnte nun insofern missverständlich klingen, als stünden mehrere Sprachen unhierarchisiert nebeneinander. Dieser Zustand ist aber nur selten und auch nur näherungsweise in der Lyrik erreicht, noch seltener wohl im Theater. In Erzähltexten gibt es dagegen grundsätzlich eine dominante *Grund-* oder *Trägersprache*, in die andere Sprachelemente (aus der Sicht der Grundsprache also *Einbettungs-*, *Einlagerungs-* oder einfach *Fremdsprachen*) eingefügt sind. Boumans (1999: 281) verwendet für die beiden Sprachverwendungen die Bezeichnungen «matrix language» (ML) und «embedded language» (EL), die auch anderweitig in der Sekundärliteratur auftauchen. Man wird der Einschätzung Juan Marsés²⁰, einen Roman ohne bevorzugte Grundsprache könne es gar nicht geben, schwerlich begründet widersprechen; allenfalls könnte man mehrere verschiedensprachige größere Teile eines Erzählwerks als internen Wechsel der Grundsprache interpretieren.²¹ Die radikalste mir bekanntgewordene Sprachmischung innerhalb eines Erzähltexts mit zahlreichen Hybridbildungen innerhalb von Lexemen, bei der die verschiedenen Sprachen wirklich weitgehend gleichgeordnet sind, betrifft nur eine verhältnismäßig kurze Szene und stellt die Trägersprache ansonsten nicht in Frage.²² Im Fokus meiner Untersuchung steht daher ganz überwiegend die *hierarchisierte Mehrsprachigkeit* von literarischen Texten, nicht die Mischsprachigkeit im engeren Sinn. Mit dem exzessiv multilingualen Mischvokabular des von Diego Marani erfundenen Pidgin «Europanto» ließe sich vielleicht ein solcher Roman basteln, wäre es denn literaturfähig und verfügte über eine Grammatik; sein literarisch realisierter Vorläufer «Salade»²³, den Albert Robida bereits 1883 in dem trivial-satirischen Science-Fiction-Roman *Le vingtième siècle* präsentiert hat, ist höchstens als Skurrilität erwähnenswert.

¹⁹ Moser deutet das Phänomen auch als Kontamination mehrerer einzelsprachlicher Normen (ib. 34). Die hybride Stellung zwischen «eigen» und «fremd» gerade in Bezug auf meine Fragen zeigt sich bereits in der Definition Ehlichs (1986: 50), die Xenismen seien «sprachliche Produktionen, die sich außerhalb des sprachlichen Systems bewegen, aber in sprachliche Realisierungen eben dieses Systems eingebettet sind». (Nicht gemeint ist hier, wie leicht ersichtlich, «Xenismus» im Sinn einer okkasionellen Entlehnung, die nicht in die Gemeinsprache eingegangen ist.) Als ein Sonderfall des Xenismus im Sinn von Ehlich und Moser ist das anzusehen, was Zabus 1991 in der terminologischen Tradition Peter Youngs als «relexification» bezeichnet und vielfach belegt: die wörtliche Nachbildung idiomatischer Wendungen einer Sprache mit dem Wort- und Syntaxmaterial der anderen, also die Lehn-Idiomatik.

²⁰ Referiert in Heinemann 1998: 176.

²¹ Näheres unten in den Abschnitten 11.7 (Widmer) und 12.8 (Werst).

²² Es handelt sich um den Kurzroman *Inganno turrìto* von Mattia Cavadini (1995), auf den ich in Kap. 7.7 eingehe.

²³ Auch dies ist ein aus verschiedenen europäischen Sprachen zusammengestelltes Mischvokabular, in das die einzelsprachigen Literaturwerke übersetzt werden sollen und von dem einige Beispiele abgedruckt werden (Robida 1991: 111–117).

Die Grundsprache muss nicht die Muttersprache des Autors sein. Viele Portugiesen haben im 15. und 16. Jahrhundert aufgrund der literarischen Einschätzung der Sprachen auf Spanisch publiziert, viele Spanier auf Italienisch («Translinguismus»), und die neulateinische Literatur ist niemandes Muttersprache, wenn man einmal von Montaignes eigentümlicher Sprachbiographie absieht. Ein besonderer, in den frankophonen Literaturen Afrikas, aber auch bei europäischen Exilschriftstellern gar nicht seltener Fall, auf dessen Problematik Riesz 1987 aufmerksam gemacht hat, ist die Umkehrung des scheinbar natürlich gegebenen Sprachenverhältnisses: Ein Autor schreibt in der sekundär erworbenen Bildungssprache und lässt dabei Sprachelemente seiner Muttersprache in der Einlagerungssprache als fremde Elemente erscheinen. Hier kollidiert ein biographisches mit einem ästhetischen System, so dass es geboten sein kann, terminologisch zu signalisieren, was in beiden Systemen als «eigen» und «fremd» zu gelten hat; nach meinen Prämissen ist von der Sprachenhierarchie des Texts auszugehen und nicht von der biographischen Sprachenreihenfolge des Autors.

Der Terminus «Mehrsprachigkeit», den ich hier zur Bezeichnung einer Texteigenschaft verwende, bedarf aber – nicht anders als Heteroglossie und Multilinguismus – auch hinsichtlich seines zweiten Bestandteils einer Präzisierung, seitdem durch Bachtins Heteroglossiebegriff (=Polyglossie *innerhalb* einer Sprache) und Mario Wandruszkas Arbeiten über die (einzel-spracheninterne) «Mehrsprachigkeit des Menschen» ein erweiterter Begriff von Mehrsprachigkeit Einzug in die Literaturwissenschaft gehalten hat.²⁴ Ich verstehe unter literarischer Mehrsprachigkeit und ihren Synonymen die Beteiligung von mehreren wohlunterschiedenen Sprachen («Abstandssprachen») im Sinn der Gesamtmenge aller regionalen, sozialen, diachronischen und funktionalen Varianten einer historisch und im Allgemeinen auch politisch definierten Sprachgemeinschaft an einem literarischen Text, da bei einer exzessiven Ausweitung auf Varietäten oder gar Register kaum ein größeres Sprachkunstwerk *nicht* in den Untersuchungsbereich fiele und dieser damit seine Distinktheit verlöre. Zwar werde ich innerhalb von fremden Einbettungssprachen auffällige Archaismen – etwa altfranzösische oder altprovenzalische Einschübe im Deutsch oder Italienisch des 20. Jahrhunderts – gelegentlich als Besonderheit erwähnen, aber beispielsweise archaisierendes Rabelais-Vokabular im Gegenwartsfranzösisch, wie in Balzacs *Contes drolatiques*, nicht als Ausdruck literarischer Mehrsprachigkeit im Sinn dieser Untersuchung betrachten.

Nur in wenigen Fällen von literarischer Sprachmischung besteht Anlass, die Schwelle der Gesamtsprache differenzierend zu unterschreiten, diatopisch vor allem im italienischen Bereich mit seiner traditionellen (linguistisch nicht immer korrekten) *lingua-dialetto*-Dichotomie, also beispielsweise bei der literarischen Nutzung von Mischungen Italienisch/Sardisch (historisch-systematisch eine eigene Sprache, die aber im Italienischen nicht immer als Abstandssprache empfunden wird) oder Italienisch/Sizilianisch. Ein gewichtiges Argument, die «interne Polyglossie»²⁵ zwischen Dialekten und Hochsprache gerade in Ita-

²⁴ Was bei Bachtin in verschiedenen Kontexten *raznorečie*, *raznogolosost'* oder *mnogogolosost'* heißt und in den Übersetzungen als Rede-, Sprach- oder Stimmenvielfalt, *plurilinguisme*, Polyphonie, Heteroglossie, Viel- oder Verschiedenstimmigkeit wiedergegeben wird, mag zwar akzidentell auch mehrere Sprachsysteme betreffen, ist aber letztlich ein Phänomen der literarischen *parole* und reicht als Kategorie herunter bis zur Register- und Gattungsvielfalt des Romans als Einbettungsform für kleinere Gattungen. Deutlich unter Bachtin'schen Vorzeichen und damit weitgehend außerhalb meines Objekts steht der Begriff des Plurilinguismus (und damit auch seine literarischen Textzeugen) in der Sammelschrift Gauvin 1999, während der gleiche Terminus in anderen Arbeiten Abstandssprachen bezeichnet.

²⁵ Die von Canonica (2002: 188) vorgeschlagene terminologische Opposition *plurilinguismo* (mehrere Dialekte) vs. *poliglottismo* (mehrere Sprachen) hat sich nicht allgemein durchgesetzt.

lien als Grenzfall zur echten Zweisprachigkeit zu betrachten, liegt in der relativ starken historischen Kodifikation der Dialekte als Literatursprachen neben der *lingua*. Im Deutschen hat das Niederdeutsche einen ähnlichen Status, der – wie wir sehen werden – auch literarisch genutzt worden ist. Das ist kein linguistisches Argument nach dem Modell von Mario Wandruszkas innersprachlicher «Mehrsprachigkeit», sondern ein literarästhetisches: Als Literaturträger haben sie traditionell diesen Status, d. h. als solche werden sie fast als Abstandssprachen von der *lingua* wahrgenommen²⁶, und das gilt dann logischerweise nicht nur für einsprachige, sondern auch für gemischtsprachige Texte.²⁷

Im Zentrum steht aber generell der Wechsel zwischen *Abstandssprachen*. Dem Argot sowie soziolektalen, historischen und sonstigen Varietäten ist kein eigener Sprachenstatus gegenüber der Hochsprache einzuräumen. Dagegen dürfen *Phantasiesprachen* als Sekundär- oder Fremdsprachen betrachtet werden, die zusammen mit einer natürlichen Grundsprache Mehrsprachigkeit generieren können.²⁸ Die Opposition ist literarisch sehr produktiv.

1.2 Zur Forschungsgeschichte

Die Forschung hat sich des Phänomens aus unterschiedlichen Perspektiven und in verschiedenen Schüben angenommen, die ihrerseits auf nationale oder regionale Schwerpunkte und auf Konjunkturen literarischer Mehrsprachigkeit reagieren. In ihren Anfängen von literarischen Fragestellungen noch nicht streng geschieden (Schuchardt 1922, Spitzer 1923), differenziert sich die moderne linguistische Sprachkontaktforschung, die auch für literarische Texte mit Diglossiehintergrund von Bedeutung ist, im Anschluss an Weinreich (1953, 1979) stark aus. Mario Wandruszkas «Interlinguistik»-Konzept ist wegen seines großen Anregungspotentials hervorzuheben, auch wenn ich, wie angedeutet, seinem weiten Mehrsprachigkeitsbegriff (1979, 1981) nicht folgen werde. Nicht wenig verdankt meine Untersuchung den Arbeiten von Kremnitz, der aus vorwiegend linguistischem Interesse an die Frage der Mehrsprachigkeit herangeht, aber dabei auch literarische Quellen heranzieht und manche nützlichen Hinweise gibt. Erwähnt sei wegen seiner literarischen Implikationen auch der Aufsatz von Schlieben-Lange (1995) über Kulturkonflikte in zweisprachigen Texten.

Während Leo Spitzer unter «Sprachmischung» (später sagt er «Sprachmischung») im Wesentlichen nur die einzelspracheninterne Registermischung behandelt hatte, setzt die systematische Aufarbeitung der Tradition des literarischen Multilinguismus in einem engeren Sinn erst mit den Aufsätzen von Wilhelm Giese, «El empleo de lenguas extranjerias en la obra literaria» (1961) und W. Theodor Elwert, «L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique» (1960) sowie «Fremdsprachige Einsprengsel in der Dichtung» (1972) ein. Dabei wird hier noch öfter unter ein und demselben Begriff, wenn auch als unterschiedliche Phänomene wahrgenommen, die individuelle Mehrsprachigkeit eines Autors wie die intratextuelle Mehrsprachigkeit eines literarischen Werks behandelt, von Giese sogar das Auftreten homogen fremdsprachiger Werke, etwa der galegischen Lyrik, innerhalb einer anderssprachigen (in diesem Fall der spanischen) «Nationalliteratur», und «Literatur» meint gelegentlich nicht nur die Belletristik, sondern das gesamte Schrifttum einer sprachlichen oder politischen Kollektivität. Elwert (1960: 409) versteht seine Belegaufzählungen noch

²⁶ Wie Schulz-Buschhaus 1996 (passim) für Italien plausibel argumentiert.

²⁷ Schon Elwert 1960: 412 behandelt wohl nicht zuletzt als Italianist die Dialekte, anders als später Forster, in diesem Sinn als vollgültige literarische Sprachen, eine Verbindung zweier Dialekte oder von Dialekt und Hochsprache daher als Sprachmischung lato sensu.

²⁸ So wiederum Elwert ib. 416.

ausdrücklich als «un premier tour d'horizon». Er behandelt mit Verständnis vorwiegend ältere Formen der Sprachmischung, vor allem solche aus der italienischen Renaissance, während er die Gegenwartsliteratur allenfalls kurz erwähnt (Joyce, Gadda, Pasolini), ihr aber wenig Interesse entgegenbringt.²⁹ Der Roman, aus dem im 20. Jahrhundert der ganz überwiegende Teil aller Belege stammt, kommt in seiner Gattungsreihe (ib. 415) nicht einmal vor. Die «Nachlese» von 1972 bringt weniger neue Beispiele als nachgetragene punktuelle Kommentare fremdsprachiger Stellen sowie Hinweise auf ältere Vorarbeiten und bemüht sich um eine gewisse Systematisierung der Begrifflichkeit. Einen frühen Versuch, die ältere Tradition der literarischen Sprachmischung mit der Gegenwartsliteratur zu verbinden, stellt der Aufsatz «Makkaronische Sprachformen – Hybride Wortbildungen» von Klaus Hansen (1961) dar.

Ebenfalls von den sechziger Jahren an ist in den Arbeiten von Zumthor 1960, Heger 1960, Wachinger 1977, Elwert 1975, Garavini 1978, Brugnolo 1983, Sayce 1992 und Classen 1996 ein bis in die Gegenwart durchgehender besonderer Traditionsstrang der Erschließung der reichen mittelalterlichen mehrsprachigen Literatur (insbesondere der Lyrik) zu verfolgen, deren Texte und Befunde dann in die jüngeren allgemeineren Darstellungen eingearbeitet worden sind.

Einen großen Schritt in Richtung auf eine angemessene Würdigung auch der jüngeren Literatur bedeutet Leonard Forsters Monographie *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature* von 1970 (1974 in deutscher Übersetzung), obwohl es auch hier häufiger um mehrsprachige Dichter als um mehrsprachige Literatur geht. Die Arbeit ist aus Einzelvorträgen erwachsen, mit deutlicher Empathie geschrieben, interpretatorisch dicht und zeigt bei allen persönlichen Vorlieben des germanistischen Verfassers ein diachronisch breites Spektrum mehrsprachiger Dichtung bis ins 20. Jahrhundert, dort mit einem besonderen Schwerpunkt auf radikal sprachmischenden Tendenzen in der Lyrik bis hin zur Konkreten Poesie. Forschungsgeschichtlich symptomatisch für die Verschiebung der Wertung ist das große Interesse für das Phänomen des vielsprachigen Wortspiels in Joyces Romanen *Ulysses* und *Finnegans Wake*, die er geradezu als «polyglot poems» (1970: 76) auffasst. Bei Forster finden sich nach meiner Kenntnis erstmals auch Hinweise auf die Bedeutung des mehrsprachigen Films. Als punktuelle Ergänzung zu Forster ist der Artikel «Polyglot Literature and Linguistic Fiction» von Hugo Baetens Beardsmore (1978) zu registrieren, der innerhalb der engeren Verflechtung zweier Sprachen zwei Phasen zu unterscheiden sucht, die sich als Sprachmischung durch Interferenz und (künstliche) Mischsprache bezeichnen lassen.

Der 1978 ins Französische und 1979 ins Deutsche übersetzte große Aufsatz Michail Bachtins über die Redevielfalt im Roman hat in der Forschung vielfach zu einer Ausweitung des Mehrsprachigkeitsbegriffs auf Register und andere Sprachvarianten geführt, der ich mich zwar aus den genannten Gründen nicht anschließen werde, die aber insgesamt das Interesse für sprachliche Heterogenität in literarischen Texten deutlich gefördert hat.

Auf die Dissertation von Aleya Ezzat Ayad, *Sprachschichtung und Sprachmischung in der deutschen Literatur und das Problem ihrer Übersetzung* (1980) und den für die Forschungsgeschichte recht bedeutsamen, da häufig kommentierten Aufsatz von András Horn «Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur» (1981) ist bei der Frage nach den Funktionen etwas näher einzugehen.

²⁹ Vor allem der Joyce'schen Mehrsprachigkeit kann er ästhetisch nichts abgewinnen: «Joyce, insatisfait d'avoir maltraité la langue anglaise se montre aussi capable d'estropier plusieurs langues étrangères. Il est évident qu'il les a déformées intentionnellement (et non par pure ignorance). Le but esthétique visé par ces déformations, qui touchent les langues étrangères tout autant que l'anglais, doivent [sic] donc être identiques» (ib. 414 Anm. 3). Dass dieses Urteil für die Bestimmung der ästhetischen Funktionen der literarischen Mehrsprachigkeit bedeutsam wird, ist leicht vorherzusehen.

Bestimmt wird die weitere Forschungsentwicklung durch das Nebeneinander von allgemeinen (teils systematischen, teils diachronischen) Gesamtdarstellungen und Untersuchungen zu einzelnen literarischen Realisierungskonventionen. Die italienische Literaturwissenschaft konzentriert sich naturgemäß besonders auf die mehrsprachige Renaissancekomödie (Lazzerini 1977, Folena 1983) und die makkaronische Literatur (Paccagnella 1974, 1983, 1984, Garavini/Lazzerini 1984, Curti 1993), wobei als terminologische Eigentümlichkeit zu beachten ist, dass die Begriffe «maccheronico» (oder «macaronico») und «espressivismo» (auch «espressività») oft für Sprachmischung jedweder Art stehen und bald auch auf zeitgenössische mehrsprachige Texte mit Sprach- oder Registermischung übertragen werden (Segre 1979, 1985). Unter den großen hispanistischen Arbeiten dieser Jahre ist vor allem auf die umfassende Untersuchung zum *Poliglotismo* im Theater Lope de Vegas (Canonica de Rochemonteix 1991) hinzuweisen, zur portugiesischen Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts auf Teruelo Núñez 1985.

In den achtziger Jahren setzen auch schon die thematischen Sammelbände ein, ein Indiz dafür, dass die Fragestellung sich inzwischen im Forschungsfeld etabliert hat und nicht mehr «weitgehend unerforschtes Territorium» ist, wie Harald Weinrich (1984: 86) noch urteilt. Da sind einmal die Festschriften für einige Wegbereiter des neuen Forschungsfelds: für Mario Wandruszka, *Europäische Mehrsprachigkeit* (Pöckl 1981), für W. Theodor Elwert, *Das zweisprachige Individuum und die Mehrsprachigkeit in der Gesellschaft* (Holtus/Kramer 1991), für Pere Ramírez, *Literatura y bilingüismo* (Canonica/Rudin 1993), aber auch Sammelchriften ohne einen solchen Anlass, so zum Beispiel *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana* (Branca 1985). Hier werden die unterschiedlichen Phänomene – (gesellschaftliche) Diglossie, (individueller) Bi- oder Multilinguismus und literarische Mehrsprachigkeit oder Heteroglossie, d. h. Werke mit Sprachwechsel oder Sprachmischung – oft unter polysemen Oberbegriffen zusammen behandelt, teils unter stärker literaturwissenschaftlichem, teils unter linguistischem Blickwinkel, wobei die Bilinguismusforschung natürlich dort oft in die Nähe der Literaturwissenschaft gerät, wo sie sich auf bi- oder multilinguale Schriftsteller bezieht.

Ein besonderes Gewicht für meine Untersuchung hat der von Paul Goetsch herausgegebene Sammelband *Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur* von 1987, der sich im Unterschied zu Forster weitgehend auf die Erzählliteratur beschränkt. Dass das fremdsprachige Zitat ausdrücklich ausgeschlossen wird (Goetsch 1987a: 7 f.), hängt mit der programmatischen Mündlichkeitsthematik des Bandes zusammen. Eine für die Forschungsgeschichte bedeutsame Entscheidung des Herausgebers in seinem Eigenbeitrag (Goetsch 1987b) ist die Ausdehnung des Fremdsprachenbegriffs auf erfundene Sprachen, die in der Tat als exemplarisch unverstänlich den echten Fremdsprachen funktional weitgehend gleichzuhalten sind, eine andere die systematisierende Untergliederung der Betrachtung fremdsprachiger Elemente nach bestimmten Parametern, eine dritte der wichtige Hinweis auf die Gattungskorrelation der Fremdsprachenverwendung. Sie alle sollen bedacht werden.

Auch die Serie der Monographien wird von einer neuen Forschergeneration fortgesetzt. Im 2. Kapitel ihrer Untersuchung *Die Sprache der modernen Dichtung* (1997) greift Monika Schmitz-Emans wie schon in ihrem Aufsatz «Bi- und multilinguale Dichtung» (1996) das von Forster erstmals in den Mittelpunkt gerückte Objekt «neuere mehrsprachige Lyrik» auf und ergänzt es durch zahlreiche weitere Beispiele, auch solche aus der Erzählliteratur, aber der Schwerpunkt liegt doch auf der Lyrik des 20. Jahrhunderts. Sie sucht in Anlehnung an George Steiners *After Babel* und Umberto Ecos *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* der textlichen Mehrsprachigkeit einen mythologiegeschichtlichen und anthropologischen Rahmen zu geben, nämlich die Vorstellung von der Sprachverwirrung nach dem Turmbau zu Babel (Gen. 11, 1–9) und deren Zurücknahme durch das Pfingstwunder (Apg. 2,

1–16). Dabei bemüht sie sich nach Kräften, auf einer höheren Abstraktionsebene auch das «metaphysische Potential» der literarischen Mehrsprachigkeit zu benennen: die Öffnung zum Anderen, die sprachliche Verfremdung im Sinn der russischen Formalisten oder die Ich-Zerstückelung³⁰. Vertieft wird hier auch die Vorstellung von unterschiedlichen Parametern als Grundlage einer Mehrsprachigkeitstypologie und ihrer funktionellen Deutung.

Eine beträchtliche Erweiterung des Objektbereichs und ein bisher nicht gekanntes poetologisches Pathos der Mischsprachigkeit bei grundsätzlich ähnlicher Fokussierung lyrischer Formen bringen die Arbeiten von K. Alfons Knauth seit «Poethik polyglott» (1991), die zahlreiche bisher nicht betrachtete romanische Texte und ihnen zugeschriebene «Sinnsysteme» präsentieren, in denen – und das ist für diese frühe Phase ein durchaus neuer Zungenschlag in der Mehrsprachigkeitsforschung – als elementare Gemeinsamkeit ein «multikulturelles Ethos» (ib. 43) erkannt wird. Die angeführten Modelle der literarischen Polyglossie – dazu gehören neben dem auch hier vertretenen «Babel-» und «Pfingstmodell» verschiedene Varianten von «ludischen» Modellen, dazu das «nautische», «dionysische», «simultaneistische», «kosmopoetische» und weitere³¹ – bilden insgesamt eine recht heterogene Reihe, in der teils Funktionen, teils Bildkonventionen unterschiedlicher Abstraktionsstufen, teils kulturgeschichtliche Kategorien als Parameter verwendet werden. Sie helfen aber zweifellos, in die Vielfalt der Texte eine gewisse bildsemantische Ordnung zu bringen, und das ist eine wichtige Leistung der literaturgeschichtlichen Aufarbeitung. Die bis dahin bekannten Klassiker der literarischen Mehrsprachigkeit sind registriert und werden durch einige neue Funde, vor allem Haraldo de Campos und, später, Mário de Andrade, ergänzt. Dafür ist dem Verfasser, der zweifellos einer der besten Kenner der Materie ist, nur zu danken. Dass angesichts der Fülle der angeführten Titel nicht von jedem Werk vertiefte Analysen geboten werden können, ist einsichtig. In seinen Kommentaren zeichnet sich schon bald die Vorstellung einer beginnenden mehrsprachigen Weltliteratur (Knauth 2000) ab, eine Nuance, die in den vorausgehenden Diskussionen dieses Begriffs, so im Symposiumband *Weltliteratur heute* (Schmeling 1995), noch nicht im Mittelpunkt stand. Auf mehrere seiner späteren Arbeiten wird ausführlich einzugehen sein.

Auch in der italienischen Literaturwissenschaft zeigt sich in diesen Jahren eine gewisse Ausweitung des Blicks von dem bis dahin dominierenden *Plurilinguismo rinascimentale* (Folena 1991) auf den «Plurilinguismo nelle strutture novecentesche» (Sanguineti 2000)³².

³⁰ Die allerdings, wie etwa Barthes' Autobiographie in der dritten Person von 1975 zeigt, die alles andere ist als eine Feier der Einheit des Subjekts, in einer traditionell wenig xenophilen Kultur auch mit schönster Einsprachigkeit einhergehen kann.

³¹ Später (Knauth 2004a: 89) präsentiert er halb spielerisch auch ein gastronomisches, ein indigenistisches, ein onomatopoetisches, ein zooopoetisches und ein musikalisches Paradigma. Es kommen auch noch andere Taxonomien nach ähnlichen Bildspender-Kriterien vor.

³² Die in in diesem Aufsatz präsentierte Trias *plurilinguismo*, *pluristilismo* und *mistilinguismo* ist allerdings in mancher Hinsicht klärungsbedürftig. So wird der *plurilinguismo*, der durch Sprachwechsel im Text charakterisiert ist, funktional sehr eng (nämlich rein mimetisch) als «effetto veristico e naturalistico» (285) definiert, während der *pluristilismo*, der offenbar im Bachtin'schen Sinn nur als Kopräsenz mehrerer Varietäten *einer* Sprache verstanden wird, zum Realismus tendieren soll (ib.), wobei zu spezifizieren wäre, ob damit eine bloße Variante der Mimesis oder eine grundsätzlich andere Poetik gemeint ist. Wenn schließlich der *mistilinguismo* homogenisierend mit den Namen Joyce, Pound und Eliot verbunden wird (286), so wäre dem entgegenzuhalten, dass sich die drei Autoren in der Art und Funktion ihrer literarischen Mehrsprachigkeit doch beträchtlich unterscheiden. Während es in Eliots *Waste Land* und Pounds *Cantos* meist um umfangreichere literarische Zitate und insofern auch um fremde *Sprachen* (mit Lexikon und Syntax) geht, spielt Joyce, speziell in *Finnegans Wake*, weitgehend nur mit mehrsprachig deutbaren Einzelllexemen, die in sei-

Etwa zeitgleich erscheint mit der Arbeit von Clà Riatsch, *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung in der neueren bündnerromanischen Literatur* (1998), die erste große Untersuchung einer lokalen Diglossiesituation mit einem gewissen literaturwissenschaftlichen Nebenfokus, in dem neben den dominanten kontaktlinguistischen und sprachpolitischen Fragen auch die literarische Funktion von Sprachkontaktphänomenen als literarisches Stilmittel betrachtet wird. Ergänzt wird sie später (2007) durch die verdienstvolle Monographie *«Viva il Wille!»* über Deutsch in literarischen Werken von sieben italienischen Gegenwartsautoren, auf die in Kap. 7 noch einzugehen sein wird.

Eine neue Qualität, nämlich den Schritt vom allgemeinen diachronischen Überblick zu Typologisierungszwecken hin zur vertieften Einzeltextanalyse im Rahmen einer weitgespannten Alteritätsdiskussion, bedeutet die 2000 erschienene Monographie *Der lange Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur* des Anglisten Edzard Obendiek, die erkennbar auf einer langen Sammel- und Sichtungstätigkeit beruht und von großer Sachkompetenz zeugt. Nach der Fokussierung der Lyrik bei Forster, Knauth und Schmitz-Emans bringt Obendieks Untersuchung eine Rückkehr zur Erzählliteratur. Er behandelt in erfreulicher Genauigkeit – «close-reading» genannt – heteroglotte Erzählwerke von fünf Autoren: Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, Charlotte Brontë, Iwan Turgenjew und Thomas Mann. In drei Fällen handelt es sich also um Texte mit englischer Grundsprache; russische Texte werden seltsamerweise nur in deutscher oder englischer Übersetzung zitiert. Die eingebettete Sprache ist, wie von der Textauswahl bestimmt, oft das Französische. Ergänzt werden die Analysen durch drei Theoriekapitel aus größerem Textabstand. Diese sind im Sinn des Untertitels stärker auf eine allgemeine kulturanthropologische Fremdheitsreflexion hin orientiert, die mit der Frage nach der Rolle des Schriftstellers in der Fremde auch auf das Nachbarthema von dessen biographischer Mehrsprachigkeit hinführt und gegen Schluss die *Alterität* gar gegen die Platonische «Herrschaft des Einheitsdenkens» (225) auszuspielen sucht.

Schon einige Jahre vor dieser Monographie, auf die ich noch verschiedentlich zurückkommen werde, auch wenn sie sich von der Sprach- und Textauswahl her nur beim Werk Thomas Manns mit der vorliegenden Untersuchung stärker berührt, setzt eine neue Phase von umfangreichen Sammelschriften ein, die oft auch auf Nachbarthemen übergreifen. Die wichtigsten seien in chronologischer Reihenfolge angeführt:

Literarische Mehrsprachigkeit. Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren (Kremnitz/Tanzmeister 1995),

Literatura y multilingüismo (Villanueva/Cabo Aseguinolaza 1996),

Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur (Strutz/Zima 1996),

Literarische Mehrsprachigkeit (Stiehler 1996),

Literatur im Zeitalter der Globalisierung (Schmeling/Schmitz-Emans/Walstra 2000),

Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert (Schmeling/Schmitz-Emans 2002),

Eteroglossia e plurilinguismo letterario (Brugnolo/Orioles 2002),

Vierlei Zungen (James 2003),

Leben mit mehreren Sprachen. Sprachbiographien (Franceschini/Miecznikowski 2004),

nem Text aber kaum als größere Spracheinheiten auftauchen: Wie schon ein Blick in McHughes *Annotations* (1980) zeigt, gibt es kaum eine Sprache, von der dort nicht Wortmaterial entdeckt worden wäre; allein zu den deutschen Lexemen, die in gebührender Entstellung auftreten, hat Bonheim schon 1967 ein ganzes Lexikon zusammengestellt. «Sprachmischung» kann also recht Verschiedenes meinen. Insgesamt dürfte die Zuordnung der drei Termini zu bestimmten historischen Poetiken jedenfalls etwas komplexer sein, als hier suggeriert wird.

Literarische Polyphonien in der Schweiz (Baumberger/Kolberg/Renken 2004),
Literatur und Vielsprachigkeit (Schmitz-Emans 2004a),
Fictionalising Translation and Multilingualism (Delabastita/Grutman 2005),
Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone (Morency/Destrempe/ Merkle/Pâquet 2005),
Écrivains multilingues et écritures métisses (Gasquet/Suárez 2007),
Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität (Bürger-Koftis/Schweiger/Vlasta 2010)
Translation & Multilingual Literature (Knauth 2011a),
Multilingualism in the Graeco-Roman Worlds (Mullen/James 2012),
Languages of Exile. Migration and Multilingualism in Twentieth Century Literature (Englund/Olsson 2013)
Philologie und Mehrsprachigkeit (Dembeck/Mein 2014),
Polyglotte Texte (Willms/Zemanek 2015).

Die Sammelschriften zu neueren Texten sind vorwiegend literaturkomparatistisch, reflektieren mehr oder weniger stark den *cultural turn* der Literaturwissenschaften und lassen über ihre Herausgeber und Beiträge oft schon Zentren der Forschung mit einem eigenen Profil erkennen, so zum Beispiel die frankokanadische, die Bochumer und die Klagenfurter Komparatistik oder die Wiener Romanistik. Die in die Bibliographie aufgenommenen Einzelbeiträge gehen aber auch auf mein Thema ein. Delabastita/Grutman 2005 und Knauth 2011a suchen die im Untertitel von Strutz/Zima 1996 als Alternativen genannten Arten der Hineinnahme des sprachlich Fremden in den literarischen Text stärker als Ausdruck *einer* Intention zu verstehen.

Ich weise hier nur auf einige Einzelbeiträge zweier Sammelbände aus der Bochumer Schule hin, die grundlegende Umgewichtungen signalisieren, ohne damit den übrigen im mindesten ihr wissenschaftliches Gewicht abzuspochen. Wenn im Band Schmeling/Schmitz-Emans 2002 einige Beiträge sich recht stark mit Obendieks Ansatz überschneiden, so deutet das wohl darauf hin, dass sich hinter den gemeinsamen persönlichen Vorlieben zugleich ein überindividuelles Desiderat zeigt. Ein für die Frage der Funktionalisierung der Mehrsprachigkeit besonders folgenreicher Artikel ist zweifellos der von Wladimir Krysinski, «Poétiques de la bouche invisible» (Krysinski 2002), weil er innerhalb der Erzählliteratur eine wichtige Unterscheidung – die von Erzähler- und Figurenrede – taxonomisch nutzt; ich gehe auf ihn bei der Diskussion dieser Frage noch mehrfach ein.

Im Sammelband Schmitz-Emans 2004a, den Akten einer Ringvorlesung zum 25-jährigen Jubiläum der Bochumer Literaturkomparatistik, wird der Titelbegriff der literarischen Vielsprachigkeit recht weit gefasst, in der Praxis steht aber doch das Objekt im Zentrum, das auch ich eingangs definiert habe. Knauth, der auch für die Gesamtbibliographie verantwortlich ist, ist in diesem Band gleich mit zwei programmatischen Überblicksbeiträgen vertreten, die an seine früheren Arbeiten anschließen: «Weltliteratur: von der Mehrsprachigkeit zur Mischsprachigkeit» (2004a) und «Multilinguale Literatur. Enzyklopädisches Stichwort als Beitrag zum literaturwissenschaftlichen Basislexikon» (2004b). Die literarische Mehr- und Mischsprachigkeit ist hier gegenüber der als latent totalitär verstandenen Einsprachigkeit grundsätzlich positiv konnotiert und wird, wie der erste Titel zeigt, zugleich als Zielpunkt einer literarhistorischen Dynamik verstanden, durch die sie mittlerweile einen neuen Status erlangt habe: «Erst im Lauf des 20. Jahrhunderts konnte sich die mischsprachige Literatur als eine der einsprachigen Literatur gleichwertige, wenn nicht überlegene, ästhetische Option etablieren» (2004a: 81), heißt es hier. So weit ist axiologisch kaum ein Kritiker vorher gegangen.

Die Entwicklung mündet dieser Vorstellung zufolge in eine umfassende Hybridisierung der Literatursprachen als Teil von Mischkulturen, ja in eine (wie auch immer geartete) litera-

rische Welt-Polyglossie als Ausdrucksform einer «vielstimmigen Weltkultur, die ein gleichzeitig populäres und elitäres Flair hat» (ib. 104). Das sind starke Thesen, die eine Auseinandersetzung verlangen.³³ In den historischen Passagen beider Aufsätze wird im Licht dieser Teleologie dann die Vorgeschichte der zeitgenössischen literarischen Mehrsprachigkeit skizziert, in eine gewisse Ordnung gebracht und mit einer großen Zahl von Werken illustriert, die in der Tat, wenn man sich all diese Texte genauer ansieht, das historische Bild der literarischen Heteroglossie gegenüber früher stark erweitern – in welche Richtung, werden wir in den Sachkapiteln sehen.

In der Einleitung des Bandes taucht bereits die neue Frage auf, ob die «Dichtung der globalisierten Gegenwart» (21) im Zeichen der Polyglossie oder der Dominanz des Englischen stehe, und für beides werden Indizien zusammengetragen, die auch hier abschließend gegeneinander abzuwägen sein werden. Schmeling stellt in seinem Beitrag die mehrsprachige Literatur konsequent in den Dienst des sogenannten postkolonialen Diskurses, der in der Hybridität dieser Texte vor allem das Widerstandspotential gegen dominierende Diskurse sucht und findet. Er stellt sogar explizit die Frage, «ob das die europäischen oder sonstigen Einzelsprachen überformende Weltenglisch eine Art von Neo-Kolonialismus transportiere» (2004: 226). Auch das ist zunächst einfach als Fokusverschiebung in der Forschungsgeschichte zu registrieren.

Elke Sturm-Trigonakis 2007 führt in ihrer Monographie mit dem kecken Titel *Global playing in der Literatur* mit ähnlichem Innovationspathos wie Knauth gegenüber der als streng einsprachig aufgefassten «Nationalliteratur», aber vor weitgehend anderem ästhetischem Hintergrund das Globalisierungstheorem fort, indem sie den «internationalist outlook» (Firchow 2002: 61)³⁴ rezenter mehrsprachiger Werke als Reflex der Globalisierungsthematik in den Werken selbst interpretiert und direkt in ihre Definition von mehrsprachiger «Neuer Welt-Literatur» (NWL) mit hineinnimmt. Sie vertritt im Gefolge des Sammelbands Schmeling/Schmitz-Emans u. a. 2000 einen Paradigmenwechsel auch gegenüber der radikalen Sprachmischung in der europäischen und lateinamerikanischen Avantgarde, die noch für Knauth im Mittelpunkt stand.

Als bestimmend für das Bild der essentiell «hybriden» NWL sollen drei «Merkmalsbündel» oder «Leitdifferenzen» gelten: 1. eine weit definierte, nämlich auch auf Sprachvarianten wie Soziolekte und Dialekte ausgedehnte Mehrsprachigkeit der Texte, 2. die literarische «Verarbeitung eines wie auch immer gearteten Globalisierungsdiskurses» (Sturm-Trigonakis 2007: 20), d. h. die Selbstthematizierung von Globalisierungsprozessen als Reflex eines transnationalen, ja kosmopolitischen Bewusstseins, 3., eher unerwartet, die «Hinwendung

³³ Bei Strutz 1996a: 217 lauten die Attribute für diese Variante von literarischer Mehrsprachigkeit mit deutlich negativer Färbung «kosmopolitisch bis maniert», wohingegen die durch lebensweltliche Diglossiebezüge «regional fundierte» literarische Mehrsprachigkeit als «authentisch» gilt, weil diese Texte als «Dokumente regionaler Bikulturalität» (ib. 226) erscheinen; ähnlich id. 2003: 162 und Šlibar 1996: 171–176, die zwischen künstlicher und funktionaler Mehrsprachigkeit unterscheidet. Hinter solchen axiologischen Details stehen grundlegende poetologische Unterschiede, die noch zur Sprache kommen sollen.

³⁴ Der Terminus findet sich in einem rein semasiologischen (und eher unzureichenden) Taxonomieversuch multilingualer Werke im Sammelband Schmeling/Schmitz-Emans 2002 zur Kennzeichnung eines Bedeutungsaspekts des zeitgenössischen literarischen Multilinguismus. Die Herausgeber erläutern in ihrer freundlichen Präsentation des Beitrags, gemeint seien damit «literaturtheoretische Positionen, die einem komparatistisch-globalen Blick auf die Welt-Literatur verpflichtet sind», sowie «literarische Werke, welche inhaltlich und strukturell der progressiven Internationalisierung des Lebens Rechnung tragen» (ib. 22), und liefern damit wichtige ideologische Stichworte.

zum Regionalen und Lokalen» (109). Von den Literaturträgern her geht es teilweise um das, was früher Migrationsliteratur, in Deutschland auch Gastarbeiterliteratur genannt worden ist. Diese thematische und ideologische, indirekt auch zeitliche Einschränkung verschiebt beträchtlich das bis dahin geläufige Bild der zeitgenössischen literarischen Heteroglossie, indem neue Texte in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken. Ich werde auf einzelne Theoreme der Arbeit, die übrigens die De-facto-Dominanz des Englischen als Welt-Literatursprache (*World Fiction*) eher bestätigt als in Abrede stellt (58–71), gelegentlich dort zurückkommen, wo sie meine Fragestellungen tangiert. Den zur Bezeichnung von literarischen Mehrsprachigkeitsphänomenen durchgehend verwendeten ›Interferenz‹-Begriff werde ich nicht übernehmen, da er gemeinhin einen elementaren linguistischen Normverstoß durch den Einfluss einer anderen Sprache meint, um den es in der literarischen Heteroglossie aber nur beiläufig als ästhetisches Spiel gehen mag. Die beiden Arten von ›Interferenz‹ sind ebenso weit voneinander entfernt wie die normalsprachliche (auf bloße Mitteilung eines Sachverhalts ohne Formrelevanz reduzierte) und die ästhetische Kommunikation, die in diesem platten Sinn gegebenenfalls gar nichts «mitteilt», sondern über ihre Sprachform komplex semantisch wirkt.

Als vorläufig jüngste Monographie sei Giulia Radaellis anspruchsvolle Dissertation von 2011 genannt, die scheinbar nur einen engen germanistischen Einzelfokus hat, aber zugleich als umfassende forschungsgeschichtliche Bestandsaufnahme zu lesen ist.³⁵ Sie greift wieder auf den klassischen Obertitel *Literarische Mehrsprachigkeit* zurück, wobei sie ihrem Anspruch nach – in der Analysepraxis ist sie aus verständlichen Gründen weniger rigide – im Kern die Mehrsprachigkeit von Texten und nicht die von Personen oder Gesellschaften meint. Auch ihr Schwerpunkt liegt bei der neueren Erzählliteratur.

Damit zeichnet sich in der Forschungsgeschichte der letzten Jahrzehnte eine ausgeprägte Zweiteilung der behandelten Texte ab. Realistische Erzählliteratur im weiten Sinn steht gegen die Einheit von Lyrik und avantgardistischen Erzählformen in der Joyce-Tradition, oder, poetologisch statt gattungstheoretisch formuliert: relativ geringe gegen starke ästhetische Normabweichung. Die Dichotomie ist, wie wir sehen werden, mit unterschiedlichen Funktionszuschreibungen korreliert. Mit der Neuentdeckung von Textzeugnissen verändert sich auch die Taxonomie der Beschreibungskriterien und Funktionen; sie wird dabei auch immer wieder grundsätzlich neu durchdacht, ohne dass dies bisher zu einem allgemein und für alle Arten von Texten anerkannten Grundmuster geführt hätte. Auch hinsichtlich der kulturpolitisch-ideologischen Bewertung der Mehrsprachigkeit in der jüngsten Literatur bestehen beträchtliche Divergenzen.

Selbstverständlich stehen auch die hier von den verschiedenen Verfassern behandelten Texte in einer Forschungstradition: Der neuere Kritiker übernimmt sie von früheren und fügt allenfalls ein paar eigene Entdeckungen hinzu. Dagegen ist wenig einzuwenden, man muss sich aber über die imitative Komponente der Forschung bei der Objektwahl im Klaren sein, um nicht der Vorstellung zu erliegen, die wahrscheinlich noch recht unvollständigen und heterogenen Reihen von mehrsprachigen Werken entsprächen dem historisch und axiologisch gesicherten Bestand der relevanten Primärtexte. Das gilt nicht nur für die ältere Literatur, sondern erst recht für die des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Literaturgeschichte lebt wie die sonstige Forschung von Neuentdeckungen und Neubewertungen, die das bisherige Bild korrigieren.

³⁵ Für weitere Details sei auf meine Rezension (2011) verwiesen.

1.3 Parameter der Formanalyse

Der mittlerweile recht ansehnliche Gesamtbestand der Forschungsarbeiten zur literarischen Mehrsprachigkeit ist nützlich als Ausgangsbasis, weil er nicht nur beträchtliches Material, sondern auch vielfältiges begriffliches Instrumentarium bereitstellt. Verfahren, Fragestellungen und Erkenntnisziel der vorliegenden Untersuchung bestimmen sich naturgemäß auch aus dieser historischen Situation. Ich werde mich öfter mit heteroglotten literarischen Werken befassen, die in der gebotenen Ausführlichkeit bisher weniger gewürdigt worden sind (und deren Betrachtung mir nicht aufgrund meiner beschränkten Sprachkompetenz von vornherein verschlossen ist). Bei den Analysen werde ich mich nach Möglichkeit nicht von ideologischen Vorgaben über die ästhetische, kulturelle oder politische Bewertung der literarischen Heteroglossie leiten lassen, sondern von der literarischen (und in ihrem Dienst der linguistischen und rhetorischen) Analyse der sprachlichen Phänomene.

Die wichtigsten Parameter zur formalen Differenzierung der Präsentation fremdsprachiger Textelemente sind in der Forschung seit längerem geläufig und sollen daher nur kurz rekapituliert werden.

Markierung: Zur graphischen Hervorhebung dient im Allgemeinen der Kursivsatz, seltener Anführungszeichen oder andere Verfahren; die fremdsprachigen Elemente können aber auch unmarkiert im umgebenden Text in der Grundsprache stehen. Kursivierte Textteile fallen dem Leser optisch auf und steuern damit den Lektüreprozess, in welche Richtung dies aber geht, muss die Analyse im Einzelfall zeigen. Aus dem Grad der so signalisierten Fremdheit kann man versuchen, Rückschlüsse auf andere Parameter zu ziehen, allerdings sind viele Autoren in ihren Kennzeichnungen nicht immer konsequent und wollen es offenbar auch nicht sein. Einen gewissen Sonderfall stellt schließlich die Übernahme fremder Schriftzeichen in einen Text dar:³⁶ Da in literarischen Texten der fremde Sprachklang als Signal ausscheidet (allenfalls im Text kommentiert werden kann), handelt es sich dabei vielleicht um das stärkste Fremdheitssignal überhaupt, das dementsprechend nur selten realisiert ist.

Lokalisierung im Werk: Das einzelne Werk ist die Einheit, innerhalb deren Mehrsprachigkeit festzustellen und zu untersuchen ist. Fremdsprachiges kann entweder im Text oder aber in den verschiedenen Randbereichen (Titel, Widmung, Motto, Anmerkungen, Glossar etc.) vorkommen, die Genette unter dem Begriff Paratext zusammengefasst hat; aus meiner Perspektive ist es nützlich, die verschiedenen Arten von Textumgebungen zu unterscheiden. Innerhalb des Texts kann Fremdsprachiges mehr oder auch weniger gleichmäßig verteilt sein, zum Beispiel nur in eingelagerten Dokumenten oder an besonderen Schauplätzen, in bestimmten Szenen oder sonstigen abgrenzbaren Bereichen gehäuft auftreten.

Einzelgröße und Gesamtumfang: Untergliedern kann man die fremdsprachigen Elemente zunächst quantitativ, zum einen nach der Größe der Einheiten (Einzellexeme, Syntagmen, Sätze, Transphrastisches unbegrenzten Umfangs), zum andern nach dem Gesamtanteil am Text.³⁷ Den stehenden Floskeln (beispielsweise Grußformeln) und Zitaten (Sprichwörtern, Gedichtzeilen, Schlagertiteln, Slogans, Aufschriften etc.), vor allem den sogenannten Bil-

³⁶ Dazu Schmitz-Emans 2004c und 2014.

³⁷ Ich will nicht in Abrede stellen, dass auch ein relativ geringer Anteil eine durchgehende Präsenz der fremden Sprache im Bewusstsein des Protagonisten signalisieren kann; schon Goetsch (1987b: 43 f.) hat am Beispiel der quantitativ wenig bedeutenden spanischen Einsprengel in Hemingways *The Old Man and the Sea* darauf aufmerksam gemacht. Auch unter dieser Prämisse scheint es aber geraten, nur die an der Textoberfläche realisierte Heteroglossie als solche zu betrachten, nicht eine bloß erschließbare ohne fremdsprachigen Marker.

dungszitaten, kommt als vorgeprägten Einheiten ein Sonderstatus zu, der – unter anderem bei den Motti – eine reiche literarische Tradition widerspiegelt. Darunter fallen aber nicht die scheinbar frei gebildeten fremdsprachigen Elemente, die von weniger fremdsprachenkundigen Autoren aus lebensweltlichen Dokumenten wie Zeitungsberichten oder irgendwelchen Aufschriften übernommen worden sind.

Durchdringungs- oder Vermischungsgrad: Auch qualitativ lassen sich verschiedene Grade der Heterogenität der einzelnen Sprachelemente wie auch des Gesamttexts unterscheiden. Gewöhnlich werden die Unterschiede als Opposition verstanden und als <Sprachwechsel>/<Sprachmischung>, <additive>/<synthetische> Mehrsprachigkeit³⁸ oder ähnlich nur unterschiedlich terminologisiert. Dieser Gegensatz prägt in der Tat weitgehend das Bild der literarischen Heteroglossie; es mag aber auch Zwischenstufen und damit Gründe geben, von einem abgestuften Modell auszugehen, indem man im Bereich der sogenannten Sprachcollagen zwischen syntaktischen und verschiedenartigen lexematischen Mischbildungen unterscheidet. Ein Qualitätssprung tritt bei der Verteilung von Mischformen aus mehreren Sprachen dort ein, wo keine dominante Grundsprache mehr festzustellen ist; dies kann additiv oder synthetisch realisiert werden. Wieweit überhaupt bestimmte Varianten der Heteroglossie mit Genres, Poetiken oder sonstigen ästhetischen, sozialen oder anderen Parametern korreliert sind, wird zu prüfen sein.

Figuren- und Erzählerrede: Speziell in der Erzählliteratur kommt dem Unterschied zwischen Figuren- und Erzählerrede ein besonderes funktionales Gewicht zu, indem die fremdsprachige Mimesis der Figurenrede (der *effet de réel*) mit einer realistisch-mimetischen Poetik leichter motivierbar ist als die fremd- oder mischsprachige Erzählerrede (Diegesis), die aber bei einem entsprechend charakterisierten Erzähler ebenfalls mimetisch begründet sein kann. Allerdings muss man sehen, dass diese Unterscheidung in komplexeren Erzählwerken nicht mehr so klar zu treffen ist wie in klassisch- auktorialen. Da kann etwa ein Erzähler punktuell im *discours indirect libre* geradezu in die Diktion seiner Figuren hineinschlüpfen oder umgekehrt alles, fremde Figurenäußerungen wie auch das offenbar als Dokument Übernommene, in seinen Sprachstrom hineinnehmen, ob als distinkte narrative Instanz oder als kaum noch greifbare «Reflektorfigur» (Stanzel 2001 passim). Das galt schon für Joyce, es gilt auch für einige der zu analysierenden neueren Romane, in denen irgendwelche *voices* statt traditioneller Figurenreden anzutreffen sind.

Verständnishilfen: Es gibt eine ganze Reihe von Techniken, um dem Leser den Sinn fremdsprachiger Elemente zu vermitteln, und der ästhetisch ergiebigste Parameter scheint der Grad der Auffälligkeit. Zu den direkten Hilfen zählen Übersetzungen im Text, in den Fußnoten oder einem beigegebenen Glossar (was gemeinhin alles als belletristisch weniger angemessen gilt und nur in bestimmten Typen von Texten häufiger vorkommt), aber auch die bilinguale Synonymie, d. h. die meist weniger auffällige, bei der Lektüre oft geradezu übersehene Hinzusetzung von Synonymen oder paraphrasierenden Wendungen aus der Grundsprache³⁹. Daneben stehen indirekte Verfahren der Verstehenssteuerung durch den näheren Kontext oder Isotopie-Rekurrenzen, indem beispielsweise die fremdsprachige Frage einer Figur von einer anderen in der Grundsprache beantwortet und damit auch gedeutet wird oder indem das fremde Wort beiläufig durch ein heimisches, das zum gleichen Hypero-

³⁸ So Schmitz-Emans 1997: 67 mit Bezug auf Joyce.

³⁹ Riatsch (1998: 30) bezeichnet das Verfahren als «glossierende Synonymie». Aus spezifisch «postkolonialer» Perspektive haben sich für übersetzende Erläuterungen oder auch einfache Synonymie durch übersetzte Lexeme die Termini *glossing* (Ashcroft/Griffiths u. a. 2002: 58–76) oder *cushioning* (Zabus 1991 passim) eingebürgert, für elegantere Arten der Verständnisvermittlung aus der Textumgebung der Begriff *contextualization* (ib.).

nym (Archilexem) gehört, ergänzt wird, so dass das gemeinsame Merkmal erkennbar ist, auch wenn das fremde Wort selbst nicht formal expliziert wird. Oder aber der Autor setzt ein mehrsprachiges Lesepublikum voraus und erklärt gar nichts. Wie diese Insolenz zu beurteilen ist, die in bestimmten Poetiken fast zum Programm gehört, hängt vom semantischen Gewicht der fremdsprachigen Elemente ab. Die höchst unterschiedlichen Anforderungen an den Leser sind ein wichtiger Parameter des individuellen Fremdsprachengebrauchs der Autoren. Auch erfundene Sprachen sind unverständlich und stellen damit den Leser (wie auch möglicherweise die Figuren) vor ähnliche Probleme wie eine unerläuterte fremdsprachige Passage.

Konnotationen einzelner Fremdsprachen: Zweifellos hängt der Stellenwert fremdsprachiger Elemente auch von dem der Sprache ab, der sie angehören. Da gibt es für unterschiedliche Kulturen und Epochen Bildungs- und Renommeesprachen, Reflexe der realen Sprachdominanz in bestimmten Sektoren, unterdrückte Sprachen, die einem Autor besonders am Herzen liegen, und manches andere, das sich erst in der Analyse zeigt. Bei den großen europäischen Kultursprachen erscheint die Nichtübersetzung in den Texten sicher als geringerer Verstoß gegen literarische Konventionen als bei anderen, ja bei bestimmten Bildungssprachen eventuell sogar als Auszeichnung des Lesers.

Korrektheitsgrad: Er hängt von der fremdsprachlichen Kompetenz des Autors, aber vor allem von der Motiviertheit im Text ab. So ist etwa das Pidgin-Deutsch in Monique Langes Roman *Les platanes* (1985: 126–128) als bewusst sprachlich inkorrektes Gespräch eines Franzosen mit einem deutschen Anhalter motiviert (hier wäre einmal der Begriff der Interferenz am Platz, aber eben als literarisches Spiel), ganz unabhängig von den deutschen Sprachkenntnissen der Autorin. Ähnliches gilt vom rührend fehlerhaften Französisch des jungen italienischen Arbeiters, der in Pasolinis Frühwerk *Il sogno di una cosa* der Deutschschweizerin Anna Mari erst seine Liebe und dann seine Liebesenttäuschung erklärt.⁴⁰ Es gibt aber auch zahlreiche Normverstöße ohne eine solche interne Motivation, sowohl in der Figurenrede (ohne dass die Figuren dadurch als sprachlich inkompetent erscheinen sollen) als auch in der Erzählerrede. Manche davon waren in einer Zeit, als es noch den Handsatz gab, vielleicht dem Setzer zuzurechnen, dem Autor nur insofern, als er nicht gründlich genug Korrektur gelesen hat. Jedenfalls gibt es nach dem Kriterium der sprachlichen Korrektheit eine breite Skala von Fremdsprachen einsetzenden Autoren: Bei Borges findet man kaum je einen Druckfehler in den fremdsprachigen Belegen, andere sind dagegen höchst sorglos.

Erwähnt werden diese Parameter nicht, um die Textanalysen auf diese Systematik zu reduzieren oder gar statistische Aussagen machen zu wollen, die notwendigerweise die Frage nach der literarischen Qualität außer Acht lassen müssten (zudem wäre das Sample nicht groß und auch nicht einheitlich genug), sondern um in der Analyse nach Bedarf auf sie als bekannte Kategorien zurückgreifen zu können.

1.4 Ästhetische Funktionen

Die nichtliterarische Sprache dient überwiegend der Kommunikation. In ihr geschieht auch Sprachwechsel oft um der besseren Verständigung willen, manchmal aus Höflichkeits- oder Prestige Gründen. In der Literatur, die sich ja nicht auf die Mitteilung von Information be-

⁴⁰ ««Si toi cherger du travail plus joli, moi travailler avec toi... moi avec toi... après nous marrier, et après nous seron très content toujours... promener, moi avec toi... dancer... et après nous aurion del garçons...»» (Pasolini 2009: 83) – ««Eh bien, chère Anna Mari, io le dicevo, <pour moi en fait rien! Pour moi en Italie c'est une amie plus jolie que toi, plus jolie, plus jolie!»» (ib. 90)

schränkt, lässt sich auch der Sprachwechsel, vor allem in der Außensicht, nicht auf diese kommunikativ-gesellschaftlichen Elementarfunktionen reduzieren. Die Frage nach den Funktionen fremdsprachiger Elemente in der zeitgenössischen Literatur und, damit verbunden, nach dem Funktionswandel gegenüber der älteren Tradition ist an unterschiedlichem Textmaterial schon mehrfach gestellt worden und muss auch immer wieder neu gestellt werden. Seit den Arbeiten der siebziger und achtziger Jahre sind so viele neue literarische Phänomene aus dem Umkreis der literarischen Mehrsprachigkeit und so viele neue Fragestellungen und Untersuchungsparameter aufgetaucht, dass es sich geradezu aufdrängt, die wichtigsten Funktionszuschreibungen einmal systematisch zu erfassen und dann an neuen Werken zu überprüfen.

Das Zentralproblem ist hier, eine für möglichst vielgestaltige Werke gültige und in sich leidlich widerspruchsfreie Taxonomie der Funktionen zu entwickeln, denn nur wenn Oppositionen da sind, bekommt eine Funktion eine Bedeutung; schlösse sie nichts mehr aus, wäre sie allbedeutend und damit leer. Zu vermeiden sind auch Funktionen, die nur um irgendwelcher Symmetrien willen geschaffen, aber durch keine Texte plausibel illustriert werden. Es ist die Aufgabe der Textanalyse, den fremdsprachigen Passagen eine funktionale Interpretation zu entnehmen, die weder in jedem Einzelfall eindeutig noch zweifelsfrei sicher sein muss. Nicht selten kommen darüber hinaus in den Texten, von welcher Instanz aus auch immer, metasprachlich formulierte Theoreme zu Fragen aus dem Umkreis der Mehrsprachigkeit vor, die ihrerseits zu analysieren sind. Es dürfte einsichtig sein, dass es hier nicht um die von Jakobson, Bühler und anderen unterschiedenen allgemeinen Sprachfunktionen geht, sondern um Unterformen der <ästhetischen> oder <poetischen Funktion> in einem viel enger gefassten Sinn als bei den Linguisten⁴¹: der geschriebenen und in Druckform gesellschaftlich verbreiteten Literatursprache.

Da ähnliche Phänomene in der Forschung teilweise unterschiedlich bezeichnet werden, zunächst ein Wort zur Begrifflichkeit. Wenn Hansen 1961 von «Motiven», Elwert 1975 von der «Motiviertheit», Goetsch 1987a von den «Ursachen» für literarische Heteroglossie spricht, so geht es, ihren Beispielen nach zu urteilen, weitgehend um Intentionen, die Autoren dazu bewegen haben, in ihren Werken mehrere Sprachen zu verbinden. Nun ist es ein Grundtheorem der Hermeneutik, dass die Bedeutung eines literarischen Werks nur im Text gesucht werden kann, nicht darin, was der Autor *sagen wollte*, weil der Leser die Autorintentionen nur soweit kennt, wie sie im Text objektiviert sind – und kennte er den Autor persönlich, würde sich an diesem Theorem nichts ändern. Es zählt nur, was der Leser literarisch begründet einem Text als dessen Wirkungsintention entnimmt. Das kann funktional weit über die individuellen Intentionen seines Autors hinausgehen, der Text mag für einen späteren Leser sogar für etwas weitgehend anderes stehen als für das, wozu er ursprünglich vom Autor bestimmt war. Es scheint darum angemessener, aus der Sicht des Lesers nach den *im Text angelegten Funktionen* zu fragen. Es wäre auch vertretbar, ganz ohne den Terminus <Funktion> auszukommen, nur von der ästhetischen Wirkung oder Bedeutung des Werks zu sprechen und zu untersuchen, welchen Eigentümlichkeiten seiner sprachlichen Form es diese Wirkung verdankt.

Der Wechsel des Analyseobjekts (vom subjektiven Autorbewusstsein zum objektiven Text) geht oft mit einem höheren Abstraktionsgrad einher, bleibt aber an die Textindividualität gebunden. Die textinterne Motivation des Sprachwechsels, ob sie nun innerhalb eines

⁴¹ Schon bei Jakobson (1981) muss im Gefüge seiner Sprachfunktionen der Begriff <poetisch> einen viel größeren Bereich abdecken als hier. Das gilt, soweit ich sehe, bei aller internen Kritik an den Vorgängern auch für die Funktionensysteme jüngerer Linguisten, soweit dort die Funktion <ästhetisch> oder <poetisch> überhaupt eine Rolle spielt.

Romans den Figuren oder dem Erzähler zuzurechnen ist, bleibt von dieser Verschiebung der Perspektive unberührt; sie ist dem Interpreten als Textphänomen objektiv zugänglich. Die Verwendung des Terminus in Grutmans Aufsatz «Les motivations de l'hétérolinguisme» (2002) stellt einen Sonderfall dar, auf den gleich noch einzugehen ist. Insgesamt scheint es vertretbar, mit den meisten Theoretikern den Funktionenbegriff grundsätzlich beizubehalten, zumal sich die vermuteten Motivationen der Autoren teilweise als poetologische Funktionen umformulieren und als solche in den Texten nachweisen lassen, aus denen sie de facto ja abgelesen sind. Um der Tendenz der Motivationen zur beliebigen Vervielfältigung entgegenzuwirken, scheint es vernünftig, bei der (grundsätzlich durchaus wünschenswerten) Untergliederung der ästhetischen Funktion der Heteroglossie eher zurückhaltend zu sein, um so zu einer brauchbaren Funktionentypologie zu gelangen.

Wie sehen nun einige wichtige Untergliederungsversuche in der jüngeren Forschung aus? Zu beachten ist in der folgenden chronologisch geordneten tabellarischen Stichwort-Übersicht, die zur Erhaltung des Tonfalls, soweit möglich, mit Originalzitate arbeitet, dass die genannten Funktionen oder Motivationen (von den Kritikern oft nicht differenziert) jeweils aus unterschiedlichen Textbereichen gewonnen werden, die darum angegeben sind.⁴²

Quelle	Textbereich	Genannte oder implizierte Funktionen oder Motivationen
Elwert 1960	meist ältere Werke verschiedener Gattungszugehörigkeit	«l'allusion à un personnage, à une œuvre de poésie, à un genre littéraire; l'évocation d'un milieu ou d'un ordre d'idées; la démonstration de l'authenticité du récit; le témoignage de respect ou d'amitié envers un personnage ou un milieu à l'occasion d'un événement social particulier; le besoin de briller et d'étaler ses connaissances linguistiques; le désir de prouver la parenté et l'affinité de certaines langues; l'intention de peindre le plus vivement possible un certain milieu, un caractère ou un type; enfin, le regret d'un milieu linguistique et l'effort que doit faire l'auteur pour s'arracher à lui» (417)
Giese 1961	dto.	Mimesis der sprachlichen Komplexität als <i>couleur locale</i> , teils zur Erzeugung von Komik, teils zur Charakterisierung eines Ambientes oder einer Schicht; Demonstration der Weltläufigkeit des Autors
Hansen 1961	makkaronische Texte	«die Freude an der Sprachmengerei»; «das Behagen am Klang der Endungen»; «das Vergnügen an der mutwilligen Entstellung von Bekanntem»; «eine parodistische Absicht» (64)
Ullmann 1964	französischer Roman der ersten Hälfte des 19. Jh.	Mimesis über Lokalkolorit durch fremdsprachige Einsprengsel mit drei Unterfunktionen: «documentary», «decorative», «psychologic» (46–48), daneben als vierte Gruppe «short quotations» aus literarischen Werken (50)
Forster 1970	verschiedene Gattungen, darunter auch Lyrik	Mimesis durch <i>couleur locale</i> und anderes, im 20. Jahrhundert beträchtliches Gewicht der spielerischen Sprachmischung («vielsprachiges Wortspiel», Collage, Montage) in Lyrik und Erzählprosa (Joyce)
Ayad 1980	dto., aber kaum Lyrik	Hauptgliederung nach den vermuteten Fremdsprachenkenntnissen des Zielpublikums (191 f.), sonst sehr heterogen. Implizierte Funktionen: Mimesis (als Zeit- und Lokalkolorit), axiologische Sicht (besonders erwähnt: Komik)

⁴² Die Seitenangaben nach den Zitaten beziehen sich jeweils auf die in der linken Spalte genannten Arbeiten.

Quelle	Textbereich	Genannte oder implizierte Funktionen oder Motivationen
Horn 1981	grundsätzlich alle Gattungen	«Fremdsprachliches kann [...] 1. sprachlich charakterisieren, 2. die Illusion fördern, 3. Träger auktorialer Aussage sein, 4. zur Einheit in der Mannigfaltigkeit beitragen, 5. komische Wirkung haben, 6. sprachspezifische Bedeutung vermitteln, 7. ein Faktor lautlicher Schönheit sein und 8. als Zitat fungieren» (228)
Goetsch 1987a	Schwerpunkt «fingierte Mündlichkeit»	«größere Wirklichkeitsnähe»; Komik und (negative) «Typisierung [...] des Ausländers», dagegen Aufwertung der Fremdsprachen als «Sprachform von Kulturgemeinschaften»; Spiel: darunter «erfundene Fremdsprache» und «Sprachmischung in experimenteller Prosa» (7). Alternative: «Nachahmung, schöpferische Umformung und Erfindung» (10)
Canonica de Roche-monteix 1991	Theater Lope de Vegas	«función cómica» (gilt als zentral), «realista» (d. h. auf <i>verosimilitud</i> gerichtet), «evocativa» («la lengua es asociada con el país donde es hablada y con todas las connotaciones culturales que de él proceden», «satírica» (bei unzureichender Sprachkenntnis), «narrativa» (in Exkursen, 506–509); Überlagerung mehrerer Funktionen ist möglich
Rudin 1996	Chicano-Literatur	«mimetic» vs. «artificial use» (14) der <i>embedded language</i> ; gemeint sind mit dem <i>artificial use</i> Satire, Parodie, Ironie oder «Symbolismus»
Schmitz-Emans 1997	Lyrik	weitgehend auf die ludische Funktion konzentriert; spezifischer: «Konfusion»; «Präzisierung und Vertiefung des poetischen Ausdrucks»; «Beweis von Gelehrsamkeit, von Sprachkompetenz»; «parodistische, künstlich-naive Grenzüberschreitung» (93); all dies metaphorisch auch als «Indikator einer poetologischen Utopie» (94)
Gauvin 1999	Roman	«une représentation mimétique, stylisée ou fantasmée des langages sociaux» (12)
Obendiek 2000	realistische Erzählliteratur	Mimesis (auch autothematizierend)
Grutman 2002	verschiedene Werke	«réalisme, composition, esthétique» (Untertitel), d. h. Mimesis, Erzeugung einer größeren Erzähldistanz, Evokation der Eigenwelt der Literatur
Schmeling/Schmitz-Emans 2002	dto.	figurencharakterisierend; soll eine «exotische Atmosphäre» schaffen, «mysteriös» wirken, komische und «groteske Effekte» erzeugen, «Aneinander-Vorbeireden von Figuren» mit tragischen und komischen Effekten ermöglichen (16), die «Sondersprache der Dichtung» signalisieren (19); ein sprachpolitisches Ziel von Sprachmischung: «ästhetischer Widerstand» (205)
Krysinski 2002	avantgardistische Erzähltexte	«code discursif ludique» (50), nicht figurencharakterisierend, daher als «bouche invisible» (40) bezeichnet, im Gefolge von Joyce auch im Gegenwartsroman
Canonica 2002	ältere spanische Literatur in verschiedenen Gattungen	«In generale, i valori stilistici di queste prime manifestazioni di plurilinguismo simultaneo sono di tipo mimetico»: «tendono a riprodurre la confusione emotiva in cui si trova l'io poetico» (184); daneben nennt er für die Lyrik die «funzione encomiastica» (185), fürs Theater die «funzione comica» und «funzione realistica» (187), für die Erzählliteratur das Lokalkolorit, ebenfalls im Dienst der Mimesis

Quelle	Textbereich	Genannte oder implizierte Funktionen oder Motivationen
Kremnitz 2004	Werke verschiedener	«als Element des Realismus» (14), besonders in der Figurenrede; Verfremdung, etwa als «Fragmentierung der Identität» (16); Spiel
Knauth 2004b	Epochen und Gattungen	«realistische», «sprachspielerische», «anthropologische Funktion» (282); als sprachpolitisch-ideologische Ziele der literarischen Mehrsprachigkeit genannt werden ferner: die Satire der «Unterdrückersprachen», die Aufwertung der unterdrückten Sprachen, die Ausspielung einer Befreiersprache gegen eine Unterdrückersprache und die Versöhnung, Gleichberechtigung und gegenseitige Durchdringung der Sprachen (286)
Richard 2005	kanadischer Gegenwarts- roman	«écriture [...] <i>mimétique, parodique et créatrice</i> » (250), «parodistisch» wird nach Wortspielen weiter untergliedert
Bisanti 2006	verschiedene Werke, oft Ita- lienisch als Grundsprache	«funzione realistica», «compositiva», «estetica», «comico-umoristica», «straniante», «metalinguistica», «poetica» und «retorica», letztere mit den beiden Untergruppen «funzione retorico-argomentativa» und «retorico-stilistica»
Sturm- Trigonakis 2007	neue Migra- tionsliteratur	Mimesis; «räumliche Stellvertreterfunktion» (150); «temporale Synekdoche» (152); Entautomatisierung; «Entkanonisierung durch Transtextualität» (155); «Leserorientiertheit» der Texte (156)

Zu einigen Zitaten scheinen ein paar kommentierende Hinweise angebracht. Es ist evident, dass die ältesten Belege terminologisch noch unzureichend sind und dass auch jüngere taxonomische Probleme schaffen, indem ihre Kategorien teilweise unhierarchisierbar sind und sich überlagern.

Elwert 1960 bietet eine exemplarisch bunte Reihe von Motivationen, die sich aufgrund ihrer psychologischen Überdifferenzierung, der sprachlichen Unklarheiten (welche Textverfahren implizieren *allusion* oder *évocation*?) und der zahlreichen Überlagerungen (worin liegt der sachliche Unterschied zwischen *évocation d'un milieu* und *peindre un milieu*?) kaum als Grundlage einer Funktionentaxonomie eignet und sich im Übrigen auch nach seiner eigenen Einschätzung beliebig erweitern ließe. Die unpräzise und eher motivationsbezogene Ausdrucksweise in Hansen 1961 ist begrifflich als funktionale Vierergruppe «komisch» (später im Text ausdrücklich erwähnt), «klangspielerisch», «verfremdend» und «parodierend» zu verstehen, wobei alle Charakterisierungen in den Bereich des Axiologischen und des Ludischen gehören. Ullmann 1964 entwickelt seine rein mimetische Funktionentrias an der *Chartreuse de Parme*, scheint sie aber für ihre Epoche als repräsentativ anzusehen; bemerkenswert ist, dass auch bei ihm dem literarischen Zitat eine eigene Rubrik zugewiesen wird.

Zentral mit der Frage befasst sich der Aufsatz von Horn 1981, der verständlicherweise wegen der offensichtlichen Heterogenität und der vielfachen Überlagerung seiner acht formal gleichgeordneten Funktionen kritisiert worden ist.⁴³ Sie lohnt gleichwohl eine gründlichere Auseinandersetzung. Unter Punkt 1 führt Horn unter anderem fremdsprachlich erzeugtes Zeit- und Lokalkolorit an, das offensichtlich im Dienst der Illusionsverstärkung, also der Mimesis, steht und damit eine Unterkategorie der Funktion 2 darstellt; diese scheint seine erste Hauptfunktion. Es ist in der Tat im Sinn des Leitbegriffs des Realismus von der «dargestellten Wirklichkeit» ein höherer Illusionsgrad, die fremdsprachige Rede eines Muttersprachlers real nachzubilden, als diese Rede um der Verständlichkeit willen nur in der

⁴³ Substantiell etwa von Riatsch 1998: 16.

Grundsprache zu referieren, höchstens ergänzt durch den *inquit*-Zusatz, er sage das in einer Fremdsprache; auch der Sprachwechsel selbst ist streng mimetisch (Horn sagt dafür «weltlich») motiviert. Punkt 3 bezieht sich nach seinen Erläuterungen auf fremdsprachige Figurenrede, die zugleich eine «axiologische» (233) Stellungnahme des Erzählers – er sagt: des impliziten Autors – für oder gegen diese Fremdsprache oder ihre Verwendung durch den Sprecher enthält. Eine solche Wertung geht offenbar nicht in der Mimesis auf. Auch die unter 5 genannte Erzeugung von Komik ist wohl teilweise als Variante der axiologischen Funktion aufzufassen; bei dem hier behandelten Permutationsgedicht mögen aber auch ludische Elemente hineinspielen. Die Kategorie 4, die ebenfalls an einem Gedicht entwickelt wird, ist funktional wenig klar und wird auch sehr beiläufig behandelt, ebenso wie Punkt 7, der sowohl auf Affektivität wie auf positive Axiologie verweisen könnte. Punkt 6 scheint sich auf die affektive Evokationskraft eines fremdsprachigen Wortes zu beziehen und lässt sich in der Tat keiner der bisher genannten Funktion einfach subsumieren.⁴⁴ Die Kategorie 8 schließlich schreibt dem literarischen Zitat eine Sonderfunktion zu, beschränkt es aber auf solche mit einem «ameliorativen» Stimmungswert» (239) aus kulturellen Renommeesprachen, was die Funktion in die Nähe der positiven Axiologie rückt. Die umfassende Bedeutung des fremdsprachigen Zitats als praktizierte Intertextualität, nämlich als Evokation der Welt der Literatur, ist damit noch nicht erfasst. Auch die Funktionalität der fremdsprachigen Erzählerrede kommt noch nicht ins Bewusstsein. Eine kritische Sichtung zeigt aber, dass zumindest der mimetischen, der axiologischen, der affektiv-evokativen sowie der hier nur angedeuteten ludischen Funktionen aus der Perspektive von Horns Textmaterial der Status von nicht weiter auseinander ableitbaren Funktionen zukommen könnte, was nicht heißt, dass sie literarisch alle gleichermaßen gewichtig wären. Bei geeigneter Umterminologisierung dürfte auch die Dichotomie «weltliche» vs. «künstlerische» Motivation für den Sprachwechsel (230) funktional fruchtbar zu machen sein, was immer die letztere alles umfassen mag, d. h. wo die Grenze zwischen den beiden Hauptkategorien verläuft. Ähnliches gilt von der Opposition «mimetic»/«artificial» in Rudin 1996.

Goetsch 1987a bietet zwei alternative Gliederungen an, deren zweite nur formal homogener ist: die genannten drei Tätigkeiten sind kaum in gleicher Weise als Funktionen aufzufassen. Man muss zudem bedenken, dass seine Fragestellung durch den Objektbereich «fingierte Mündlichkeit» eingeengt ist. Die Funktionen in Gauvin 1999, die deutlich an Bachtin und Derrida orientiert sind, bedeuten wie im zweiten Schema von Goetsch eine funktionale Auffächerung der Art der literarischen Weltnachbildung. An den teilweise voneinander abweichenden Funktionen bei Canonica 1991 und 2002 zeigt sich wohl weniger eine veränderte Einschätzung als die Affinität bestimmter Funktionen und Gattungen.

Die eigenwillige Trias in Grutman 2002 mitsamt meiner «Übersetzung» bedarf einer Erläuterung. Die Begrifflichkeit entstammt einem Aufsatz von Tomaszewski, in dem es um die Motiviertheit von Motiven geht, wobei ich meine Zweifel habe, ob die Heteroglossie als ein Motiv im Sinn Tomaszewskis aufzufassen ist. Kein Problem bereitet die mimetische Funktion, wobei aber hinzugefügt werden muss, dass Tomaszewski in der «illusion référentielle» des Realismus entgegen der aristotelischen Poetik keinen literarischen, sondern einen eher dokumentarischen Effekt sieht. Mit der als *composition* rubrizierten zweiten Kategorie schließt Grutman an die Interpretation von Tolstois *Krieg und Frieden* durch Boris Uspenski an, der den starken französischen Textanteil in den ersten Auflagen narratologisch als distanzierte Außenfokalisierung deutet, die stärker russifizierte Textoberfläche der späteren Auflagen durch *discours indirect libre* und inneren Monolog als größere erzählerische Nähe.

⁴⁴ Er entspricht, Horns Beispiel nach zu urteilen, wenn auch an ganz anderem Textmaterial, etwa meinem Befund in Kap. 3.8.

Ob das wirklich so ist und ob es verallgemeinert werden darf, scheint mir keineswegs ausgemacht. Die hier (abweichend von meiner Terminologie) als ‹ästhetisch› bezeichnete Motivation, die an den provenzalischen Reden des Dichters Arnaut Daniel in der *Divina Commedia* entwickelt wird, die nicht aus mimetischen Gründen erfolgen (das Provenzalische sei nun einmal Arnauts Muttersprache), sondern als ‹Verehrungszitate› in hoher Literatursprache anzusehen sind, rückt das Werk in eine literarische Tradition und stellt damit eine eigenständige Funktion dar, die der letztgenannten von Horn recht nahe kommt.

Krysinski 2002 formuliert nach meiner Kenntnis erstmals in aller Klarheit, dass es seit Joyce auch im avantgardistischen Roman eine Variante von Mehrsprachigkeit gibt, die nicht Romanfiguren oder allgemeiner äußere Wirklichkeit charakterisiert, also nicht im traditionellen Sinn (nur) mimetisch ist. Er bezeichnet das Verfahren als ‹ludisch› (wie sonst bei der mehrsprachigen Lyrik üblich); insofern als die Mehrsprachigkeit der Textoberfläche hier das Bewusstsein des Erzählers oder Reflektors einschließlich der dort gespeicherten mehrsprachigen Bildungsgüter wiedergibt, wäre auch die terminologische Variante ‹erzählercharakterisierend› denkbar: Der Erzähler liebt eben mehrsprachige Wortspiele. Mit einer analogen Argumentation gelangt Canonica 2002 zu einer mimetischen, ja ikonischen Deutung der mittelalterlichen Lyrik, da auch sie indirekt über das lyrische Ich Eigentümlichkeiten der referentiellen Welt nachbildet.

Die von anderen Autoren nicht eigens erwähnte ‹anthropologische Funktion› in Knauth 2004a meint vermutlich Texthinweise darauf, dass die Polyglossie als Universale im Menschen angelegt ist, ob nur im vagen Sinn von Mario Wandruszka ‹Mehrsprachigkeit des Menschen› oder wirklich als Fähigkeit zur Beherrschung mehrerer Abstandssprachen, wage ich nicht zu entscheiden.⁴⁵

Bisanti 2006 ist geradezu exemplarisch heterogen. Sie folgt zunächst mit ihren drei ersten Funktionen Grutman 2002,⁴⁶ fügt aber dann noch eigene hinzu. Offen bleibt, ob all diese Funktionen (bis auf die beiden letzten, die als Unterfunktionen der rhetorischen gekennzeichnet sind) als gleichgeordnet oder als hierarchisiert zu gelten haben, also zum Teil nur Differenzierungen irgendwelcher Basisfunktionen oder Perspektiven darstellen. Die entautomatisierende *funzione straniante* stammt aus dem Kategoriensystem der russischen Formalisten, die *funzione poetica* ist speziell von Jakobson übernommen und referiert auf das Spiel mit phonischen oder graphischen Ähnlichkeiten zwischen mehreren Sprachen. Die *funzione retorico-argomentativa* bezieht sich, den beigegebenen Textbeispielen nach zu urteilen, nicht auf den Leser oder Zuschauer, sondern auf die beteiligten Figuren; sie entspricht also dem, was oben ‹textinterne Motivation› genannt worden ist, und kann für den Leser oder Zuschauer eine ganz andere Funktion implizieren, während die *funzione retorico-stilistica* als

⁴⁵ Genaueres lässt sich wegen des für den Kritiker typischen Wortspielsdiskurses (hier unter anderem über die Homonymie von *mono*, griech. ‹einzig, allein›, sp. ‹Affe›) und des geringfügigen Textanlasses nicht sagen.

⁴⁶ Allerdings mit einer für die italienische Situation charakteristischen Abweichung, die sie in Bezug auf das Verhältnis von italienischer *lingua* und römischem Dialekt in Gaddas *Pasticciaccio* zu einer umgekehrten Aussage über die Fokalisierungsimplikationen von Grundsprache (*lingua*) und Abweichung (hier *dialetto*) führt: ‹la descrizione [...] in dialetto indica una focalizzazione interna e l'adozione del punto di vista della ‹gente del popolo›, mentre il passaggio all'italiano segna lo spostamento verso una prospettiva esterna e il ritorno alla voce del narratore› (Bisanti 2006: 305). Der Grund ist einsichtig: Die Sekundärsprache ist, von der Basis-Erzählsprache aus gesehen, einmal extern, einmal intern, und die Aussage über die Fokalisierung hängt wesentlich davon ab, ob man den diatopischen oder sonstigen Varianten Fremdsprachenstatus zubilligt.

Mischkategorie der Erhöhung, Senkung oder Emotionalisierung des Registers dient. Viele Beispiele beziehen sich nicht auf Abstandssprachen, sondern auf italienische Dialekte.⁴⁷

In Sturm-Trigonakis 2007 bedeuten die zweite und die dritte Funktion (die leicht miteinander zu verbinden wären) den Alteritätseffekt durch das fremdsprachige Wort, das punktuell die fremde Kultur und ihre Vorgeschichte evoziert, stehen also mit der ersten nicht auf der gleichen Abstraktionsebene. Für die Verfasserin stellen sie geradezu eine Prägeform der vierten Funktion dar, die – nicht nur terminologisch eine Adaptation der russischen Formalisten – die Markiertheit des fremden Worts als Normverstoß bezeichnet und damit die Materialität und Arbitrarität der Sprachzeichen bloßlegt. Damit ist sie eine Oberkategorie, die alle anderen Einzelfunktionen umfasst, aber keine Funktion neben der Mimesis. Die fünfte Funktion bezeichnet das Aufbrechen des nationalliterarischen Kanons, der hier als düsterer Hort der Einsprachigkeit erscheint,⁴⁸ durch multilinguale Texte – übrigens ohne Erwähnung eines literarästhetischen Qualitätspostulats⁴⁹. Die letzte Kategorie ist zu unspezifisch, um mehrsprachige von einsprachiger Literatur zu trennen; es handelt sich dabei schwerlich um eine Funktion.

Grundsätzlich gilt: Jede literarische Heteroglossie thematisiert objektsprachlich *irgendwie* die Sprachenvielfalt und damit auch sprachliche Alteritätserfahrungen – ob immer in einem so dezidiert nachbabelischen Sinn, wie es im Gefolge George Steiners (1975) gern dargestellt wird, scheint mir nicht sicher. Die Auswahl der genannten Funktionen und Motivationen durch die einzelnen Kritiker ist in hohem Maß vom jeweils behandelten Material bestimmt. Je stärker der traditionelle Roman im Mittelpunkt der Betrachtung steht (Goetsch, Gauvin, Obendiek), desto mehr tritt die mimetisch-figurescharakterisierende Funktion hervor und die ludische zurück; geht es dagegen primär um Lyrik und bestimmte experimentelle Varianten des Romans (Forster, Schmitz-Emans, Knauth, Kryszynski), so ist der funktionale

⁴⁷ In ihrer Monographie 2007: 75 f. hat Bisanti ihre Funktionenliste prinzipiell aufrechterhalten, aber ergänzt und teilweise umterminologisiert zu *funzione realistica, decorativa, ironica, stilistica, espressiva, straniante, metalinguistica* und *estetica*, die letztgenannte allerdings in der eingeschränkten Bedeutung eines «richiamo intertestuale a culture e opere straniere».

⁴⁸ Dass dem nicht so ist, lässt sich am Stellenwert eines Tolstoi, Thomas Mann oder Joyce in den traditionellen Literaturgeschichten leicht sehen. Dass in allen Erzähltexten, Theaterstücken und fast allen lyrischen Texten noch eine Grundsprache festzustellen ist, in die Fremdsprachiges nur eingelagert ist, wird nicht von engstirnigen Nationalisten gefordert und hat sich auch in der NWL, die Sturm-Trigonakis präsentiert, nicht grundsätzlich geändert. Nationale Verengungen der Literaturbetrachtung gibt es zweifellos, aber dabei geht es nicht primär um Einsprachigkeit, sondern um weit einschränkenderes: Manche hispanoamerikanischen Staaten Süd- und Mittelamerikas, um nur ein Beispiel zu nennen, fördern nicht etwa eine auf spanische Monoglossie, sondern auf die viel kleinere und historisch kontingentere Einheit ihrer einzelstaatlichen sprachlichen Varietät, meist sogar nur auf die nationale Herkunft ihrer Schriftsteller beschränkte Literaturgeschichtsschreibung; Picanço 2000 plädiert sogar innerhalb der *antillanité* für eine martinikanische Nationalliteratur; ähnliche Tendenzen kenne ich aus der österreichischen Germanistik. Eine Literaturgeschichte spanischsprachiger Werke, um bei meinem Beispiel zu bleiben, über den engen Horizont der Einzelstaaten hinaus könnte umgekehrt geradezu als Zeichen von Weltoffenheit gelesen werden und nicht einfach als Kulturimperialismus. Schriftsteller und ihre Werke gehören nicht einer Nation oder gar einem Staat, sondern einer *Sprache* – oder eben mehreren. Darum beziehen sich die Attribute deutsch, französisch, spanisch etc. bei Schriftstellern wie bei Werken hier durchgehend auf die Zugehörigkeit zu einer Literatursprache (auch durch Option), nicht auf eine Staatsbürgerschaft.

⁴⁹ Das musikalische Analogon – «world music» oder «ethnic» als neue Rubrik «neben den Regalen für deutsche, griechische oder italienische Popmusik» (Sturm-Trigonakis 2007: 22) – deutet aber das ästhetische Niveau an, auf dem hier Alt und Neu verglichen werden.

Befund eher umgekehrt. Andere Gattungen spielen in der Funktionentheorie nur eine Nebenrolle.

Ein Taxonomieversuch, der auf möglichst unterschiedliche Werke und Poetiken anwendbar wäre, könnte von diesen beiden Grundfunktionen ausgehen, die in der einen oder anderen Formulierung auch in der Forschungsgeschichte dominieren und dabei die geringsten Überlagerungen unter allen genannten Einzelfunktionen aufweisen dürften: *mimetisch* (zu prüfen wäre vor allem, wie weit der Bereich der axiologischen und der affektiv-evokativen Funktion hier noch subsumierbar ist) vs. *nicht-mimetisch* oder eben *ludisch*; der nötigen Ausweitung des Spielbegriffs dürfte nach Wittgenstein nichts Grundsätzliches entgegenstehen. Nur wenn man die zweite Rubrik mit *Canonica 2002* grundsätzlich als «erzählercharakterisierend» bzw. «das lyrische Ich charakterisierend» auffasst, also einer Variante der *Mimesis* zuschlägt, wäre die Grunddichotomie als «*Mimesis* der Außenwelt» vs. «*Mimesis* des Bewusstseins der (wohl meist impliziten) generativen Instanz» umzeterminologisieren; zweifelhaft scheint aber, ob das auch auf die zeitgenössischer Lyrik übertragbar ist oder ob damit die *mimetische* Funktion überdehnt würde. Die *Mimesis* mitsamt ihren speziellen Techniken (etwa beim Lokalkolorit) kann wiederum ganz unterschiedlich funktionalisiert werden: zum Fremdmachen oder (paradoxiert) zum Näherbringen durch den Aufweis von allgemein Menschlichem, zur Fiktionalisierung und zur Dokumentation. Wichtig ist es auch, sich bewusst zu machen, dass die Motivation einer Figur zum Fremdsprachengebrauch gegenüber einer anderen beim Leser als Zuschauer anders wirken mag – und oft wirken soll – als bei der Figur selbst. Bei fremdsprachigen Zitaten, die nicht nur funktional eine eigene Kategorie bilden, dürfte generell die Zentralfunktion die des Aufrufens der literarischen Sonderwelt sein.

Man kann die Welt – und insbesondere die Welt des Geistes – unterschiedlich einteilen, der Nutzen einer Taxonomie bestimmt sich also nicht nach «richtig» und «falsch», sondern danach, was sie für die Erkenntnis der Phänomene, um die es jeweils geht, leistet, hier etwa: wie stark die gewählten Funktionen mit Gattungen, Poetiken oder sonstigen funktionen-fremden Elementen korreliert sind. Danach wäre auch zu entscheiden, ob eine binäre und damit – axiologisch gesehen – latent hierarchische oder aber eine additive Gliederung mit geringerer Hierarchietiefe günstiger ist. Es geht jedenfalls darum, Orientierung zu suchen, die Vielfalt der literarischen Objekte möglichst erkenntnisproduktiv zu ordnen, ohne zu behaupten, sie ließen sich nur *so* ordnen oder sie ließen sich überhaupt als ästhetische Individuen ganz in eine begriffliche Ordnung überführen.

1.5 Fragestellungen und Erkenntnisziele

Die Aufgabe besteht darin, differenziert aus dem jeweiligen Textzusammenhang, aber natürlich nur in einer Pars-pro-toto-Darstellung zu untersuchen, wie sich aus der Sicht neuerer literarischer Werke unter Nutzung der unterschiedlichen Parameter das Phänomen der ästhetischen Mehrsprachigkeit in der Gegenwart darstellt, und zwar an einem möglichst vielgestaltigen Gesamtbild aus dem Bereich mehrerer Literaturen, um verengenden Funktionszuschreibungen schon durch die Vielfalt und das ästhetische Gewicht der einzelnen Objekte entgegenzuwirken. Die Werke erschließen sich nur bei einem Mindestmaß an interpretativer Zuwendung; die Arbeit wird also primär eine vom Erkenntnisziel gesteuerte Reihe von Einzelwerkanalysen sein. Die Beobachtung, dass ein literarischer Text in einem gewissen Mindestausmaß mehrsprachige Stellen aufweist, ist nur der Ausgangspunkt; erst in der Analyse kann er mehr von sich preisgeben, sich mehr oder weniger dezidiert bestimmten Verfahren, Modellen oder Strategien zuordnen.

Es handelt sich zunächst einmal darum, die literarischen Präsentationstechniken von Fremdsprachen zu untersuchen, um zu sehen, wie homogen die lokal und sprachlich weitgestreuten Textbefunde aus dem Objektbereich der Romanistik (einschließlich der Neuen Romania) und der Germanistik in Bezug auf die eingelagerten Fremdsprachen jeweils sind. Dabei geht es sowohl um mögliche Sonderentwicklungen in bestimmten begrenzten Bereichen als auch um die Wege und eventuell auch die Grenzen ihrer Ausbreitung. Betrachtet werden müssen sie aber nicht nur im Gesamtrahmen ihrer Epoche, sondern auch vor dem Hintergrund der literarischen Tradition, da sich erst dann die durchgehenden Konventionen und die Neuerungen gegeneinander abwägen lassen, die da möglicherweise in einzelnen Sparten und Sprachbereichen ausdifferenziert, umgewichtet, durch neue ergänzt oder ersetzt werden. Die zentralen Befunde beziehen sich immer auf Einzelwerke; wieweit sich daraus allgemeinere oder zumindest für bestimmte Varianten repräsentative Entwicklungen oder Tendenzen ableiten lassen, kann nur sekundär mit aller Vorsicht extrapoliert werden. Jedenfalls sollte der Erkenntnissertrag der Untersuchung nicht auf die im Schlusskapitel formulierten Ergebnisse reduziert werden.

Auf einer höheren Abstraktionsebene gilt das Desiderat, Synchronie und Diachronie zu verbinden, auch für die ästhetischen Funktionen, die den fremden Sprachen in ihren jeweiligen Einlagerungsformen aufgrund der Textanalyse zugeschrieben werden können. Welche Verschiebungen sind innerhalb der Mimesis, etwa in der Wiedergabe von fremdsprachigem Zeit- und Lokalkolorit, zu beobachten? Welche Verständnishilfen werden eingesetzt? Wie steht es mit der axiologischen Funktion einzelner Fremdsprachen in beiden Hauptvarianten: als Renommeesprache und als Quelle von Komik? Ändert sich die Imagologie der einzelnen Einlagerungssprachen? Welchen Charakter hat in verschiedenen Gattungen der spielerische Gebrauch der Fremdsprachen?

Zu untersuchen ist ferner, wieweit die Verfahren und die ihnen zuzuordnenden Funktionen mit bestimmten poetologischen Vorgaben, Gattungen und sonstigen literarischen Formen korreliert sind und wie sich danach aus der Sicht der betrachteten Werke die Taxonomie der relevanten Funktionen darstellt. Bewährt sich die oben skizzierte Dichotomie der Hauptfunktionen? Besteht Anlass, an der Eigenständigkeit der axiologischen und affektiv-evokativen Funktion festzuhalten? Verändern sich das Gewicht, der Charakter und die Funktion der literarischen Zitate gegenüber älteren Formen? Sind die erfundenen Sprachen ganz dem Spiel zuzurechnen oder gibt es auch hier auch mimetische Elemente? Wieweit ist der Grad der Normabweichung und damit der Entautomatisierungsfunktion der fremdsprachigen Passagen mit dem Textumfang, den Einzelsprachen, dem Gattungsprofil oder anderen Parametern korreliert?

Dies führt zur allgemeineren Frage nach dem Verhältnis von außer- und innerliterarischen Quellen der zeitgenössischen literarischen Heteroglossie. Zu registrieren ist auf der einen Seite eine zunehmende reale (lebensweltliche) Berührung der Autoren und Leser mit fremden Gesellschaften und Kulturen durch ökonomische Migrationswellen (Italiener und Lateinamerikaner in den USA, Türken in Deutschland etc.), die politische Exilierung (deutsche Autoren in Frankreich und später in den USA, spanische in Frankreich und Lateinamerika) und neuerdings durch die wirtschaftlich-technische Globalisierung; auf der anderen Seite gibt es aber grundsätzlich nach wie vor die nicht zwingend mit Ortsveränderung verbundene Berührung mit fremdsprachigen Literaturwelten durch die Lektüre und die schöpferische Imitation. Wie ist das Verhältnis dieser beiden Motoren der Heteroglossie zueinander? Lassen sich die Formen exzessiver Heteroglossie eher den aufgezählten lebensweltlichen Berührungen mit anderen Sprachbereichen zuordnen oder spielt die Literatur eine davon weitgehend unabhängige, ja vielleicht dominante Rolle als Anregerin wie in den Jahrhunderten Heteroglossie vorher? Aus welchen nachweisbaren lebensweltlichen oder literarischen

Quellen stammen die Neuerungen, welche Autoren und Werke gelten als Anreger und wie werden ihre Modelle jeweils aufgenommen und modifiziert? All diese Fragen haben unmittelbare Rückwirkungen auf die nach dem Gewicht der Zentralfunktionen Mimesis und Spiel.

Diese Überlegungen implizieren zugleich eine Auseinandersetzung mit den von Autoren wie von Kritikern geäußerten ideologisch-sprachpolitischen Prämissen, die in den letzten Jahren mit der literarischen Mehrsprachigkeit verbunden worden sind. Zeigt sich in der Literatur zunehmend oder gar einheitlich ein neues mehrsprachiges Bewusstsein, vor allem in Ländern mit De-facto-Diglossie oder bei Schriftstellern, die sich in ihren Werken mehrsprachig stark dafür eingesetzt haben, textinternen Sprachwechsel und Sprachmischung in bestimmter Intensität oder Funktionalisierung als literarisch besonders zeitgemäß zu betrachten? Wie sind die Chancen der literarischen Heteroglossie angesichts des Siegeszugs des *global English* auch als Literatursprache einzuschätzen? Ist mit der modernen Migrations-situation eine Mimesis der Fremdsprachigkeit im eigenen Land oder Kulturbereich gegeben, die nicht mehr einfach exotisch ist? Ist damit das Abweichungsphänomen Mehrsprachigkeit in bestimmten Bereichen – referentiell oder literarisch – schon zur Norm geworden?

Nun ist es nicht so, als ob sich all diese Fragen durch Textinterpretation bündig oder gar repräsentativ beantworten ließen; das ist bei einer Anlage, die die Werke nicht zum Sprachrohr von Ideologie degradieren will, gar nicht möglich. Hier soll nur der allgemeine Rahmen abgesteckt werden, innerhalb dessen die Untersuchung sich bewegt. Ihr Ziel ist es, den Werken möglichst konkrete Befunde zur Sprachenvielfalt in der Literatur und deren Implikationen zu entlocken, sie aber zugleich als ästhetische Individuen ernst zu nehmen, und das bedeutet, ihre Antworten nicht vorschnell begrifflich einschichtig zu machen, sondern ihre individuelle Komplexität soweit wie irgend möglich zu erhalten. Die mehrsprachigen Werke suchen auf den Leser durch eine Vielzahl von Effekten einzuwirken, die weder von vornherein auf die von der Literaturwissenschaft herangezogenen Kategorien noch auf die Erwartungen und Wünsche einer emanzipatorischen Sprachpolitik oder der *political correctness* reduziert werden sollte.

Umgekehrt hängt es ganz vom Leser ab, zu welcher Reaktion er sich durch die mehr oder weniger dichte Präsentation fremder Sprachen in dem einen oder anderen Werk bewegen lässt: zur Abschwächung oder zur Bestärkung der Vorurteile über Eigentümlichkeiten anderer Sprachen, zur Relativierung der eigenen, zur abstrakten Freude an der sprachlichen Vielfalt, zum Sprachenlernen, Interferenzensuchen oder zum Ärgern über mehrsprachiges Kalauern und dem Entschluss, demnächst ohne schlechtes literarisches Gewissen wieder zur Lektüre einsprachiger Werke zurückzukehren.

1.6 Sprachen, Werkauswahl, Präsentation

Meinen Sprach- und Lektürekennntnissen entsprechend, werde ich im Folgenden eine Reihe neuerer Werke mit den Grundsprachen Französisch, Italienisch, Spanisch, Katalanisch, Portugiesisch und Deutsch betrachten, die stärkere fremdsprachige Elemente aufweisen, meist aus den jeweils anderen Sprachen, bisweilen auch darüber hinaus, vor allem englische und lateinische, dabei naturgemäß solche Werke etwas ausführlicher, zu denen im Hinblick auf dieses Thema noch einiges zu sagen ist. Werke mit englischer Grundsprache sind nur in Verbindung mit einer romanischen Einlagerungssprache zur Darstellung des Kontrasts bei umgekehrter Rollenverteilung berücksichtigt; konkret geht es um die beiden Varianten der Chicano-Literatur, bei denen eine Beschränkung auf die Variante mit Spanisch als Grundsprache erkenntnisverkürzend wäre. In jüngeren Erzähltexten, die Weltläufigkeit signalisieren und deren Handlung darum gern an möglichst weitgestreuten fremden Orten angesiedelt

ist, gibt es fast durchgehend ein gewissen polyglottes – heute überwiegend englischsprachiges – «Rauschen», das sich etwa in Grußformeln, sonstigen Ausdrucksmustern und kurzen literarischen oder lebensweltlichen Zitaten äußert. Solche Werke werden beiläufig als Parallelen mitzuerwähnen sein, das Augenmerk ist aber hauptsächlich auf die zu richten, in denen die Mehrsprachigkeit substantieller eingesetzt wird. Das bedeutet nicht, ich hielte das bloße Ausmaß an Polyglossie bereits für ein ästhetisches Qualitätskriterium und streng einsprachige Literatur (sofern es sie denn gibt) für ästhetisch zurückgeblieben.

Betrachtet werden sollen grundsätzlich nur Werke mit einem gewissen Anspruch als Literatur.⁵⁰ Nun bestehen gerade bei exzessiv mehrsprachigen Texten nicht selten Zweifel über ihren literarischen Stellenwert, denn große formale Innovation bedeutet oft auch ästhetische Randständigkeit. Vom Objekt her verbietet sich aber eine Beschränkung auf die Höhenkammliteratur, weil dann allzuviel an untersuchenswerten Phänomenen ausgeblendet würde. Neben den großen Namen werden also auch manche weniger bekannten erscheinen, weil die Heteroglossie in ihren Werken eine beträchtliche Rolle spielt, sofern ihnen ein literarischer Elementaranspruch zuzubilligen ist.

Ein einzelner Forscher kann auf einem so großen Gebiet natürlich keine Vollständigkeit beanspruchen. Sie ist auch nicht unbedingt anzustreben. Nützlicher scheint die Betrachtung einiger in Bezug auf die Fragestellung besonders hervorstechender Werke aus unterschiedlichen Feldern der Mehrsprachigkeit, die sich in der kursorischen Vorlektüre als produktiv erwiesen haben, um so die Spannweite des Themas auszuloten, ohne die Genauigkeit zu vernachlässigen. Den Vorgängern bin ich für viele Lektüeranregungen dankbar. Die Textauswahl mag bis zu einem gewissen Grad auch von den Zufällen dieser Lektüre abhängen, die mir einiges vor Augen geführt, anderes verborgen hat. Auch das ästhetische Urteil mag dabei ein Wort mitgesprochen haben: ich lese und analysiere lieber Werke, die ich (begründet) für ästhetisch gewichtig halte. Dass es sich dabei um Ermessensentscheidungen handelt, ist mir bewusst. Insgesamt habe ich mich aber bemüht, möglichst viele Facetten mehrsprachiger Literatur zu betrachten, und werde daher im Zweifelsfall eher permissiv als restriktiv sein. Das heißt nicht, ästhetische Unterschiede sollten vernachlässigt oder der bestehende literarische Kanon in toto negiert werden. Das Thema verlangt aber zunächst einmal eine gewisse Öffnung, um Neues registrieren. Wenn sich daraus gewisse Neubewertungen ergeben, indem die Aufmerksamkeit auf bisher weniger bekannte Werke gelenkt wird, scheint mir das kein Nachteil.

Die zeitliche Eingrenzung des Untersuchungsobjekts auf die neuere Literatur umfasst – von ein paar punktuellen Rückgriffen bis zu den Jugendgedichten Stefan Georges, Wedekinds *Lulu* und Thomas Manns *Buddenbrooks* abgesehen – im Allgemeinen Werke *von den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart*. Der Schwerpunkt liegt in der zweiten Jahrhunderthälfte, also nicht nur auf der Epoche der technischen Globalisierung, die aber durchaus mit einbezogen werden soll. Die älteren mehrsprachigen Werke, die relativ gut aufgearbeitet sind oder Verfahren der Mehrsprachigkeit verwenden, die heute als historisch gelten dürfen, werden nur knapp in einem diachronischen Vorspann (Kap. 2) betrachtet.

Innerhalb dieses zeitlichen Rahmens werden bewusst literarische Werke aus verschiedenen Gattungen untersucht. Die ausschließliche Konzentration auf Erzählwerke, wie sie sich in einem Teil der neueren Forschung beobachten lässt, soll vermieden werden, um die Skala der Formen und Funktionen nicht von vornherein zu reduzieren. Obendiek (2000: 161)

⁵⁰ Das geht, wie wir sehen werden, zwar über die Belletristik hinaus, bleibt aber im Medium der geschriebenen Sprache. Inzwischen hat sich auch der Film als Ort der ästhetischen Polyglossie etabliert. Ich muss es mir aber aus Gründen der Fokussierung versagen, mein Objekt auch auf den Film auszuweiten – es würde eine andere Untersuchung.

stellt die rhetorische Frage, warum er neben seinen englischen und deutschen Texten, die alle zur realismusnahen Erzähltradition gehören, nicht noch andere Gattungen (und überdies keine romanischen Werke) betrachtet habe, und antwortet mit der These vom «Resultat <mit abnehmenden Grenzwerten>», d. h. der zu erwartenden Wiederholung des bereits Erkannten. Wir werden sehen, ob diese Einschätzung sich an meiner etwas breiteren Auswahl bestätigt.

Zweifellos ist die fiktionale Erzählliteratur – allerdings nicht nur die realistische – auch hier quantitativ die Hauptkategorie, es gibt aber im Theater und in der Lyrik gleichermaßen Mehrsprachigkeit, bei der Lyrik sogar besonders radikale Formen, so dass eine Beschränkung auf die Erzählliteratur eine gewisse Verengung des Blickwinkels und damit eine Erkenntniseinbuße mit sich bringen könnte.

Zu den Erzählgattungen gehören auch faktuale Formen, auf die ich in einem besonderen Fall, den mehrsprachigen KZ-Lagerberichten, wegen ihrer auffälligen Funktion exemplarisch eingehe. Ich habe die Analyse aber nicht systematisch auf Nachbargattungen wie die Autobiographie oder das Tagebuch ausgedehnt, weil dies schwierige und für die Frage der Mehrsprachigkeit wohl weitgehend belanglose Abgrenzungsprobleme mit sich gebracht hätte, besonders angesichts der Tatsache, dass in den letzten Jahrzehnten die Grenzen zwischen der fiktionalen und der faktualen Darstellung gerade in diesem Bereich oft bewusst überschritten worden sind. Das faktuale Einzelwerk mit dem wahrscheinlich größten und vielfältigsten Fremdsprachenanteil aus den mir zugänglichen Literaturen, Valery Larbauds Reisetagebücher, habe ich in einen separaten Aufsatz (2015) ausgliedert.

Auf ein eigenes Kapitel zur Reflexionsliteratur, insbesondere zum literarischen Essay, der ja seit dem Montaigne'schen Modell das philologische Ad-fontes-Postulat übernommen hat und daher immer wieder mit fremdsprachigen Zitaten arbeitet, habe ich aus arbeitsökonomischen Gründen verzichtet.⁵¹ Damit habe ich mich in einem weiten Verständnis letztlich an die klassische Gattungstrias gehalten, die vermutlich insgesamt komplexere Formen der Fremdsprachenverwendung hervorgebracht hat als die Reflexionsliteratur. Eine größere komparatistische Arbeit zum mehrsprachigen literarischen Essay, nach Möglichkeit einschließlich des Grenzgebiets geisteswissenschaftlicher Theorie-Arbeiten mit literarischem Anspruch, schiene mir aber durchaus ein Desiderat und sei Jüngeren als Untersuchungsobjekt empfohlen.

Um innerhalb dieses Rahmens dem Erkenntnisziel näherzukommen, scheint es nützlich, in der Analyse grundsätzlich der Werkeinheit den Vorrang vor der Untersuchung einzelwerkübergreifender Sprachphänomene einzuräumen⁵² und darum jedes Werk in einem Ab-

⁵¹ Da beim Essay die Themen und Präsentationsformen extrem unterschiedlich sind, wäre die Hineinnahme dieser Gattung nur unter der Voraussetzung einer gewissen Mindestdifferenzierung nach Reflexionsobjekten und Argumentationsverfahren sinnvoll gewesen. Nach ersten überschlägigen Analysen an einigen Autoren (Borges, Cabrera Infante, Calvino, Eco), die zugleich als Erzähler und Essayisten hervorgetreten sind und in beiden Gattungen fremdsprachige Elemente integriert haben, schien mir der Inkaufnahme dieser Extension kein entsprechender Gewinn an Mehrsprachigkeitsvarianten gegenüberzustehen, zumal die fremdsprachigen Einlagerungen in einigen Formen des Essays sich stärker auf Einzeltermini konzentrieren dürften. Es scheint aber nicht ausgeschlossen, dass ein tieferer Blick zu einem anderen Urteil führt.

⁵² Eine Ausnahme bildet Kap. 3 über die deutsche Lagersprache, in dem die Einheit der Werke in der Abschnittsgliederung gegenüber der Darstellung von Sprachphänomenen weitgehend zurücktreten muss und nur innerhalb der Abschnitte gewahrt ist: Hier stehen einfach weniger die individuellen Werke im Zentrum (auch wenn ich die ausgewählten Berichte durchaus zur Literatur rechne) als die ihnen gemeinsame Dokumentations- und Evokationswirkung.

schnitt als einheitliches Objekt zu erhalten, was gelegentliche Querverweise nicht ausschließt. Die Rolle der Werke darf sich aber auch bei einer solchen Anlage nicht darin erschöpfen, vorgegebene Thesen zu illustrieren. Innerhalb ihres Abschnitts sollen daher die auf ihre individuelle Weise mehrsprachigen Werke möglichst selbst die Interpretation bestimmen, um zu verhindern, dass ihr ästhetisches Eigengewicht in einer allzu großen wissenschaftlichen Distanz, einer bloß quantitativ-statistischen Auswertung von Sprachphänomenen oder einem von vornherein feststehenden ideologischen Deutungsraster untergeht. Aus diesen Prämissen ergibt sich eine weitgehend additive, im Idealfall manchmal auch kumulative Struktur als Interpretationensammlung, deren Befunde erst in den Teilbilanzen der einzelnen Kapitel durch Subsumtion von Einzelergebnissen vorsichtig begrifflich hierarchisiert werden sollen, ohne dass die Individualität der Primärliteratur ganz eingeengt wird. Die Kapitelabschnitte sind nach Möglichkeit chronologisch geordnet, um in ihrer Abfolge auch das literaturgeschichtliche Nacheinander zu reflektieren, wobei allerdings poetologische und motivliche Kontiguitäten zu berücksichtigen sind, die dieser Intention partiell entgegenstehen können.

Die Kapitelgliederung ist insofern heuristisch eingesetzt, als Werke mit elementaren Gemeinsamkeiten, vor allem der Grundsprache und der Gattung, jeweils zusammen in einem Kapitel untersucht werden sollen, um zu prüfen, ob mit diesen Gemeinsamkeiten solche auf der Ebene der Heteroglossie korreliert sind. Bei der Analyse der mehrsprachigen Erzählliteratur lässt sich auf diese Weise in Kap. 7–11 vielleicht sogar innerhalb des Rahmens der «nationalen» Literaturgeschichten oder – für Lateinamerika – zumindest der Literaturgeschichten zweier Sprachen an einigen Beispielen ablesen, wieweit sich die einzelnen Sprachen und Kulturen auch hinsichtlich ihrer Ästhetik der Mehrsprachigkeit historisch ausdifferenziert haben.

Die – von der Fragestellung aus gesehen – kleineren Gattungen Theater und Lyrik sowie die durch Sonderkonventionen und lebensweltliche Determinanten (Lagerhaft, Diglossie, Sprachmigration etc.) enger aneinander gebundenen Fragen behandle ich jeweils in grundsprachenübergreifenden Kapiteln, weil die Gattungseigentümlichkeiten als besonders erkenntnisrelevant erscheinen und bei der Zuordnung zu den nach Grundsprachen gegliederten Erzähltexten als solche leicht untergehen würden. Der unterschiedlichen Ausgangslage all dieser Textgruppen ist am ehesten mit ganz verschiedenartigen Ansätzen pro Kapitel zu begegnen – so wie die Werke es selbst nahelegen. Ein paar sprachen- und einzeltextübergreifende Fragen, die in der gewählten Gliederung nicht abgebildet werden können, werden im vergleichenden Rückblick zusammenfassend nachgetragen.

Die Basis der Untersuchung sind die Mikroanalysen. Es geht darum, in hermeneutischer Tradition die Textoberfläche der Werke zu betrachten und dabei das Augenmerk auf Form und Funktion der fremd- und mehrsprachigen Stellen im Kontext des Übrigen zu richten. Die Analysen müssen eine gewisse Mindestgenauigkeit aufweisen, um den Werken auch linguistische und rhetorische Informationen über die intendierten Effekte zu entnehmen, sie können eben deswegen aber nur metonymisch-exemplarisch sein, nicht statistisch auszählend oder gar auf Vollständigkeit abzielend. Dass es demnach vor allem darauf ankommt, aussagekräftige Textstellen zu finden, versteht sich von selbst.

Die Textstellen müssen in all ihrer Vielsprachigkeit im Original dargeboten werden,⁵³ da

⁵³ Bei den vom Text abgesetzten Petit-Zitaten aus den in der Bibliographie aufgeführten Werken halte ich mich – soweit nicht ausdrücklich anders vermerkt – genau, auch unter Beachtung von Einzug, Gedankenstrichen als Redesignal, Kursivsatz etc., an die Vorgaben der jeweils als Quelle genannten Edition. Anführungszeichen zur Zitatmarkierung (wie durchgehend im Fließtext) können hier entfallen; wo sie dennoch auftauchen, sind sie als graphisch markierte Figurenrede aus den Quellen

diese Vielsprachigkeit ja das Objekt der Untersuchung ist, das nicht ausgeblendet oder durch Übersetzungen umgangen werden kann, weder bei den Einbettungssprachen noch bei den Grundsprachen.⁵⁴ Ich muss also dem Leser, der alle Analysen nachvollziehen soll, nicht weniger Fremdsprachiges zumuten als die Autoren und vertraue darauf, dass das unter Komparatisten, Romanisten, Übersetzern, aber auch anderweitig mehrsprachig Kompetenten und sprachlich Interessierten kein elementares Lektürehindernis ist. Wer eine der romanischen Sprachen zu lesen versteht, hat Vorteile. Bei weniger geläufigen Sprachen gebe ich hier und da erläuternde Einzelübersetzungen, suche aber auch nach dem Modell der Autoren selbst immer wieder durch indirekte Hilfen wie Paraphrasen oder Hyperonyme oder auch durch die Explikation bei der Textdeutung schwierigere Stellen zu erläutern. Bleibt zu hoffen, dass der vorliegende Text trotz all seiner eingelagerten Mehrsprachigkeit als lesbar empfunden wird.

übernommen. Zur einheitlichen Normierung der dramatischen Texte sei auf die erste Anmerkung von Kap. 6 verwiesen.

⁵⁴ Dass in einer solchen Untersuchung nur Originaltexte herangezogen werden können, da ein literarisches Werk ja durch seine Sprachform bestimmt ist und ein mehrsprachiges eben durch all seine Einzelsprachen, schiene mir gar nicht erwähnenswert, wäre ich nicht in einem Aufsatz des Sammelbands Schmeling/Schmitz-Emans (2002: 163) in einer Fußnote auf die Bemerkung gestoßen, alle Seitenangaben zu dem dort behandelten «roman plurilingue et multiethnique» von Danilo Kiš bezögen sich auf eine französische Übersetzung. Dass auch Obendiek seinen Turgenjew nach einer deutscher Übersetzung analysiert, mag neben der Rücksicht auf sein Lesepublikum damit zusammenhängen, dass er insgesamt stärker auf die allgemeine Fremdheitsproblematik abhebt als auf die Sprachform. Glücklicherweise liegt die Romania näher.

KAPITEL 2

Zur Vorgeschichte

Von fremden Literaturen, Ländern und Menschen

2.1 Warum zurückschauen?

Spätestens seit der Romantik gilt es als ausgemacht, dass man die Bedeutung eines Kulturphänomens nur dann würdigen kann, wenn man seine Geschichte kennt. Die ältere Sachgeschichte der literarischen Heteroglossie ist durch die im Forschungsbericht genannten literarhistorischen Arbeiten, die sicher auch in einem Kompilationszusammenhang stehen, innerhalb dessen sich wiederum mehrere nationalphilologische Ansätze unterscheiden lassen, zumindest in ihren Grundzügen recht gut erschlossen. Wenn ich nun in der gebotenen Kürze einige wichtige Texte nach den jeweils angeführten Untersuchungen in Auszügen präsentiere, so geschieht dies, um aus der Anschauung der historischen Entwicklung möglichst direkt zu zeigen, welche Konventionen literarischer Mehrsprachigkeit die Neuerer des 20. Jahrhunderts vorfinden.

Ich gehe dabei insgesamt chronologisch, aber nach Traditionssträngen vor, behandle also innerhalb dieses Rasters Texte, die erkennbar einer gemeinsamen literarischen Tradition angehören, zusammen, auch wenn sie über einen gewissen Zeitraum verteilt sind, um Innovationsschübe als Einheiten sichtbar zu machen. Nun ist es – nicht nur für die ältere Zeit – auffällig, dass solche Traditionen oft mit literarischen *Genres* korreliert sind, mögen das Gattungen im modernen Wortverständnis oder sonstige im Bewusstsein der Sprecher und Leser verankerte Formkonventionen sein (etwa eine bestimmte Art der Liebeslyrik oder der burlesken Dichtung), und diese Konventionen können ohne weiteres bis zu einem gewissen Ausmaß auch die üblichen Epochengrenzen überspielen.

Ziel ist es, im traditionellen Gebrauch fremder Sprachen in den wichtigsten romanischen Literaturen Muster und ihnen zugeordnete Wirkungsintentionen zu erkennen, ohne den Einzeltexten durch überstarke Generalisierung Gewalt anzutun. Dabei geht es nur in einigen Fällen um eigene Analysen, meist um einen durch Vorarbeiten abgesicherten historischen Gesamtbefund als tragfähige Vergleichsbasis für die in den Folgekapiteln unternommenen Einzeluntersuchungen zu neueren Werken.

2.2 Mehrsprachige Literatur bis zum ausgehenden Mittelalter

Einen gewissen Widerspruch zwischen poetologischer Theorie und Praxis scheint es in Bezug auf die literarische Mono- oder Polyglossie schon in der Antike zu geben. Da sind auf der einen Seite in der klassischen Rhetorik, die ja auch die Dichtungstheorie abzudecken hat, Tendenzen zur Einsprachigkeit als ein Stilideal, das alles sprachlich Heterogene als Verstoß gegen die *puritas* auszuschneiden oder wenigstens zu minimieren sucht, auf der anderen bei einigen Autoren und offensichtlich auch beim Publikum eine Vorliebe für interessante fremde Wendungen, die bis zu einem gewissen Grad als *variatio* auch für die Rhetorik tolerierbar sind, besonders für solche aus der Renommeesprache Griechisch.

Dialekt-Mehrsprachigkeit findet sich bereits in den Komödien des Aristophanes und im *Misanthropos* des Menander, in dem Böotier, Lakedaimonier und Thraker jeweils ihr Heimatidiom verwenden. Die lateinische Palliata-Komödie des Plautus und Terenz enthält viel Griechisches,¹ desgleichen Senecas Satire *Apocolocyntosis*, und im *Poenulus* des Plautus spricht der Karthager Hanno in Griechenland sogar karthagisch, also eine barbarische Sprache. Würde man den Literaturbegriff für die ältere Zeit auf nicht belletristische Schriften ausdehnen, wie es bei alten Kulturen üblich ist, käme man zu noch weit mehr Zeugnissen für Mehrsprachigkeit.

Im Mittelalter ist sowohl das Bild der Sprachenzerstreuung nach dem Turmbau von Babel als auch das komplementäre des pfingstlichen Zungenredens präsent, was in der Literatur sowohl zur Di- und Polyglossie als auch zu unverständlichen Phantasiesprachen geführt hat.² Die funktional angemessenste Unterscheidung scheint zunächst die zwischen solcher Mehrsprachigkeit, an der in irgendeiner Weise die Bildungs- und Wissenschaftssprache Latein beteiligt ist, also der literarische Reflex eines Diglossiephänomens, das seinerseits ein asymmetrisches Verhältnis zur Ebene der Volkssprachen voraussetzt (in italienischen Untersuchungen gern als «bilinguismo verticale» bezeichnet), und solcher mit ausschließlich modernen Sprachen.

Zunächst zur Mischung von Latein und Volkssprache. Reiches Material zur lateinisch-altfranzösischen Mischdichtung seit dem 10. Jh. (in der Alba von Fleury) hat Zumthor 1960 und 1963: 82–111 zusammengestellt und nach Typen geordnet: von der Glosse über die *farcture* (damit ist die spätere Interpolation romanischer Textteile in lateinische Texte gemeint) zur *barbarolexis*, d. h. zur Ersetzung lateinischer Wörter durch romanische; die verschiedenen Verfahren können auch gemischt vorkommen. Im ersten der beiden zweisprachigen Lieder eines Hilarius aus dem 12. Jahrhundert wird der lateinische Vers «Pape [=Papae] dari non est injuria» gleich im nächsten französisch paraphrasiert: «Tort a qui ne lui donne»; im zweiten folgt, wie später noch öfter, auf ein lateinisches Couplet ein französischer Refrain, der aus dem dritten lateinischen Vers die Konsequenz zieht, also syntaktisch und argumentativ mit ihm verbunden ist:

Lingua servi, lingua perfidie,
Rixe motus, semen discordie,
Quam sit prava sentimus hodie,
Subjacendo gravi sentencie:
Tort a vers nos li mestre!

In Hymnen und Sequenzen, auch in biblische Theaterstücke (*Suscitatio Lazari*, *Sponsus*, *Ludus Danielis*) und in geistliche Pastourellen-Kontrafakturen eingelagert, finden sich viele ähnliche Beispiele mit mehr oder weniger großen volkssprachigen Anteilen. Zumthor (1963: 84) schreibt den von ihm untersuchten Fällen von mittelalterlicher literarischer Zweisprachigkeit eine «rupture dans le déroulement du discours et de l'effusion» zu, also eine zugleich rhythmische und affektive Funktion und damit eine besondere ästhetische Qualität. Tavani (1969: 56) geht sogar bis zur Feststellung, die romanischen Literaturen insgesamt entstünden «all'insegna del mistilinguismo», nämlich als Mischung aus Latein und Volkssprache (*volgare*), wobei Latein zunächst als Grundsprache fungiert.

¹ Perutelli 2002; zur *Aulularia* vgl. Kramer 2002: 311–313.

² Besonders ergiebig, auch als Anreger für andere, ist hier Steiner 1975.

Weitgehend ausgewogener Sprachwechsel findet sich aber bereits in vielen hoch- und spätmittelalterlichen lateinisch-volkssprachigen Werken. In diese Rubrik gehört zum Beispiel das in Zumthor 1963: 97 wiedergegebene lateinisch-französische Weihnachtslied:

Universa creatura
Christi laudet mente pura
La presente nativité,
Unde mirans est natura
Quia, contra carnis jura,
Il est nez sans iniquité.

Ähnlich auch das vielstrophige³, erst spät (um 1400) überlieferte und manchmal Heinrich Seuse zugeschriebene lateinisch-deutsche Lied zum gleichen Anlass, das heute noch als eines der wenigen Überbleibsel dieser zweisprachigen Tradition einen hohen Bekanntheitsgrad hat:

In dulci jubilo,
nun singet und seid froh!
Unsres Herzens Wonne
leit in praesepio
und leuchtet als die Sonne
matris in gremio.
Alpha es et O.

Die Tatsache, dass in diesen beiden und vielen anderen Liedern lateinische und volkssprachige Teile eine syntaktische Einheit bilden, zeigt jedenfalls, dass beide Textteile weitgehend vom Publikum auch verstanden werden. Von dem zeilenweise viersprachig, nämlich deutsch, französisch, englisch und lateinisch glossierten *Ave Maria* eines als Bruder Hans überlieferten, wahrscheinlich niederrheinischen Verfassers (um 1400) dürfte das kaum in gleicher Weise gelten.⁴

Eine ganz andere Höhenlage und damit auch eine neue Stellung der lateinischen Elemente in seinen volkssprachigen Dichtungen signalisiert Dante.⁵ Sowohl von den zahlreichen lateinischen Zitaten in der *Vita nuova* als auch von denen im *Paradiso*-Teil der *Divina Commedia* lässt sich bei allen Gattungsunterschieden als Gemeinsamkeit feststellen, dass sie auch innerhalb der betont anspruchsvollen Verwendung der Volkssprache vor allem bei besonders feierlichen, erhabenen oder theologisch-lehrhaften Stellen eingesetzt werden mit dem Ziel, die Stilhöhe noch einmal anzuheben. Deutlich wird das am Einleitungshymnus des Canto VII, v. 1–3 unmittelbar vor der großen theologischen Lehrrede der Beatrice:

«Osanna, sanctus Deus sabaoth,
Superillustrans claritate tua
Felices ignes horum malacoth!»

³ Die von Schmitz-Emans 1997: 58 als «ein weiteres deutsches Weihnachtslied» nach Steiner referierte Strophe «Ubi sunt gaudia»... ist die letzte Strophe dieses Liedes.

⁴ Text und philologische Analyse in Noel Aziz Hanna/Seláf 2015.

⁵ Zur literarischen Mehrsprachigkeit in seinen Werken, an der sowohl Latein als auch die Volkssprachen beteiligt sind, sei auf die informative Zusammenstellung bei Klinkert 2015 verwiesen.

Hier weist die Latinität zum einen auf die Würde des Kaisertums (es spricht ja noch Kaiser Justinian aus dem vorhergehenden Canto), zum andern gleich in den ersten beiden Wörtern auf die liturgische Tradition, die durch die in die lateinische Rede noch einmal eingelagerten hebräischen Gottesattribute *sabaoth*, d. h. <(der) Heerscharen>, und *malacoth*, korrekt *mam-lachoth*, d. h. <(der) Reiche>, zusätzlich biblisch getönt und damit erhöht ist. Auch die lateinische Terzine im Canto XV, v. 28–30 aus dem Mund Cacciaguidas ist allein schon durch die Anrede «O sanguis meus» (ein *Aeneis*-Zitat) nobilitiert.

Latein-Belege finden sich auch bei anderen toskanischen Lyrikern der Dantezeit, ebenfalls oft stilerhöhend, wie in dem Sonett von Fazio degli Uberti mit seinem zeilenweise alternierenden Sprachwechsel:

O spes dilecta et vita cordis mei,
 vedi a che porto sono in questa barca:
 tu sola potes dare vitam ei
 che per gran pena d'esto mondo varca,

häufiger aber in standardisierten religiösen Beteuerungsformeln oder mit burlesker Absicht, so bei Niccolò de' Rossi (oder del Rosso), Cecco Nuccoli, Marino Ceccoli und anderen.⁶

In den spätmittelalterlichen *Mystères* begegnet neben Vulgata-Zitaten (oft Jesusworten, so aus der Bergpredigt in der *Passion* von Jean Michel), dem Credo und anderen liturgischen Texten und Hymnen, lateinischen Sentenzen und Adagien auch entstelltes Latein, stets aus dem Mund von Henkersknechten (so im *Mystère de Sainte Marguerite*) und sonstigen niederen Figuren, etwa dem Diener mit dem sprechenden Namen Venimecum im *Mystère Saint Quentin*. Deutlich burlesk gefärbt – zwischen makkaronisch und *petit nègre* – und zudem als Phänomen ausdrücklich thematisiert ist auch der Lateingebruch in der *Farce de Maître Mimin étudiant*. Die «Hebräisch»-Passagen in verschiedenen Passionen sind trotz einer gewissen mimetischen Intention – ob von Lokalkolorit ante litteram gesprochen werden darf, lässt sich schwer entscheiden – oft so entstellt, dass sie sich den Phantasiesprachen nähern, die es auch hier reichlich gibt: als sarazenisch oder in Zaubersprüchen irgendwie heidnisch konnotiert im *Mystère de l'Incarnation et Nativité de Notre Sauveur et Redempteur Jésus-Christ*, als Beschwörungssprache im *Miracle de Théophile* oder, theologisch naheliegend, im *Mistère du Viel Testament* als Ergebnis der Sprachzerstreuung nach dem Turmbau zu Babel.⁷ Generell lässt sich sagen, dass Abweichungen von der Sprachnorm, von der sozialen und der moralischen Norm stark untereinander korreliert sind: Die dummen Teufel und ihre Helfer sprechen am unverständlichsten.

Eher an die Verhältnisse der älteren religiös-volkstümlichen Mischlyrik schließt wieder die sogenannte Goliarden- oder Vagantendichtung an, etwa die der *Carmina Burana*⁸, oft mit lateinischem Text und volkssprachlichem Refrain, wie im Lied «Cur suspectum me tenet domina?» mit dem Refrain «*Tort a vers mei ma dama!*» (CB 95, 1),⁹ aber auch in anderen Verteilungen. Hier hat das Latein seine Vulgata-Würde, die auch im politischen Pathos der burlesken Dichter noch zu spüren ist, weitgehend eingebüßt und ist zum Spielmaterial einer Bildungselite geworden. In einer ästhetischen Schwundstufe ist diese Tradition bis in die

⁶ Stellenangaben bei Elwert 1960: 427.

⁷ Als Belegsammlung leistet die Dissertation von Bardenwerper 1910 hier noch gute Dienste.

⁸ Dazu ausführlich Sayce 1992 und De Fontis 2000.

⁹ Zumthor 1963: 87 weist darauf hin, dass es sich dabei offenbar um eine weltliche Kontrafaktur der oben zitierten Hilarius-Strophe handelt.

Trinklieder der Studentenlyrik des 19. Jahrhunderts zu verfolgen:¹⁰ «O alte Burschenherrlichkeit» endet mit der lateinischen Schlussklage «qualis [oder o quae] mutatio rerum».

Die Funktionen der lateinisch-volkssprachigen Diglossie im Mittelalter sind also insgesamt recht vielfältig: Charakterisierung verschiedener Sprecherrollen in dialogisierten Texten, Erzeugung volkstümlicher Innigkeit der in der Bildungssprache vermittelten geistlichen Wahrheiten, umgekehrt feierliche Erhöhung der Volkssprache, schließlich Burleske und Parodie. Was dabei jeweils als Grund- und Einbettungssprache zu gelten hat, ist von Text zu Text verschieden. Im Spätmittelalter wird grundsätzlich immer mehr die Volkssprache zur Grundsprache und Latein zur Einbettungssprache, es gibt aber, wie die letzten Beispiele zeigen, auch Sondertraditionen.

In der frühesten nachantiken Literatur der iberischen Halbinsel gibt es mit dem Sprachenpaar Arabisch/Spanisch, das in der Zeit der muslimischen Herrschaft ebenfalls als funktional hierarchisiert aufzufassen ist, eine besondere Form literarischer Mehrsprachigkeit zwischen einer Bildungs- und einer Volkssprache, die aufgrund der arabischen Schrift, in der diese Texte tradiert sind, als Heteroglossie-Phänomen überhaupt erst 1948 entdeckt worden ist¹¹ und die in anderen romanischen Literaturen keine Entsprechung hat. Es handelt sich um die Ende des 9. Jahrhunderts angeblich von Muáfa el Cabrí entwickelte Gattung des Zéjel (Zadjal), der in Arabisch oder Hebräisch abgefassten Variante der Gedichtform Muwaššaha mit «mozarabischem», d. h. altspanischem, aber mit arabischen Lehn- und Fremdwörtern durchsetztem Refrain, *jarcha* (*Kharġa*, *Harġa*) genannt, der öfter aus dem Mund eines weiblichen lyrischen Ichs vorgetragen wird. Ich will diese Sondertradition im Rahmen der Gesamtgeschichte der literarischen Heteroglossie nicht überbewerten; es verdient aber Beachtung, dass dieses frühe literarische Ergebnis einer Diglossiesituation mit fließendem Übergang von Mehr- und Mischsprachigkeit sich gerade in einer lyrischen Gattung findet.

Wenn noch in der Literatur der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts – so in der Figurenrede der Exempla XLI und XLVII von Juan Manuels *Conde Lucanor* oder in den Strophen 1508–1512 des *Libro de buen amor* von Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, in den Reimwörtern der Mora («Maurin») auf die Rede von Trotaconventos – noch vereinzelt arabische Elemente auftauchen,¹² so zeigt sich hier in Verbindung mit dem Gattungswechsel von der Lyrik zur Narration, aber auch mit der fortgeschrittenen Reconquista eine analoge Umgewichtung hin zur Volkssprache wie insgesamt in den lateinisch-volkssprachigen Beispielen.

Die Mehrsprachigkeit mit lauter volkssprachigen Anteilen, der ich mich nun zuwende, signalisiert nicht von vornherein unhierarchische Verhältnisse, da auch die Volkssprachen nicht als literarisch gleichwertig angesehen werden. Wie stark die Vorstellung einer unterschiedlichen literarischen Dignität der Volkssprachen aufgrund der an bestimmte Modellsprachen gebundenen höfischen Kultur schon um 1200 entwickelt ist, zeigt ein Blick auf die provenzalischen und französischen Elemente in der mittelhochdeutschen Dichtung der Zeit.¹³ In der mittelhochdeutschen Lyrik und Epik finden sich immer wieder, mehr oder weniger entstellte, altprovenzalische und altfranzösische Entlehnungen, etwa bei Wolfram von

¹⁰ Nolting-Hauff 1994.

¹¹ Näheres in Heger 1960 und Hilty 1993.

¹² Canonica (2002: 186) deutet die Verwendung des Arabischen im zweiten Fall übrigens nicht als neutrale Nachbildung einer Diglossiesituation, sondern als symbolischen Sprachwiderstand der Mora: «mediante l'utilizzazione della sua lingua materna vuole esprimere la sua estraneità al contesto ideologico veicolato dalla lingua castigliana».

¹³ Verwiesen sei auf die klassische Synthese von Bumke 1986, von meinem Fokus her besonders auf Kap. II.2 über die sprachlichen Leitvorstellungen, die sich auch in literarischen Entlehnungen niederschlagen.

Eschenbach¹⁴, was nicht bedeutet, dass Wolfram auch nur ansatzweise aktiv zweisprachig zu nennen wäre.

Der erste bekannte Dichter, der das Verfahren der volkssprachigen Polyglossie exzessiv nutzt, ist Raimbaut de Vaqueras mit dem um 1190 datierten *joc partit* oder *tensó* «Domna, tant vos ai preiada», dem zweisprachigen Disput zwischen einem provenzalischen Jongleur (Jujar) und einer Genueser Dame, die alternierend jeweils eine Strophe in ihrem Idiom sprechen, wobei zugleich hohe Literatursprache gegen niedere Volkssprache steht, und dem zwischen 1190 und 1203 angesetzten sechsstrophigen *descort* «Eras can vei verdeiar» mit seinen fünf Sprachen Provenzalisch, Italienisch, Französisch, Gaskognisch und Galegisch, die, wie Kramer (2002: 318) einsichtig gemacht hat, für den Autor zugleich fünf literarische Register repräsentieren. Es scheint formgeschichtlich bedeutsam, dass in beiden Fällen die Art der Mehrsprachigkeit der Texte in kunstvoll-spielerischer Weise Elemente der referierten Situation ikonisch nachbildet. Im ersten signalisiert die bis zum Schluss durchgehaltene Zweisprachigkeit, dass die beiden auch *in eroticis* nicht zusammenkommen. Im zweiten erscheint die Vielsprachigkeit des Gedichts als Ausdruck des Widerstreits der Gefühle im Dichter aufgrund der Indifferenz der Dame und wird so am Schluss der ersten Strophe auch ausformuliert: «per qu'ieu fauc dezacordar / los motz e'ls sos e'ls leuatges», d. h. als Analogie-Begründung für die Verwendung unterschiedlicher Wörter (vermutlich sind Reimwörter gemeint), Melodien und Sprachen. Die mischsprachige letzte Strophe (in gleicher Reihenfolge der Einzelsprachen) könnte dann eine Steigerung der mentalen Verwirrung signalisieren. Ein anderer dreisprachiger *descort* (fr./lat./it.) wurde früher Dante zugeschrieben: «Aï, faux ris! pour quoi traï avés» (auch mit graphischen Varianten belegt).¹⁵

Es handelt sich um frühe Parodestücke literarischer Mehrsprachigkeit, die nicht komisch funktionalisiert ist und bei der bis auf die bedeutsame Reihenfolge der Sprachen keine herausgehobene Grundsprache festzustellen ist. Allgemein ist zu sagen, dass die romanischen Sprachen mit ähnlichem Vokalismus sich recht gut in die Reimstruktur der jeweils anderen einfügen; am ehesten kann es noch mit der französischen Phonetik zu Reimproblemen kommen, die am einfachsten dadurch zu entschärfen sind, dass nur innerhalb der Sprache gereimt wird.

Raimbaut hat mit seiner additiven und synthetischen Sprachmischung eine ganze Reihe von Nachfolgern.¹⁶ Als erster genannt sei der Genueser Dichter Bonifacio Calvo, der 1253–1264 am kastilischen Hof lebt, mit seinem Sirventés «Un nou sirventes ses tardar»¹⁷ an den König Alfonso X. von Kastilien in Provenzalisch, Galegisch und Französisch als eine Art Huldigung an den Adressaten (alle drei Sprachen sind wegen ihrer lyrischen Tradition als edel konnotiert), bezeichnenderweise also ohne seine Genueser Muttersprache, die auch bei Raimbaut als niedere Sprache erscheint. In der achtversigen Strophe mit Refrain «Nunca querria eu achar»¹⁸ (ca. 1268) des katalanischen Trobadors Guillem de Cervera, der auch als Cerverí de Girona bekannt ist, finden sich neben galegischen, provenzalischen, französischen und italienischen Versen auch gaskognische und kastilische Elemente. Umgekehrt verwen-

¹⁴ Dazu im Detail Buschinger 2002. Diese Hierarchie zeigt sich auch noch in der moralischen Umkehrung, etwa in der ein gutes halbes Jahrhundert jüngeren Erzählung *Meier Helmbrechts*, in der der junge Tunichtgut seine bäuerlichen Eltern modern mit «Dieu saluo» begrüßt, jetzt als bedenkliches Zeichen für eitles Weltleben.

¹⁵ Hier ist neben Tavani 1969 und Grutman 1884 ein besonders ergiebiger Beitrag der von Brugnolo 1983, in dem die drei behandelten Gedichte ausführlich kommentiert werden.

¹⁶ Zu dieser Tradition jetzt zusammenfassend Tavani 2000.

¹⁷ Text in Tavani 1969: 16 f., genaue sprachliche Analyse ib. 117–137.

¹⁸ Text ib. 18.

den die originär galegischen Dichter des 13. Jahrhunderts Fernan Garcia Esgravunha und Ayras Nunez provenzalische Elemente zur Stilerhöhung.

Der gleichen Funktion dienen in der italienischen Liebeslyrik des Duecento – so in Guido Guinizellis berühmtem «Al cor gentil repaia sempre amore» – die zahlreichen Provenzalisten und Sizilianisten, denn beides sind lyrische Renommeesprachen. Hier anzuschließen ist trotz der anderen Gattung die lange provenzalische Rede aus dem Mund von Arnaut Daniel im *Purgatorio* XXVI, v. 140–147. Inzwischen scheint geklärt, dass die Verse 140 («Tan m'abellis vostre cortes deman») und 142 («Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan») Zitatparaphrasen aus Folquet de Marselha und Arnaut Daniel selbst sind. Tavani (1969: 95) spricht von einem «bilinguismo [...] realistico», weil das Provenzalische auch Arnauts Muttersprache sei, gesteht aber zu, dass der entscheidende Grund für seine Verwendung an dieser Stelle seine Würde als lyrische Dichtersprache ist. Die Sprachenhierarchie zeigt sich noch in Petrarcas «Lasso me» (*Canzoniere*, Nr. 70), dessen fünf Strophen alle auf provenzalische Schlussverse enden.

Als Sonderfall innerhalb dieser italienischen Tradition erscheint in der *Commedia* die phantastische Babel- und Teufelssprache, die weder eine Sprache mit geistlicher Dignität noch eine Volkssprache darstellt, sondern wie in den schon oben erwähnten religiösen Theaterstücken theologisch begründet ist. Im *Inferno* XXXI, v. 67, redet Nimrod, der noch aus der Zeit des Turmbaus von Babel stammt, unverständlich: «Rafel mai amech izabi almi»¹⁹, und auch das Wächter-Ungeheuer Plutus im Canto VII, v. 1 äußert sich in einer Phantasiesprache.²⁰

Im 14. Jahrhundert begegnen die verschiedensten Einbettungssprachen: eine Reihe von gleich sechs italienischen Dialekten in Cecco Angiolieris Sonett «Pelle chiabelle di Dio, no ci arvai», italienisch-lateinisch-französisch gemischte *ternari* bei Matteo Correggiaio (bei Tavani 1969: 27–29 abgedruckt), in der Pitas-Payas-Episode des *Libro de buen amor* (Strophe 474–484) eine Mischsprache aus spanischen Dialekten mit katalanischen, französischen und okzitanischen Elementen. Auch bis dahin ungewöhnliche Einbettungssprachen kommen vor: in einer Tenzone von Cecco Nuccoli ein deutscher Satz («Es ist gut Got mich hungert»), in Teil III und XIII des *Dittamondo* von Fazio degli Uberti Griechisch.

Der gut untersuchte Oswald von Wolkenstein²¹, der immer wieder freundlich zehnsprachig genannt wird, weil er es im Gedicht *Es fügt sich, do ich was von zehen jaren alt* (v. 21–23) selbst von sich gesagt hat, hat zwei virtuos mischsprachige Lieder hinterlassen: *Do frayg amors* und *Bog deprimi* (mit slowenischem Titel). Die fremden Literatursprachen stammen vielleicht teilweise aus der Lebenswelt (Oswald gehört in den deutsch-italienisch-ladinischen Grenzraum und ist immerhin nachweislich einige Monate im katalanisch-okzitanischen Gebiet gewesen), überwiegend aber wohl doch aus der Literatur. Wichtiger ist, dass diese Lieder von seinem Publikum sprachlich offenbar nicht verstanden werden und dass damit auch die Vorstellung einer Hierarchie der Literatursprachen, auf die die frühere interromanische Polyglossie noch weitgehend bauen konnte, zugunsten eines diffuseren Exotismus aufgegeben ist.

Im *Cancionero de Baena* findet sich in einem *dezir* von Alfonso Álvarez de Villasandino (seit 1370 am Hof Enriques II. von Kastilien) ein spanisches Huldigungsgedicht auf Álvaro de Luna, dessen Strophen alle auf eine katalanische Schlusszeile ausgehen,²² um so den Ge-

¹⁹ Es finden sich auch graphische Varianten wie «Raphèl may amèch zabi almi» und andere.

²⁰ In Rutebeufs *Miracle de Théophile* kommt bereits ein halbes Jahrhundert vor der *Commedia* eine Teufelsbeschwörung in Phantasiesprache vor. Vgl. Molle 2002: 67–73.

²¹ Zu seiner Mehrsprachigkeit vgl. Plangg 1963, Wachinger 1977, Lüdtke 1981 und Kramer 2002.

²² Wiedergegeben bei Tavani 1969: 33 f.

feierten, der Aragonese war, für sich einzunehmen, und in einem preisenden *dezir* von Francisco Imperial (einem geborenen Genueser, der in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Sevilla lebt) eine französische Strophe²³, wobei Canonica (2002: 185) zu Recht darauf hinweist, dass das nichts über die Muttersprache der Adressatin besagt, also auch nicht mimetisch zu verstehen ist, sondern ihre «cortesia «sub specie linguarum»» betont: Französisch ist höfische Renommeesprache und das Ganze enkomiatistisch gemeint. Auch die lobende Erwähnung im Vorspann, die *dueña* spreche alle Sprachen («sabía de todos lenguajes»), ist wohl so zu verstehen.

Ähnlich zu beurteilen ist das Huldigungsgedicht desselben Autors zur Geburt des künftigen Thronfolgers Juan II., des Sohnes von Enrique III. und Katharina von Lancaster, 1405. Dort werden der Königin zwei Strophen in den Mund gelegt, in denen sie sich zuerst auf Kastilisch, dann auf Englisch an die Jungfrau Maria um Hilfe wendet, dann auf Latein das *Salve regina* zitiert und schließlich in volkstümlichem Arabisch die Hoffnung ausdrückt, ihr Kind möge endlich die Reconquista zu Ende bringen. Canonica (ib.) schreibt auch hier der Mehrsprachigkeit weitgehend keine realistisch-mimetische, sondern eine enkomiatistische oder politisch-ideologische Funktion zu, die er dann einsichtig erläutert; nur die Verwendung des Englischen lasse sich am ehesten als charakterisierende Mimesis deuten, denn das sei eben die Muttersprache der Königin. Ohne dem grundsätzlich zu widersprechen, möchte ich darauf hinweisen, dass auch das Englische insofern doch Anteil an der politisch-ideologischen Funktion haben könnte, als es nicht nur die individuelle Sprachkompetenz der Königin zeigt, sondern die Verbindung zwischen der kastilischen und der englischen Dynastie andeutet und insofern auch mit hohem politischem Symbolwert beladen ist.

Die mischsprachigen *canciones* mit Italienisch-Parodie im späten *Cancionero musical de Palacio*,²⁴ dessen Texte nur bis ins letzte Drittel des 15. Jahrhunderts zurückreichen, weisen bereits auf die sich inzwischen vollziehende Umgruppierung der Modellsprachen voraus. Dass in ähnlicher Weise in mittelalterlichen Reiseberichten bereits Ansätze zur Einbettung exotischer Sprachformen zu erkennen sind, hat Corbella 1996 an spanischen Beispielen gezeigt; das Phänomen dürfte nicht nur isoliert dort zu finden sein.

Auch im mittelalterlichen Theater gibt es bereits volkssprachige Mehrsprachigkeit, überwiegend im alltäglich-niederen Bereich. Für Tavani (1969: 104) hat der auf Personen verteilte Sprachwechsel vor allem zwei Funktionen: eine «stilistische» (die Charakterisierung einer Figur als komisch, sympathisch oder antipathisch) und eine «realistische» (die Darstellung eines sozialen und historischen Ambientes auf der Bühne), die sich in der Praxis meist überlagern, wobei die komische Wirkung die stärkere Funktion scheint. Wieweit man auch die berühmte Argot-Szene im *Jeu de Saint Nicolas* herher rechnen darf, mag strittig sein. Im *Mystère du martir de Saint Denis* finden sich in einem Dialog mit einem Herbergsvater provenzalische Wortformen, im *Mystère de Saint Louis, roy de France* in Unterhaltungen des Königs von England mit seinen Untergebenen englische Wendungen, in *La Vie et passion de Monseigneur Sainct Didier* bei Soldaten und im *Mistère du Viel Testament* im Mund eines Arbeiters beim Turmbau zu Babel seltsamerweise Italienisches. Die zahlreichen Dialektalismen sind dabei noch gar nicht berücksichtigt.

Der berühmteste Fall ist wohl die Mehrsprachigkeitsszene in der *Farce de Maistre Pierre Pathelin* (ca. 1464). Pathelin spricht im angeblichen Fieberwahn (v. 834–968) in sieben fremden Dialekten und Sprachen, um gegenüber dem Stoffhändler seine Schulden nicht zahlen zu müssen: Limousinisch, Pikardisch, Flämisch, Normannisch, Bretonisch, Lothringisch, Provenzalisch (vermutlich) und Latein. Seine Frau nennt jeweils die Sprachen und begründet

²³ Ib. 36–38.

²⁴ Rossich 2002: 215 f.

sie pseudobiographisch, also mimetisch, in Wirklichkeit geht es aber vor allem um die Komik eines Verfahrens, das in der Lyrik mit ganz anderer Zielrichtung längst entwickelt war. Das normannische Publikum versteht vermutlich einen Teil der fremden Rede, sieht sich also als klüger als der Stoffhändler und freut sich mit Pathelin. Man darf aber nicht übersehen, dass schließlich der Schäfer mit einer noch fremderen und doch für den Zuschauer verständlichen Sprache, nämlich der seiner Schafe, gegen den Advokaten die Oberhand behält.

Die mittelalterlichen Literatursprachen – auch die in andere Texte eingelagerten – sind weitgehend mit der Gattungswahl und mit bestimmten Inhalten korreliert. Der Dichter verwendet nicht einfach seine Muttersprache, sondern nach Möglichkeit die, die er für seinen Stoff und damit für seine Gattung als die angemessene ansieht: für die Lyrik das Provenzalische oder das Galegische, für erzählende Dichtung das Französische oder Spanische etc. Für die französische, okzitanische und katalanische Epik des Mittelalters hat Catherine Léglu 2010 eine beeindruckende Synthese vorgelegt, die auch die aus diesen Vorstellungen erwachsende Heteroglossie zeigt. Die verschiedenen Sprachen gelten auch später noch als Träger konventioneller Ausdrucksqualitäten, die sie als eingebettete Sprachen für besondere Themen erwartbar macht: etwa Latein für echte und parodierte Gelehrsamkeit. Das ist viele Jahrhunderte lang ähnlich konventionalisiert wie die nationalen Stereotypen in den sogenannten Völkertafeln. Die Gesamtpräsenz fremdsprachiger Elemente in der mittelalterlichen Literatur ist durchaus beachtlich, das Gewicht der einzelnen Funktionen je nach Gattung wohl verschieden. Alles in allem dürfte die im engeren Sinn charakterisierend-mimetische Funktion eine gegenüber modernen Verhältnissen eher sekundäre Rolle spielen, indem sie öfter im Dienst der Komik steht.

Dass nach Ausweis der Sekundärliteratur in der mittelalterlichen Heteroglossie die Lyrik ästhetisch so dominant ist, mag bis zu einem gewissen Grad als Selektionseffekt gedeutet werden. Andererseits ist das starke Interesse der Forschung auch berechtigt, denn von den Lyrikern ist die Mehrsprachigkeit besonders intensiv gepflegt und vielfältig funktionalisiert worden. Jedenfalls sollte dieser Befund mitbedacht werden, wenn in jüngerer Zeit die Erzähltexte und damit auch deren spezifische Heteroglossiephänomene immer mehr in den Mittelpunkt des literaturwissenschaftlichen Interesses rücken und damit implizit normbildend werden. Es ist auch ein Anlass, die Rolle der Lyrik bei der zeitgenössischen literarischen Mehrsprachigkeit nicht außer Acht zu lassen. Dass auch das Theater sowohl in Latein als auch in den Volkssprachen relativ stark fremdsprachig durchsetzt ist, wenn auch oft fehlerhaft, zeugt für sein starkes Gewicht als Gebrauchsliteratur; auch hier kann ein Vergleich mit der Gegenwart von Interesse sein.

2.3 Humanismus und Renaissance

Mit dem neu erwachenden Interesse der Humanisten am klassischen Latein, den politischen Veränderungen in Italien seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert, dem steigenden Gewicht des Finanz- und Handelsplatzes Venedig und den Gattungsumschichtungen der Hochrenaissance kommt es auch innerhalb der literarischen Mehrsprachigkeit sowohl im Bereich der gelehrten als auch der volkstümlichen Fremdsprachen zu kräftigen Veränderungen.²⁵ Mehr oder weniger klassisches Latein wird bei den Gebildeten bis in den Alltag hinein zur Zweit-

²⁵ Zum Gesamthema sei auf die reiche Sammelschrift *Mehrsprachigkeit in der Renaissance* (Maaß/Volmer 2005) verwiesen; ungeachtet ihres allgemeinen Titels geht es auch hier vorwiegend um literarische Mehrsprachigkeit.

sprache,²⁶ aus der vor allem ein reicher originalsprachiger Zitatenschatz in die Volkssprachen hineinwirkt. Zugleich bildet sich eine neulateinische Literatur, die dann im Barock unter jesuitischem Einfluss eine beträchtliche Nachblüte erlebt. Andererseits wird die neue Vorherrschaft des klassischen Lateins Anlass für Sprachmischungsspiele. Auch die volkssprachliche Mehrsprachigkeit erfährt aus der Referenzwelt einige Verschiebungen, und zwar durch die lange spanische Vorherrschaft auf der italienischen Halbinsel, vor allem im Königreich Neapel und in Sizilien. Spanisch-italienische Zweisprachigkeit prägt die Literatur der Renaissance in beträchtlichem Maß,²⁷ nicht zuletzt durch die spanischen Dichter, die am Hof des spanischen Vizekönigs in Neapel oder am päpstlichen Hof in Rom leben, dort mit der italienischen Sprache die renaissancistischen Neuerungen kennenlernen und sie dann nach Spanien mitnehmen.

Weniger direkte literarische Folgen haben die dynastisch begründeten Auseinandersetzungen mit Frankreich seit 1495, die sich bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinziehen. Immerhin steht am Beginn der hier zu betrachtenden Epoche das Epos *Lo Balzino* (1497–1498) von Rogeri de Pacienza di Nardò, das neben ein paar lateinischen und kroatischen Brocken in Buch V und VI zwei längere italienisch-französisierende Mischreden französischer Soldaten enthält, bei denen es sich nach der linguistischen Analyse in Holtus 1991 um literarische Kunstprodukte handelt, in denen sowohl ein authentisierender als auch (und wohl stärker) ein komisierender Effekt beabsichtigt ist.

Das erste für die Epoche charakteristische mischsprachliche Phänomen ist die makkaronische (neuerdings auch oft «makaronisch» genannte) Literatur, verfasst in einer literarischen Pseudosprache mit latinisierten italienischen Lexemen, lateinischen Flexionsendungen und lateinischer Syntax, dann erweitert auf andere lateinisch-volkssprachige Sprachmischungen. Sie ist ein Kind des gelehrten Humanismus des 15. Jahrhunderts und auch schon in dieser Zeit in unsystematischen Vorformen vereinzelt in andere Literaturen eingedrungen, etwa ins spätmittelalterliche französische Theater. Hin und wieder werden auch Sprachmischungen ohne Latein-Anteil so bezeichnet; daher erscheint in der italienischen Forschung zur Gegenwartsliteratur das Phänomen der literarischen Heteroglossie bis hinunter zur Dialekt- und Stilmischung eines Gadda oft als «neo-maccheronico». Dass die makkaronische Literatur auf weitgehend freier, wenn auch literarisch konventionalisierter Sprachmischung beruht, ist mittlerweile nicht nur in Italien unstrittig. Das makkaronische Latein ist keine historisch gewordene Mischsprache nach Art des Kreolischen; es hat weder eine eigene Syntax noch ein festes Lexikon.

Die repräsentativen Texte sind bekannt: Tifi Odasis *Macharonea* (1490), das *Carmen maccaronicum* (1493) als erster Titelbeleg, Folengos *Opus maccaronicum* oder *Maccheronee* (1517–1552) mit *Baldus*, *Zanitonella* und *Moschaea*, ferner Corados *Tosontea*, das anonym erschienene *Nobile Vigonze opus*, von Bassano da Mantova die *Maccharonaea contra Savoynos*, von Giovan Giorgio Alione die *Macharonea contra macharoneam Bassani*. Fast immer geht es um den komisch-parodistischen Kontrast zwischen der mit dem Latein verknüpften hohen Form und einem betont läppischen Inhalt. Die Tradition führt auch über die Renaissance hinaus und greift vom Italienischen auf andere Volkssprachen über, beispielsweise auf das Provenzalische²⁸. Als Studentenuk weitergetragen, findet es sich noch in Mo-

²⁶ Berühmt sind Luthers zweisprachige Tischreden (vgl. Stolt 1964).

²⁷ Eine überwältigende Belegfülle zu spanischen Elementen verschiedenster Art in der italienischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts bietet Beccaria 1968: 257–322, zum Transfer in umgekehrter Richtung siehe Rossich 2002.

²⁸ Dazu Garavini/Lazzerini 1984.

scheroschs *Gaudium studenticum*. Und noch im 20. Jahrhundert greift ein italienischer Autor, wie wir sehen werden, auf das Verfahren zurück.

Auch diese Sprachmischung kann noch einmal mit anderen Sprachen in einem Text verbunden werden. In Folengos philophisch-allegorischem Lehrgedicht *Caos del Triperuno* (1527) spricht der Protagonist, der sich auf drei Personen verteilt, klassisches Latein, makkaronisches Latein und mantovanisch-brescianisch gefärbte italienische Volkssprache. Ein Ort halbgelehrt-spielerischer Mehrsprachigkeit sind auch makkaronisch-lateinische Predigten, oft mit burleskem Einschlag, die auch als literarische Werke schriftlich überliefert sind.²⁹ Eine freiere Variante (italienische Grundsprache und lateinische Einsprengsel) bildet im Rahmen einer Sonderthematik eine eigenständige Tradition: die *poesia pedantesca* oder *poesia fidenziana* nach dem Schulmeister in Camillo Scroffos *Cantici di Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro* (1562); sie dient meist zur Lehrerkarikatur und ist als Topos auch in andere Gattungen übertragen worden.

In diesem Zusammenhang sei schließlich noch auf ein außerordentlich wirkungsmächtiges mehrsprachiges Werk mit Latein-Anteil hingewiesen: die *Hypnerotomachia Poliphili* von Francesco Colonna,³⁰ gedruckt 1499, einen utopisch-allegorischen Roman mit ausufernden Beschreibungen, der im Unterschied zu anderen seiner Art, etwa *La cárcel de Amor* von 1492, in einer italienisch-lateinischen Mischsprache verfasst ist, die auf den ersten Blick makkaronisch wirken mag, aber jeglicher komischen Intention entbehrt. Ergänzt wird die Sprachenvielfalt durch hebräische, griechische und arabische Passagen, durch echte und imitierte Hieroglyphen, mathematische Notationen, architektonische Pläne und andere ungewöhnliche graphische Elemente. Ich betone bei diesem Werk die außerordentliche Vielfalt von Zeichensystemen auch deshalb, weil uns unter ganz anderen Vorzeichen im 20. Jahrhundert bei Maurice Roche eine vergleichbare Textoberfläche wieder begegnen wird.

Ein weiteres für die Geschichte der mehrsprachigen Literatur besonders wichtiges Anwendungsgebiet der Epoche ist die aus antiken Modellen und Theorievorgaben neu entwickelte Komödie, deren Gattungstradition noch weit in die folgenden Jahrhunderte hineinreicht. Während die Tragödie gemeinhin auf edle Monoglossie bedacht ist, gibt es in der Komödie mehr oder weniger verderbtes Latein als Gelehrtensprache im Mund von Ärzten und Juristen ebenso wie Mehrsprachigkeit durch das Nebeneinander von modernen Sprachen. In der Renaissancekomödie zeigt sich außerdem exemplarisch die gerade für Italien so nachhaltig wirksame Opposition von toskanischer Koiné und Dialekten, die zwar aus der Lebenswelt stammen, aber durch die Tradition auch literarisch konnotiert sind. Für die iberische Halbinsel ist Kastilisch die Sprache der adligen Oberschicht, Portugiesisch und andere Idiome sind die lokalen Sprachen des Volks; für Italien gilt Entsprechendes mit Toskanisch und den übrigen Dialekten. Tavani (1969: 78 f.) weist darauf hin, dass für das Publikum der mehrsprachigen Theaterstücke der Renaissance, das aus einer gesellschaftlichen Führungsschicht und ihrem Anhang bestanden habe, ein wenig renommierter Dialekt der eigenen Sprache und eine Abstandssprache gleichermaßen als sprachliche Normabweichung und damit als Anlass für Komik erschienen sein müssen.³¹ Ohne die funktionale Gleichsetzung von Fremdsprache und Dialekt generalisieren zu wollen, halte ich sie für die Rezeptionsästhetik der Renaissancekomödie für eine korrekte Prämisse.

²⁹ Zahlreiche Beispiele mit linguistisch-stilistischer Analyse bei Lazzerini 1971.

³⁰ Reiche Information, auch zur Nachwirkung speziell in der französischen Literatur, bei Polizzi 2015.

³¹ Die Einschätzung wird auch in den einschlägigen Beiträgen zu Maaß/Volmer 2005 nachdrücklich bestätigt.

Noch am stärksten mit den Konventionen des mittelalterlichen Theaters verbunden ist der Schauspieler und Autor Gil Vicente, der in den Jahren 1502–1536 am Hof in Lissabon wirkt und seine Stücke wechselnd in Portugiesisch oder Spanisch schreibt, gelegentlich aber auch – und nur deshalb ist er hier zu erwähnen – innerhalb der Stücke neben der jeweiligen Trägersprache andere Sprachen einführt: in den drei Teilen des *Auto das barcas* Latein, im *Auto da fama* Französisch, Italienisch und Kastilisch, wobei nationalsprachliche Stereotypen karikiert und bestätigt werden,³² im *Auto das fadas* Pikardisch, das nicht erst hier als unverständliche Teufelssprache gilt.³³

Der etwa zwei Jahrzehnte jüngere Bartolomé de Torres Naharro schreibt seine mehrsprachigen Komödien, die bereits deutlichen Plautus-Einfluss verraten, dagegen für ein kleines mehrsprachiges Publikum der spanischen Oberschicht in Italien, so die «Küchenkomödie» *Tinellaria* (ca. 1513–1516), die neben der kastilischen Grundsprache Figurenreden in Katalanisch, Italienisch, Portugiesisch und Französisch enthält, alles relativ korrekt und nur leicht karikierend, oder die *Comedia soldadesca* (ca. 1510–1517), in deren drittem Akt unverschämte spanische Soldaten von einem italienischen Wirt in ihrer Muttersprache Essen und Trinken verlangen, während die Wirtsleute nur Italienisch sprechen, so dass es – beispielsweise bei *nientelveinte* (v. 200 f.) – zu allerlei komischen Missverständnissen kommt, ein typischer Komödieneffekt, der ansonsten allenfalls in der burlesken Lyrik denkbar wäre. Auch die spanischen Soldaten sprechen kein reines Kastilisch, sind also für ein adliges spanisches Publikum, das offensichtlich beide Sprachen versteht, von vornherein normabweichend und damit latent komisch.

Ganz ähnlicher Art ist der Heteroglossie-Effekt in Giovan Giorgio Aliones späten Farcen, in denen Sprach-, Dialekt- und Registermischung eine beträchtliche Rolle spielt, nur dass dem Zuschauer in Aliones Wirkungsstätte Asti die französischen Fremden näher sind als die spanischen. So beruht die *Farsa del Franzoso alogiato a l'osteria del Lombardo, a tre personaggi* (1521) wesentlich auf einem Gespräch zwischen dem *Franzoso* und dem lombardischen *Hospes*, in dem jeder der beiden seine eigene Sprache spricht und die «Kommunikation» über eine Kette von Missverständnissen durch *faux amis* erfolgt.³⁴ Wenn der Franzose verlangt: «*Changez-moy ung escu*» (v. 314), so antwortet ihm der Lombarde: «*Si, si, che te ciancia ant'el cu! / Te cianciarà maestro Martin*» (v. 315 f.), indem er *changier* als *cianciare* und nicht als *cambiare* interpretiert. Die Komik setzt voraus, dass die Zuschauer beides verstehen.

Besonders stark ist nach Ausweis der erhaltenen Stücke die Mehrsprachigkeit auf den Bühnen Venedigs gewesen. Hier finden sich neben dem Venezianischen, dem Toskanischen und anderen italienischen Dialekten auch verschiedene Abstandssprachen: neben dem politisch dominanten Spanisch auch Französisch, Katalanisch, Dalmatisch, Schiavonisch, Greghesco, Turchesco, das Deutsch der Kaufleute und das Deutsch-Italienisch der Landsknechte. Es liegt nahe, diese Vielsprachigkeit im Wesentlichen mimetisch aus der Realität der Handelsmetropole zu erklären, allerdings weist die Rolle des Lateins mit seinen verschiedenen makkaronischen und pedantischen Entstellungen auch auf ein beträchtliches literarisch-konventionelles Element hin; Ähnliches lässt sich an den literarisch konnotierten italienischen Dialekten zeigen. Lazzarini hat speziell das Greghesco, ein gräzisierungendes Venezianisch, in Komödien der Zeit auf den Anteil von Mimesis und Spiel hin untersucht und ist dabei zur Einschätzung «*prevalentemente ludico*» (1977: 34) gelangt. Umgekehrt hat Dop-

³² Näheres bei Tavani 1969: 111 f., Herrera del Castillo 1996 und Lanciani 2002.

³³ Schon in der *Farce de la Résurrection de Jenin* verwendet es der aus der Hölle zurückgekommene Protagonist.

³⁴ Text und Erläuterungen in Bisanti 2006: 269 f.

pelbauer 2010 in den mehrsprachigen Reden der Cigana–Zingana–Gitana bei Gil Vicente, Giancarli und Lope de Rueda bei allen Unterschieden neben dem Spielelement durchaus Reflexe lebensweltlicher Zweisprachigkeit konstatiert. Entscheidend ist wohl das sprachlich und literarisch zumindest teilkompetente Publikum.

In einigen Stücken, so in der *Vaccaria* von Angelo Beolco, genannt Ruz(z)ante, oder in der anonymen Komödie *La venexiana* beschränkt sich die Polyglossie weitgehend auf dialektale Varietäten, in anderen spielen auch Abstandssprachen eine größere Rolle, so Spanisch in Nicola Grassos *Eutichia* (1513) oder in den späten Komödien von Giovan Battista Della Porta. In Andrea Calmos *Spagnolos*-Komödie (1549) hat, wie Folena (1991: 143–145) im Detail gezeigt hat, schließlich fast jede Figur ihre eigene Sprache, und damit ist nicht nur ein Stilregister gemeint. Sein Stück *Rodiana* (1553) kündigt Calmo gleich als «comedia stupenda e ridicolissima piena d'argutissimi moti e in varie lingue recitata» an, wirbt also bereits mit der Mehrsprachigkeit als einer Quelle ästhetischen Vergnügens.

Dass die *Commedia dell'arte* der Berufsschauspieler noch standardisierter polyglott ist als die *Commedia erudita*, ist bekannt. Hier sind ja viele Figuren oder Figurengruppen traditionell einem Ort und damit einer Sprache oder einem Dialekt zugeordnet: Pantalone dem Venezianischen, die Zanni dem Bergamaskischen, der Dottore Graziano dem Bolognesischen und vor allem dem Fachlatein seiner Universität, der Capitano dem Spanischen etc. Sie verkörpern also sprachlich fixierte Typenrollen, wobei zwischen Dialekten und Abstandssprachen nicht streng geschieden wird. Die Funktion ist stark komisierend; die Komik entspringt dabei teils dem fremden Klang, teils Verballhornungen, teils Missverständnissen. Allerdings muss auch gesagt werden, dass die sprachliche Differenzierung gegenüber dem körperlichen Spiel zurücktritt, so dass die Mehrsprachigkeit oft nur in einer recht groben Charakterisierung, ja Parodie realisiert ist. Nur deshalb können die italienischen Komödianten diese Stücke in leicht adaptierter, aber nicht eigentlich übersetzter Form in Frankreich aufführen.

Da die Materie recht gut erforscht ist,³⁵ beschränke ich mich hier auf zwei Beispiele entwickelterer Mehrsprachigkeit. Der erste Arlecchino, dessen Interpret Tristano Martinelli namentlich bekannt ist, spricht gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein italienisch-französisch-spanisch-lateinisches Sprachengemisch; Folena (1991: 136) zitiert aus den 1928 neu edierten *Compositions de rhétorique de Mr. Don Arlequin* die Erzählung eines Traums:

Je me soy insomniato ce matin
qu'un facquin d'importanza
me tiroit por la panza,
et me disoit, «Monsieur Arlequin,
habebis medagliam et coronam».

Solche Bravourstücke sind allerdings auch in dieser Gattungsvariante nicht die Regel.

Während in der Hochrenaissance die Polyglossie der italienischen Komödie in beiderlei Gestalt floriert, zeigen sich in Spanien und Frankreich bereits im 16. Jahrhundert auch Gegenteilstendenzen. In Valencia wird 1524 das mehrsprachige *Coloquio de las damas valencianas* von Juan Fernández de Heredia aufgeführt, in dem die mehrsprachigen Valencianerinnen (die Kastilisch und Katalanisch beherrschen) den einsprachigen, die nur Kastilisch, Katalanisch oder Portugiesisch sprechen, als überlegen erscheinen; insgesamt «siegt» das Kastilische, weil es über zwei literarische Register, <hoch> und <volkstümlich>, verfügt. Und in der

³⁵ Ich verweise nur auf die Darstellungen von Pandolfi 1988, Molinari 1985, Marotti 1991 und Jaffe-Berg 2000.

personifizierenden *Farsa del sacramento y de los lenguajes* aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nimmt Amor Divino, der gutes Kastilisch spricht, verschiedenen (Sprach-) Sündern die Beichte ab – innersprachigen (*bobo, moro, vizcaíno*) und fremdsprachigen (einem Portugiesen, der ein portugiesisch-spanisches Gemisch spricht, einem Lutheraner (!), der eine lateinisch-italienische Mischsprache spricht, und einem Franzosen, dessen Rede französische und provenzalische Formen aufweist. Nach der Absolution singen sie alle ein kastilisches *villancico*: ein ideologischer Aufruf zur spanischen Einsprachigkeit im frühen Absolutismus. Beide Stücke haben trotz ihrer Mehrsprachigkeit eine ausgesprochen monolinguale ideologische Zielrichtung. Mit der politischen Dominanz des Kastilischen entsteht in Spanien ein sprachlicher Purismus, durch den Sprachmischung verurteilt und eingeschränkt wird, ohne indessen zu verschwinden.³⁶ Allerdings spielen die Dialekte hier nie eine so bedeutende Rolle wie in der italienischen Komödie.

Noch in Grévins Komödie *Les esbahis* (1561) nach italienischer Vorlage spricht der lächerliche Pantalone teilweise in französisch-italienischer Mischsprache und deklamiert aus dem *Orlando furioso*. Schon im Prolog von Jodelles Komödie *Eugène* (1552) wird aber versichert:

Rien d'etranger on ne vous fait entendre,
Le style est nôtre, et chacun personnage
Se dit aussi estre de ce langage.

Insgesamt gibt es auch in Frankreich schon vor der eigentlichen Klassik Tendenzen zur Einsprachigkeit in der Komödie. Aber auch sie haben ihre Grenzen.

An dieser Stelle scheint auch ein Seitenblick auf Shakespeare angebracht, der ja in der englischen Literaturgeschichte gemeinhin noch der Spätrenaissance zugerechnet wird, auch wenn sein Todesjahr 1616 mit dem des wesentlich älteren Cervantes zusammenfällt. In seinen Stücken finden sich neben kurzen fremdsprachigen Floskeln mehrere zweisprachige Szenen: Französisch vor allem in *Henry V* (Akt III.4: eine Englischstunde auf Französisch, ferner Akt IV.2 und 4–5), Latein als Unterrichtsfach in *The Merry Wives of Windsor* (Akt IV.1) und *The Taming of the Shrew* (Akt III.1) – im ersten Fall farcenhafte, im zweiten zur Tarnung eines Liebesgeständnisses, in *Love's Labour's Lost* (Akt IV.2, V.1) Latein und Italienisch, schließlich in *All's well that ends well* (Akt IV.1) eine Phantasiesprache. Latein wird ganz überwiegend komisch eingesetzt, Französisch und Italienisch entweder mimetisch als Lokalkolorit oder axiologisch als edle Sprachen, das Französisch am englischen Hof ist beides; nur das des französischen Arztes Dr. Caius in den *Merry Wives* ist ebenso komisch wie sein phonetisch unzureichendes Englisch.

Nicht alle poetologischen Eigentümlichkeiten der Renaissance sind antikisierend oder entstammen gar der neu interpretierten Aristotelischen Poetik. Der Prosaroman, der unmittelbar an spätmittelalterliche Formen anschließt, hat sich quer zur klassizistischen Ideologie gerade in der spanischen und französischen Literatur weiter diversifiziert und dabei als geradezu exemplarische Mischform auch der Mehrsprachigkeit Raum gegeben. Noch recht nah an der halbdramatischen Darbietungsform und am Milieu der italienischen Komödie ist der 1528 in Venedig erschienene dialogisierte Roman *La lozana andaluza* von Francisco Delicado, der im Gauner- und Dirnenmilieu des Spanischen Viertels in Rom spielt und zahlreiche Äußerungen in Italienisch, Portugiesisch und Katalanisch enthält, bei denen die primär mimetische Funktion außer Frage steht.

³⁶ Canonica hat in 1996a und 1996b die gegenläufigen Tendenzen dokumentiert.

Das nächste wichtige Datum ist 1532, das Erscheinungsjahr von Rabelais' erstem Roman *Pantagruel*. Nicht ohne Grund hat Bachtin gerade an Rabelais seine (umfassender gemeinte) These von der Redevielfalt im Roman entwickelt. Zentral für die Frage nach der Mehrsprachigkeit sind nicht die langen Listen lateinischer Buchtitel oder das latinisierte Französisch des Écolier limousin (*Pantagruel*, Kap. 6), das trotz aller Fremdartigkeit nur als Stilregister anzusehen ist, sondern Kap. 9 des gleichen Romans: Hier antwortet der vielsprachige Panurge dem Protagonisten auf die Frage nach Identität, Herkunft und Vorhaben der Reihe nach in längeren Reden auf Deutsch, in einer Phantasie- oder Pseudosprache, auf Italienisch, Schottisch³⁷, Baskisch, in einer weiteren Phantasiesprache, auf Niederländisch, Spanisch, Dänisch, Hebräisch, Altgriechisch, in einer dritten Phantasiesprache, auf Lateinisch und schließlich sogar auf Französisch. Auch an anderen Stellen verwendet er fremde Sprachelemente, im *Tiers Livre*, Kap. 47 sogar noch eine vierte Phantasiesprache, das *lanternoys*.

Die Kritiker sind sich weitgehend einig, dass in *Pantagruel*, Kap. 9 die historischen Sprachen ungeachtet einiger graphischer Seltsamkeiten erstaunlich korrekt sind, dass diesen Äußerungen aus der Sicht Panurges sogar eine diskursive Logik innewohnt (er übersetzt ja nicht jedesmal den gleichen Redehalt, sondern bittet mit wechselnden Argumenten immer dringender darum, man möge ihm etwas zu essen geben), aber innerhalb der Fiktion kommunikativ nichts leisten: Pantagruel und seine Kumpane verstehen die existierenden fremden Sprachen ebensowenig wie die Phantasiesprachen³⁸ und helfen ihm erst, als sie ihn auf Französisch endlich verstehen. Wohl aber leisten sie ästhetisch etwas für die Charakterisierung der Figur: Pantagruel schließt aus ihnen abstrakt auf die große linguistische Kompetenz des Sprechers und wird zugleich spontan von Sympathie erfasst – die vorausdeutende Kapitelüberschrift *...lequel il ayma toute sa vie* ist hier explizit.³⁹ Extrem kurz, aber zugleich von höchstem Motivationswert für die Romanhandlung ist der deutsche Spruch der Dive Bouveille als Panurges Heiratsorakel im *Cinquième Livre*, Kap. 44: «Trinch».

Vor allem wegen der Funktionalisierungsfrage sei auch erwähnt, dass der spanische Schäferroman *Diana* (1552) des portugiesischen Autors Jorge de Montemayor (Montemor) in Buch VII drei Äußerungen von Schäfern auf Portugiesisch enthält, zwei davon Lieder nach der traditionellen spanischen Einschätzung des Portugiesischen als einer besonders melodiosen Sprache, um zu belegen – so das nicht unplausible Urteil von Canonica (2002: 192) –, dass die Handlung in der Nähe von Coimbra spielt. Nach dieser Deutung überlagern sich hier sprachliches Lokalkolorit und die konventionelle Sprachen-Axiologie.

Dass Reiseberichte der Zeit, etwa Andrés Lagunas (?) *Viaje de Turquía* (1557) oder solche aus der Neuen Welt, um der Authentizität willen mehr oder weniger der Grundsprache anverwandelte Sprachelemente aus den besuchten Gegenden zitieren, ist verständlich. Meist handelt es sich nur um Lexikalisches, und ein literarischer Anspruch ist nicht in allen Fällen

³⁷ In den Auflagen ab 1542 durch Englisch ersetzt.

³⁸ Allein schon diese Rabelais-Stelle würde ausreichen, meine Einbeziehung von Phantasiesprachen (unten Kap. 12) in die Fragestellung zu rechtfertigen.

³⁹ Ich folge der (auch von Molle 2002: 92–97 übernommenen) Lesart der Szene durch Grutman 1996: 79 und setze nur die Gewichte anders, nämlich ästhetisch statt linguistisch. Nach Grutmans Befund ist das Ergebnis dieser Vielsprachigkeit (nicht als Textelement, sondern als Aussage über die Sprachkompetenz Panurges verstanden), die Elwert 1960: 433 noch als «hymne à la science» gedeutet hatte, ihr kommunikativer Misserfolg: «En présentant la même information sous une forme chaque fois neuve, la glossolalie [de Panurge] attire l'attention de Pantagruel sur le signifiant, pour mieux ériger celui-ci en barrière, en obstacle à la compréhension». Das hindert aber den Leser nicht, das Ganze dennoch als Bravourstück zu goutieren, sogar ohne die Übersetzung in den Anmerkungen, und mündet von der Sache her paradoxerweise zugleich in ein Lob der Muttersprache.

gegeben. Nicht übergangen werden sollte auch, dass Teile von Montaignes *Journal de voyage* auf Italienisch abgefasst sind, so dass das Werk als Ganzes als mehrsprachig zu gelten hat.

Die Lyrik ist in dieser Epoche ebenfalls durchgehend italienisch affiziert und vielfach auch mit italienischen Sprachelementen durchsetzt, und zwar manchmal so stark, dass angesichts völliger Isomoirie, d. h. eines auch quantitativen Gleichgewicht der beteiligten Sprachen, nicht mehr zu entscheiden ist, welches die Grundsprache ist. Als Beispiel sei für die französische Lyrik auf Du Bellays Gedicht «Marcher d'un grave pas» (in *Les Regrets*) verwiesen, für die spanische auf die *Octavas de un verso español o otro toscano* von Francisco de Aldana, eine um 1560 in Florenz verfasste zweisprachige Spielerei:

Esta es la mano alabastrina y bella
per cui sparì dal cor l'antico gelo;
 esta es la mano, Amor, que vive en ella
quanto ha di bel l'alma natura e'l cielo;
 otra no puede ser, si esta no es ella,
che opra ne l'alma il duol che sì mal celo;
 si esta es la mano que mi mano aprieta,
¡vendetta, Amor, ahì, giusto Amor, vendetta!

Esta es la mano angélica y divina,
pace del viver mio che in terra adoro;
 esta es la mano, Amor, que solo es dina
di esser eletta nel sublime choro;
 esta es la mano, Amor, que medicina
è di quel duol per cui languisco e moro;
 si en esta mano está mi muerte y vida,
¡vendetta, Amor, del mal ch'in me s'annida!

Cristina Barbolani (1999) zeigt in ihrer geistvollen Interpretation, dass in diesen Zeilen objektsprachlich, nämlich phonologisch, auch eine Ideologie der beiden Sprachen verborgen ist, die für das Italienische auf die *dolcezza* abhebt, für das Spanische auf größere Strenge und Härte, dazu eine implizite vergleichende Poetik des italienischen und spanischen Petrarkismus. Dass das alles metrisch und reimtechnisch so schön gemeinsam funktioniert, ist natürlich nur möglich aufgrund der elementaren Ähnlichkeiten der beiden Literatursprachen mit ihrem verwandten und wechselseitig weitgehend verständlichen Lexem- und Flexionenmaterial, den syntaktische Parallelen, dem Fehlen von Nasalvokalen, der Erhaltung der Endungen auf *-a/-o* etc., nicht zuletzt auch durch die gemeinsame silbenzählende Metrik.

Nicht ganz aus der Formgeschichte der literarischen Heteroglossie auszublenden sind schließlich die meist lateinischen Zitate in Montaignes *Essais* wie auch im *Journal*, denn sie verweisen auf eine gerade für die Epoche charakteristische «gelehrte Polyglossie», die dadurch entsteht, dass in der vom Humanismus entwickelten philologischen Tradition – *graeca graece* heißt das gern – immer die Originalfassung zu zitieren ist, weil jede Übersetzung ja eine semantische Veränderung impliziert. Sie ist überall dort im vollen Wortsinn als literarische Mehrsprachigkeit aufzufassen, wo der Gesamttext vom Autor auch als Literatur und nicht bloß als wissenschaftlicher Fachtext präsentiert wird.

2.4 Vom Barock bis zur Aufklärung

Hier sind bei grundsätzlich wenig verändertem Gattungsgefüge hinsichtlich der Mehrsprachigkeit gegenläufige Tendenzen zu erkennen: einerseits die Fortsetzung der Konventionen der Hochrenaissance, ja sogar bewusst artifizielle und damit latent xenophile Tendenzen in der Poetik, andererseits die Neigung zum Purismus aus politisch-nationalsprachlichen Gründen. Die Erzählliteratur gilt insgesamt, soweit ich sehe, bis auf die Sondersprache der Gauner (*germanía*) im pikaresken Roman oder in den *Novelas ejemplares*⁴⁰ als weniger ergiebig.

In der Lyrik setzt sich, wie schon die zahlreichen Angaben in Elwert 1960 zu spanischen Autoren zeigen, die Tradition der mehrsprachigen Gedichte fort – von Garcilaso, Lope de Vega, Góngora, Miguel de Montalvo, Villamediana, Luis Vélez de Guevara bis zu Francisco de Figueroa im 18. Jahrhundert. Charakteristisch ist hier Lope de Vegas Cento-Sonett⁴¹ «De versos diferentes, tomados de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camoes, Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso», das aus lauter italienischen, portugiesischen, spanischen und lateinischen Originalzitaten von jeweils einer Verszeile besteht, deren Schluss mit einer Syntagmengrenze zusammenfällt, das aber bei aller scheinbaren Gleichordnung das Italienische quantitativ bevorzugt und gleich mit dem ersten Zitat auch eine italienische Motivtradition evoziert:

Le donne, i cavalier, le arme, gli amori,
em dolces jogos, em pracer contino,
fuggo per più non esser pellegrino,
ma su nel cielo infra i beati chori.

Dulce et decorum est pro patria mori,
sforzame, amor, fortuna, il mio destino,
ni es mucho en tanto mal ser adivino,
seguendo le ire e i giovenil furori.

Satis beatus unicus Sabinis,
parlo in rime aspre, e di dolcezza ignude
deste passado bem, que nunca fora.

No hay bien que en mal no se convierta y mude,
nec prata canis albicant pruinis,
la vita fugga, e non se arresta un'ora.

Die gleichen Sprachen verwendet das Sonett «Sit, o sante Himenee, haec dies clara» zur Vermählung des Herzogs von Savoyen mit Katharina von Österreich oder auch Góngoras Sonett *Las tablas del bajel*:

Las tablas del bajel despedazadas
(Signum naufragii pium et crudele),
Del tempio sacro, con le rotte vele,
Ficaraon nas paredes penduradas.

⁴⁰ Vgl. Gimber 1996.

⁴¹ Näheres bei Jörder 1936: 239–267. Umfassend zu dieser in der spanischen Lyrik von ca. 1570 bis nach 1620 auffällig starken Sonderentwicklung jetzt Hoch 2005, der zehn solcher Gedichte analysiert und das Phänomen poetologiegeschichtlich als formalisierte (und zunehmend von Stagnation bedrohte) *aemulatio* von Renommeesprachen deutet.