

**„Die ganze Welt
ist Bühne“
„Todo el mundo es
un escenario“**

**Festschrift für Klaus Pörtl
zum 65. Geburtstag**

**Homenaje a Klaus Pörtl
en ocasión de su 65 aniversario**

**Herausgegeben von / Editado por
Matthias Perl und / y Wolfgang Pöckl**

Sonderdruck

2003



PETER LANG

Europäischer Verlag der Wissenschaften

Inhaltsverzeichnis

MATTHIAS PERL UND WOLFGANG PÖCKL In honorem Klaus Pörtl	11
JÜRGEN ZÖLLNER Klaus Pörtl zum 65. Geburtstag	15
Tabula gratulatoria	17
Schriftenverzeichnis von Klaus Pörtl	19
Ad personam	
LUIS CHESNEY LAWRENCE Encuentro en Germersheim	27
HERBERT FRITZ Klaus Pörtl und das spanische Theater im 20. Jahrhundert	37
Kulturwissenschaft	
DIETRICH BRIESEMEISTER Inszenierung des Fremden in Frankreich und Portugal (1550/1619)	51
GABRIEL GONZÁLEZ La <i>Visión delectable</i> de Alfonso de la Torre. Teoría de las Artes liberales	71
DIETER JANIK La conciencia histórica en la novela colombiana	85
ANDREAS F. KELLETAT Mahometismus. Zu einigen Ingredienzen der Übersetzung des Islam ins Abendländische	93
KARL KOHUT Humboldt en Venezuela	111
KLAUS LEY Eine merkwürdige Reise nach Italien: Carlo Schmidts <i>Römisches Tagebuch</i> (1937/47)	119
KURT SPANG Ich sing' mir das Lied noch einmal. Vom Lesen und Wiederlesen	149

Ingrid Neumann-Holzschuh (Regensburg)

Sprachliche Hybridität als Programm – *Code-switching* im Chicano-Theater

1.

"Jede Äußerung zum Drama und Theater der Chicanos muß notwendig hauptsächlich vom Teatro Campesino und Luis Valdez handeln", mit diesen Worten beginnt Dieter Herms sein Kapitel über das Chicano-Theater (1990: 50), und in der Tat ist es dieses im Umfeld der Protestkundgebungen mexikanischer Weinernntearbeiter entstandene Theater, das in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts im Südwesten der USA Furore machte und die Theaterproduktion der Chicanos über zwei Jahrzehnte hinweg maßgeblich geprägt hat. Das Teatro Campesino ist Teil einer Ende der 50er Jahre beginnenden größeren kulturellen Bewegung ("Chicano-Renaissance"),¹ in deren Verlauf sich die *Mexican-Americans* ihrer Alterität zunehmend bewusst wurden und begannen, aktiv für einen Platz in der US-amerikanischen Gesellschaft zu kämpfen. Zentrales Thema für die Chicano-Autoren, die sich weder als Mexikaner noch als Nordamerikaner fühlen, ist die Suche nach Identität und Authentizität:

We are neither [Mexican nor North American] as we are not Mexican American. I propose that we are the space (not the hyphen) between the two, the intercultural nothing of that space. We are continually expanding that space, pushing the two out and apart as we build our own separate reality, while at the same time creating strong bonds of interlocking tension that hold the two in relationship. Each Chicano work opens a space for its existence and adds to the total space of Chicano art as well as Art itself.
(Bruce-Novoa 1975 zit. nach Gingerich 1988: 207 und Rahner 1991: 4)²

Die Theaterproduktion der 60er und 70er Jahre war eine direkte Antwort auf konkrete politische Ereignisse, "Gewerkschaftsbewegungen, die Verschiebung der Bevölkerungsstruktur vom Land in die staatlichen Ghettos [...] führen zu ei-

1 "Seit ca. 1960 wird in einem engeren Sinn von einer Chicano-Renaissance gesprochen, von einer neuen Literaturbewegung, die in Verbindung mit dem sozialen und politischen Chicano-movement zu einem neuen Medium der Bewußtwerdung der sprachkulturellen Identität und Besonderheit einer Bevölkerungsgruppe wird, die in einigen Gebieten, wie z.B. in Los Angeles, bald zu einer Bevölkerungsmehrheit angewachsen sein wird." (Febel 1989: 141). Zu den Vorläufern dieser Literatur vgl. Leal/Barrón (1982), Tatum (1982).

2 Zum Chicano-Theater vgl. Huerta (1982), Herms (1990), Rahner (1991), Broyles-González (1994). Zur Definition des Begriffes Chicano-Literatur und seiner Problematik sowie zur Entstehung dieser schwer auf einen Nenner zu bringenden Literatur vgl. Rahner (1991: 3ff.).

nem ungeheuren Bedürfnis, die eigene gruppenspezifische Identität zu reflektieren und zu affirmieren" (Febel 1989: 142). Vor allem das Teatro Campesino wurde

[...] the symbol of the Chicano's theatrical expression, inspiring Chicanos all over the country to form other teatros dedicated to exposing the sociopolitical conditions of the Mexican-American community. The year 1965 became the point of departure for a veritable cultural and political activity among Chicanos motivating young and old to assert their identity in a society that had ignored them for generations. (Huerta 1982: 1-2)

oder wie es Valdez selbst formuliert: "The concept of a national theater for La Raza is intimately related to our evolving nationalism in Aztlán" (L. Valdez zit. nach Rahner 1991: 21). In seinen kurzen Stücken (*actos*), die zumindest in der ersten Zeit von den mexikanischen Erntehelfern selbst aufgeführt wurden, versucht Luis Valdez, die sozialen und politischen Probleme der damaligen Zeit anzusprechen: "Chicano theatre must be revolutionary in technique as well as content. It must be popular, subject to no other critics except the pueblo itself; but it must also educate the pueblo toward an appreciation of *social change*, on and off the stage" (Valdez 1990: 7-8). Seine Mischung aus Brechtscher Dramatik, *commedia dell'arte* und Agitprop-Theater (vgl. Rahner 1991) sollte auch ein nicht literarisch vorgebildetes Publikum ansprechen und zur politischen Meinungsbildung und Identitätsfindung beitragen: "[...] if La Raza won't go to the teatro then the teatro must go to La Raza" (Valdez 1990: 3). In den 60er und 70er Jahren feierten das Teatro Campesino sowie eine Reihe anderer Ensembles wie das Teatro de la Esperanza oder das Teatro Quetzacoatl eine Reihe von Erfolgen, wobei sich das Chicano-Theater zunehmend von einem "true grass root theatre movement" (Herms 1990: 96) zu einem immer stärker professionellen Theater entwickelte (vgl. Rahner 1991: 115ff.), dessen Zielpublikum eher das Bürgertum war.³ Höhepunkt der zweiten Phase des Valdez'schen Schaffens war das Musical "Zoot Suit" von 1977, mit dem "das Teatro Campesino gegen den institutionalisierten Rassismus zu Felde zog" (Rahner 1991: 118, vgl. auch Huerta 1982: 174ff.) und dessen zentrale Thematik die Diskriminierung der Mexicanos im Los Angeles der Kriegsjahre ist. Weitere bekannte Repräsentanten des Chicano-Theaters sind Carlos Morton, Esther Portillo Trambley und Rubén Sierra, deren Stücke sich von den *actos* bzw. *mitos* des Teatro Campesino nicht zuletzt durch eine oft größere dramaturgische Komplexität unterscheiden, die aber ebenfalls die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Chicanos, ihre soziale

³ "Ein Theater, das nicht die materiellen, sondern die kulturellen Gegensätze zur anglo-amerikanischen Gesellschaft hervorhebt, das nicht den Wandel der Klassengesellschaft, sondern eine Veränderung der Beziehungen zur kulturell dominierenden Bevölkerung fordert, mag im Chicano-Mittelstand wohl einen Verbündeten finden" (Rahner 1991: 25).

Diskriminierung und Suche nach der eigenen Identität in den Mittelpunkt ihres Theaterschaffens stellen.

Because the overwhelming majority of Chicano playwrights and theater groups are addressing the socio-political-economic condition of the Mechicano, it is safe to say that Chicano theater is political theater. Departing from Luis Valdez' original intent of educating and entertaining, teatros and playwrights have followed the path of didactic drama. (Huerta 1982: 6)

2.

Grundsätzlich muss davon ausgegangen werden, dass die Chicano-Literatur nicht den Versuch darstellt, das Spanische zu erhalten.⁴

What we now call Chicano literature – that is, writing by anyone of Mexican heritage residing permanently in the U.S.A. – should not be taken as an attempt to preserve the Spanish language. Nor should it be judged in terms of loyalty or disloyalty to that language. As I indicated at the start, the question is incorrectly stated, if what we seek is to understand the literary production of the Chicano community. We should not ask if Chicano writers are loyal or not to Spanish, but rather, what is their language of preference? Chicano writers, like any writers, tend to use the language they control best. (Bruce-Novoa 1990: 49-50)

Chicano-Literatur ist ein Spiegel der besonderen Sprach- und Kulturkontaktsituation im Südwesten der USA: Die meisten *hispanics* mexikanischer Herkunft leben zwischen zwei Welten und nehmen die Wirklichkeit aus zwei Perspektiven wahr. Auf die Ebene der Sprache übertragen bedeutet dies, dass die meisten Chicanos weder ausschließlich Englisch noch ausschließlich Spanisch verwenden, sondern dass ihr sprachlicher Alltag vielmehr durch den simultanen Gebrauch beider Sprachen gekennzeichnet ist: "Chicanos do not function as constantly choice-making speakers; their language is a blend, a synthesis of the two into a third. Thus they are interlingual, not bilingual. The codes are not separate but intrinsically fused" (Bruce-Novoa 1980: 29). Diese z.T. wohl kalkulierte "Interlingualität" ist dann auch das "Markenzeichen" eines Teils der Chicano-Literatur, wie es Abelardo Delgado, einer der wichtigsten Chicano Autoren in einem Interview mit Bruce-Novoa ausdrückt:

Chicano literature's main characteristic is that it is a literature that is naturally at ease in the way that Chicanos express themselves, and that is a natural bilin-

⁴ Heute ist rein auf Spanisch geschriebene Chicano-Literatur eher die Ausnahme, wenn gleich es eine Reihe von Autoren wie z.B. Rolando Hinojoso oder Sergio Elizondo gibt, die ihre Romane ganz bewusst nicht auf Englisch schreiben. "I consider myself a nationalist and write in Spanish", sagt Elizondo (in Bruce-Novoa 1980:74), ähnlich äußert sich auch Hinojoso (in Bruce-Novoa 1980:49ff.).

gualism, with the influence of English naturally predominant, as this is the language in which all Chicanos are educated. As far as an idiom, if I can detect the thin difference applicable to Chicano literature, we can say that Chicano literature is heavily spiced with caló [slang] and a sort of regionalism, and even ungrammatical standard expressions which give it flavor peculiar to Chicanos. To write using natural bilingual style is a very vivid affirmation that we are here, that we are alive and well, thinking and writing in both idiomas [languages]. Among Chicano writers some of us tend to favor mixing the two languages, at times naturally or at times calculatedly, for effect, and se vale [it's O.K.], but it is no big deal. Let it suffice to repeat that in the total sum of Chicano literature, bilingualistic mix, even more than two languages at times, is a trademark too big to ignore. (in: Bruce-Novoa 1980: 100f.)

Auch Esther Portillo Trambley antwortet auf die Frage von Bruce-Novoa "Does Chicano literature have a particular language or idiom?" mit Ja, wenngleich sie selbst fast ausschließlich auf Englisch schreibt:

"Yes, Chicano literature has a particular language. I believe that the idiom of the Chicano finds its spontaneity in the natural combination of the two languages. Language reflects the human experience, and Chicanos do bridge the two cultures. It is a freedom, a flexibility and a confidence". (in: Bruce-Novoa 1980: 171)

Was das Chicano-Theater im besonderen anbelangt, so dominiert in vielen Stücken zwar das Englische, fast alle Autoren thematisieren jedoch in der einen oder anderen Form die spezifische Zweisprachigkeit der Mexican-Americans, die Variabilität des individuellen Sprechstils sowie den kreativen Umgang der Sprecher mit zwei Idiomen.⁵ Die Bandbreite der Texte ist groß: Von ausschließlich auf Spanisch geschriebenen Stücken bzw. Teiltexthen, die unterschiedlich mit Anglizismen durchsetzt sein können, über "interlinguale" Texte bis hin zu rein englischen Texten, die wiederum in unterschiedlichem Ausmaß Hispanismen enthalten, ist alles möglich, wobei die Zwischenformen auf diesem Kontinuum aus sprachwissenschaftlicher Sicht zweifellos die interessantesten sind.

Chicanos blend Spanish and English, at times in obvious ways, such as juxtaposing words from both languages, but more often in such subtle fusions of grammar, syntax or cross-cultural allusions that monolingual readers will hardly notice. Interlingualism is a linguistic practice highly sensitive to the context of speech acts, able to shift add-mixtures of languages according to situational needs or the effects desired. (Bruce-Novoa 1990: 50)

⁵ "Generally, the more recent arrivals from Mexico speak little or no English, while most Chicanos usually speak both Spanish and English to varying degrees. The majority of the plays produced for audiences will reflect this linguistic particularity, employing a mixture of Spanish and English as well as *caló*, the language of the streets. Most theatros are composed of bilingual members who have discovered that their audience delight in hearing their particular language re-created onstage" (Huerta 1982: 6).

Erstaunlicherweise gibt es nur wenig Untersuchungen zur Sprache im Chicano-Theater. Zu nennen sind hier v.a. die Aufsätze von Valdés (1982) und Pfaff/Chávez (1986), wobei letzterer sozusagen den Anknüpfungspunkt für die folgenden Ausführungen bildet. Die zentrale Frage betrifft die sprachlichen Strategien, die die Theater-Autoren verwenden, um den von Bruce-Novoa (1990: 49) postulierten "interlingualism" zu illustrieren. Mir geht es in diesem Beitrag primär um die Frage nach dem Ausmaß und der Funktionalität von *code-switching* Phänomenen bzw. von substandardsprachlichen Formen aus *caló* oder *pachuco* in ausgewählten Theaterstücken. Gefragt werden soll aber auch, ob hier gar eine eigenständige Sprachform, ein eigenständiger "Interlekt", vorliegt und wie dieser aus sprachwissenschaftlicher Sicht adäquat beschrieben werden kann⁶. Eine ausführlichere Analyse der sprachlichen Hybridität im Chicano-Theater müsste weiterhin das Phänomen des *code-switching* auch aus sprechakttheoretischer Perspektive analysieren sowie Thematik und sprachliche Realisation dieser Literaturform in Verbindung bringen mit theoretischen Ansätzen der Postkolonialismusforschung und der interkulturellen Kommunikation.

3.

Jede Untersuchung, die es sich zum Ziel setzt, die Sprachverwendung in literarischen Werken zu untersuchen, muss zunächst davon ausgehen, dass es sich hier nicht um die mimetische Wiedergabe von Alltagssprache handelt, sondern um literarisch konstruierte, oder, um mit Paul Goetsch (1985) zu sprechen, "fingierte Mündlichkeit".⁷

Auch das Geschriebene, das sich wie ein Sprechen vernimmt, ist etwas ganz anderes als Sprechen. Das tatsächliche Sprechen kann literarisch nicht wirklich heringeholt werden. Und doch kann das Schreiben vom Sprechen leben.
(Vorwort von H.M. Gauger in Blank 1991: xiv)

Die von *chicanos* geschriebenen Theaterstücke – egal ob sie dominant spanisch oder englisch sind – sind das Ergebnis einer bewussten Schreibstrategie, d.h. sowohl die Sprachenwahl als auch die Sprachenmischung bzw. die Wahl bestimmter Register dienen der Erreichung bestimmter Zwecke. Zum einen wird der ethnisch kulturelle Unterschied zwischen *chicanos* und *anglos* bzw. *mejica-*

⁶ "As long as we are bound by a linguistic science that insists on forcing all languages into binary structures, Chicano speech will be misinterpreted" (Bruce-Novoa 1980: 30).

⁷ So auch Febel (1989: 149): "Die verschiedenen Phänomene von Mündlichkeit in Chicano-Literatur machen deutlich, wie intensiv und lebendig sich die orale Sprachwirklichkeit in dieser 'florierenden' Literatur zu Wort gemeldet hat. In der Schriftlichkeit ist sie dennoch immer fingierte Mündlichkeit, konstituierte orale Sprache, [...]". Unter Formen von Oralität fasst Febel auch noch den Rückgriff auf mündlich ausgebildete und tradierte Formen wie z.B. Lieder sowie die Aufnahme populären Wissens und folkloristischer Traditionen.

nos durch die gleichzeitige Verwendung zweier Sprachen besonders deutlich, zum anderen unterstreicht die bewusste Verwendung nächstsprachlicher bzw. substandardsprachlicher Varietäten die Situation des *chicano* als *underdog* in der angloamerikanischen Gesellschaft. In dieser Hinsicht erinnern bestimmte Werke der Chicano-Literatur an die "littérature joulisante" in Québec (vgl. Neumann-Holzschuh 1998), und zwar insbesondere an die Stücke von Michel Tremblay, die ebenfalls durch die konsequente Verwendung des substandard-sprachlichen quebecker Französisch eine eindeutige *valeur contre-culturelle* evozieren und damit eine klare Form politischer Meinungsäußerung darstellen. Sowohl in Québec als auch im Südwesten der USA war die literarische Nutzung der gesprochenen Volkssprache v.a. in den 60er und 70er Jahren Teil eines bewussten Emanzipationsprozesses von der herrschenden anglophonen Macht, der mit der Suche nach eigenen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten gekoppelt war.

Die sprachliche Wirklichkeit ist nun sicherlich wesentlich komplexer als sie im Chicano-Theater oder in den Stücken Tremblays erscheinen mag (vgl. auch Pfaff/Chávez 1986), dennoch spiegeln die Stücke einen Teil der alltäglichen Realität, die durch das Hin und Her zwischen zwei Sprachen und Kulturen gekennzeichnet ist. Das Problem des Chicano-Autors bei der Figurendarstellung schildert Valdés wie folgt:

Their actions must be those which Chicanos will recognize as their own; and above all, their language must be one which will be perceived by the audience in the barrio as its own language. [...] [...] if speech is to be seen as believable, the dramatist must select specific characteristics which suggest to him the actual patterns of use among chicanos. (1982: 183f.)⁸

4.

Der enge Kontakt zwischen Englisch und Spanisch in den USA sowie die besonderen soziolinguistischen Konstellationen in den von Mexikanern, Puerto-rikanern oder Kubanern bewohnten Gebieten (vgl. Ramírez 1992, Sánchez 1983, Zentella 1997) haben zu weit verbreiteter individueller und gesellschaftlicher Zweisprachigkeit geführt, wobei das Spektrum von stabilem ("balanced") über dynamischen bzw. transitorischen bis hin zu stark eingeschränktem Bilinguis-

⁸ Ähnlich auch Keller (1979: 269f.): "I judge not only that there may be but that there *must* be significant differences between literary code-switching and real-life code-switching. The differences are the sort that figure in distinguishing life from art. Art may reveal the nature of the social phenomenon but it does so only as a by-product of its own concerns, as an instrumentality in achieving a literary goal such as irony, characterization, cross-cultural comparisons, double entendres, puns, and so on."

mus reicht (Sánchez 1983). Entscheidend für das Sprachverhalten des einzelnen Sprechers ist zum einen der Grad der individuellen Zweisprachigkeit, der wiederum abhängig ist von Faktoren wie Aufenthaltsdauer in den USA, Erziehung, Schulbildung, Arbeitsumfeld, allgemeinen Lebensumständen sowie geographischer Mobilität, zum anderen aber auch der jeweiligen Kommunikationssituation, wobei die Sprachkompetenz des Kommunikationspartners sowie das Kommunikationsthema entscheidende Parameter für die Sprachenwahl darstellen. Ohne an dieser Stelle näher auf das komplexe Problem der unterschiedlichen Ausformungen des "language mixing" einzugehen,⁹ seien hier nur einige der möglichen Muster genannt, wie sie auch in der Sprache des Theaters häufig sind.

Zweifellos ist *code-switching*, "the alternation of two languages within a single discourse, sentence or constituent" (Poplack 1982: 231, Pfaff/Chávez 1986: 230), das dominante Merkmal des US-amerikanischen Spanisch, wobei keineswegs restlos klar ist, wie *code-switching* sprachtypologisch korrekt zu klassifizieren ist. Handelt es sich tatsächlich um eine eigene Varietät oder vielmehr um einen bestimmten, für zweisprachige Sprecher charakteristischen Diskursmodus ("discourse mode", Poplack 1982: 259), der stark abhängig ist von der jeweiligen Kommunikationssituation und sich von daher durch hohe interne Variabilität auszeichnet? Wo liegt die Grenze zwischen der Einzelwortentlehnung (*borrowing*) und *code-switching*? Es ist hier nicht der Ort, um im Detail auf diese theoretischen Fragestellungen einzugehen; für die Frage nach der Verwendung von *code-switching* Phänomenen im Theater scheint mir zunächst einmal die Unterscheidung zwischen einer pragmatischen und einer rein sprachlichen Analyseebene wichtig zu sein. *Code-switching* ist kein Phänomen, das losgelöst von funktionalen und soziolinguistischen Kriterien untersucht werden kann, von daher gilt es neben der Frage "Was geschieht auf der sprachlichen Ebene?" auch die nach dem Warum des Wechsels bzw. nach dem auslösenden Moment zu stellen.

Sprachwechsel kann, so scheint es, zunächst einmal aus zwei Hauptgründen erfolgen (vgl. auch Pfaff/Chávez 1986 und de Fina 1989):

- a) er ist *situationnell* bzw. *kontextuell* bedingt, ist also abhängig von dem jeweiligen Kommunikationspartner, vom Gesprächsthema, von der Kommunikationssituation. Im Prinzip gelten hier die von Joshua A. Fishman (1965) formulierten grundlegenden soziolinguistischen Parameter: "Who speaks what language to whom and when?"

⁹ Vgl. dazu die einschlägige Literatur: Peñalosa (1980), Reyes (1982), Poplack (1982), Sánchez (1983), Myers-Scotton (1997).

b) er kann im Sinne von de Fina (1989) bestimmte "konversationelle" Funktionen haben, etwa dann, wenn durch den Sprachwechsel die ethnische Zugehörigkeit einer Person signalisiert wird (im übrigen speziell im Theater einer der wichtigsten "trigger" für Sprachwechsel), oder wenn bestimmte Passagen besonders betont oder kontrastierend herausgehoben werden sollen. In diesen Fällen hat der Sprachwechsel primär metaphorischen oder emblematischen Charakter bzw. wird aus bestimmten stilistischen Gründen verwendet und müsste im Rahmen der Konversations- bzw. Diskursanalyse näher untersucht werden.

Natürlich ist es in der sprachlichen Realität nicht immer möglich, jeden Fall von *code-switching* eindeutig einer dieser Funktionsklassen zuzuordnen, zumal es gerade bei Einzelwortentlehnungen, die sich auf bestimmte soziokulturelle Phänomene bzw. den gemeinsamen Wissensvorrat einer gesellschaftlichen Gruppe beziehen, schwer zu sagen ist, ob es sich um situationell bedingten oder emblematischen Sprachwechsel handelt. Zur Interpretation der Verwendung von *code-switching* im Theater erweist sich diese zugegebenermaßen vereinfachende Klassifikation aber als durchaus nützlich.

Was die rein sprachliche Ebene anbetrifft, so nimmt Poplack (1982: 259-260) eine Klassifikation in drei Typen vor, die sie jeweils mit dem Grad der individuellen Zweisprachigkeit korreliert.¹⁰ Während *intrasentential code switching* einen hohen Grad an Zweisprachigkeit beim Sprecher voraussetzt (für Poplack handelt es sich hier um einen "intimate type" von *code-switching*¹¹), werden *intersentential code-switching*, also der Wechsel von einer Sprache in die andere an der Satzgrenze, und vor allem *tag-switching* bzw. *single noun switching*¹² auch von Sprechern gemacht, die nur eine Sprache wirklich gut beherrschen (speziell im letzten Fall liegt nach Poplack ein "less intimate type" von *code-switching* vor)¹³.

Die Frage, ob die Entlehnung einzelner Lexeme bereits *code-switching* darstellen, wird in der Literatur unterschiedlich beantwortet. Poplack (1982: 232) geht davon aus, dass nicht assimilierte Entlehnungen im Gegensatz zu lautlich morphologischen Adaptationen (Typ: *taipear* < to type, *watchar* < to watch) ein Fall von *code-switching* sind, sofern es sich nicht um für die jeweilige Sprache-

¹⁰ Vgl. auch Lipski (1982), Reyes (1982), Pfaff/Chávez (1986), de Fina (1989).

¹¹ Beispiel: *Why make Carol sentarse atras pa'que everybody has to move pa'que se salga?* (Poplack 1982: 237)

¹² Beispiel: *Salían en sus carros y en sus snowmobiles* (Poplack 1982: 237).

¹³ "Spanish-dominant bilinguals [...] show high frequency of tag-switches, while balanced bilinguals, proficient both in English and Spanish, have very high frequencies of intrasentential switching" (Pfaff/Chávez 1986: 233; vgl. auch Pfaff 1982).

meinschaft typische Wörter wie Bezeichnungen für Lebensmittel, Markennamen etc. handelt; Lipski (1982) und Pfaff (1982) hingegen betonen stärker die fließenden Übergänge zwischen *borrowing* und *code-switching*.¹⁴ Grundsätzlich – und da ist man sich in der Forschung einig – setzt *code-switching* und zwar speziell der Sprachwechsel innerhalb eines Satzes die gute Beherrschung beider Sprachen voraus, denn Sprachwechsel erfolgt keineswegs wahllos, sondern ist weitgehend regelgeleitet. So werden z.B. in einem Satz wie *He was sitting down en la cama, mirándonos peleando y really, I don't remember, si él nos separó* (Poplack 1982: 237) grammatische und silbenprosodische Regeln beider Sprachen nicht verletzt.¹⁵ Es handelt sich in diesem Fall, so Poplack, um "echtes" *code-switching* – um einen speziellen Diskursmodus ("discourse mode"), der vom emblematischen *tag-switching*, "a powerful conversational device" (de Fina 1989: 113), deutlich zu trennen ist. Bei letzterem handelt es sich nach Poplack in erster Linie um eine Diskursstrategie ("discourse strategy"), mit deren Hilfe der Sprecher ganz bestimmte kommunikative Ziele erreichen will.

It was found that the choice of intimate vs. emblematic code-switching, is heavily dependent on the ethnic group membership of the interlocutor in the case of the balanced bilingual, who has the linguistic ability to make such a choice. Ingroup membership favors intrasentential code-switching, whereas non-group membership favors emblematic switching. (Poplack 1982: 237)¹⁶

Es wird zu zeigen sein, dass im Chicano-Theater – so unterschiedlich die einzelnen Stücke auch von der Möglichkeit, Sprachwechsel als dramaturgisches Mittel einzusetzen, Gebrauch machen –, alle hier angesprochenen Fälle von *code-switching* zu finden sind, dass aber *tag-switching* (*tags*, typische Anredeformen, Interjektionen usw. vom Typ *simón* 'yes, surely, indeed, of course', *jefa* 'mother', *jórale!* 'Come on, Watch out; Let's go, O.K., Hi'¹⁷), der häufige Gebrauch von

¹⁴ Weitere, hier nicht angesprochene Fälle sind Lehnübersetzungen und Lehnprägungen im Bereich der Grammatik (vgl. speziell dazu Silva-Corvalán 1994).

¹⁵ Vgl. Poplack (1982) zum sog. "free morpheme constraint" ("Codes may be switched after any constituent in discourse provides that the constituent is not a bound morpheme", S. 234) und dem "equivalence constraint" ("Code-switches will tend to occur at points in discourse where juxtaposition of L1 and L2 elements does not violate a syntactic rule of either language, that is, at points around which the surface structures of the two languages map onto each other", S. 234). Zur Kritik an diesem Modell vgl. de Fina (1989).

¹⁶ Davon zu trennen ist, so zumindest Zentella (1997), das sogenannte *code-mixing*, das ein Resultat einer unvollkommenen Beherrschung der beiden am Kontakt beteiligten Sprachen ist. Diese Art von "language mixing" kann durchaus zu Konstruktionen führen, die den einzelsprachlichen Regeln einer der beiden Sprachen zuwiderläuft, d.h. hier handelt es sich um eine schwer zu beschreibende, aus sprachlicher Unsicherheit entstandene Hybridisierung, die von Sprecher zu Sprecher sehr stark variiert.

¹⁷ Bedeutungsangaben typischer Chicano- bzw. *caló*-Wörter erfolgen nach Ortega (1991) und werden bei Erstnennung jeweils direkt beim Wort vermerkt.

ése, ésa 'du' in Sätzen wie *Relax, ése!* (vgl. Sánchez 1983: 131-132) sowie *inter-sentential switching*, also die beiden im Sinne von Poplack "less intimate types" zumindest in den hier untersuchten Stücken die am häufigsten verwendeten Typen sind.

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle die Frage zu diskutieren, ob es sich bei dem "echten" *code-switching* tatsächlich um eine eigene, neue Varietät – *Spanglish* – handelt, dessen sich gegenwärtig ein eigens dafür eingerichteter Lehrstuhl annimmt (vgl. *El País* vom 3. September 2000). Während Poplack, wenngleich auch sehr vorsichtig, die Hypothese äußert "that code-switching is, in fact, a verbal mode distinct from English speaking and Spanish speaking yet consists of the overlapping elements from both" (1982: 251), hat man es nach Pfaff (1982: 293), die im übrigen auch den Vergleich zwischen bestimmten Sprachwandeltendenzen im Chicano-Spanischen und Kreolisierungs- bzw. Pidginisierungsprozessen dezidiert ablehnt, zwar nicht mit einem neuen sprachlichen System zu tun,¹⁸ wohl aber spricht auch sie 1986 hinsichtlich der von *code-switching* geprägten Sprechweise der Chicanos von einer "neuen Varietät":

code-switching has developed into a variety in its own right, particularly characteristic of the relatively young, who may use it to identify themselves in their own particular social position within what they conceive of as a specifically Chicano culture. (Pfaff/Chávez 1986: 237).

Bei der Sprache der Chicanos dürfte es sich, so scheint es mir, in der Tat nicht um eine neue Sprache und sicher auch nicht um eine homogene, deutlich abgrenzbare Varietät handeln, sondern vielmehr um ein Spektrum bzw. ein *Kontinuum von Kontaktvarietäten*, um ein kompliziertes Geflecht von individuellen Sprachformen, das je nach Kommunikationssituation und Sprachkompetenz des einzelnen anders strukturiert sein kann. Angesichts der komplexen soziolinguistischen Situation in den von Chicanos bewohnten Gebieten in den USA und eingedenk der Tatsache, dass die jüngeren Sprecher in allen Staaten des Südwestens meistens sehr schnell zum Englischen übergehen (vgl. Ramírez 1992, Silva-Corvalán 2000: 83f.) ist wohl kaum zu erwarten, dass sich dieses komplexe sprachliche Kontinuum zu einem stabilen "Interlekt" verdichten wird.

5.

Verkompliziert wird die sprachliche Situation im Südwesten der USA noch dadurch, dass es hier wie überall ein Kontinuum nächersprachlicher Varietäten gibt,

¹⁸ "This finding that no separate new system is created is expected, since speakers are competent in two related languages which have a high degree of structural similarity" (Pfaff 1982: 293).

die in unterschiedlicher Form und in unterschiedlichem Ausmaß auch im Theater aktualisiert werden. In Anlehnung an Elías-Olivares (1976) spannt Pfaff (1982) den Bogen vom mexikanischen Standard-Spanisch über das *español popular*, das *español mixtureado*, das *caló* und das Chicano-Englische bis hin zum Standard-Englischen, wobei *code-switching* ein charakteristisches Merkmal aller zwischen den standardsprachlichen Polen liegenden Varietäten ist. Eine etwas andere Einteilung nimmt Rosaura Sánchez (1983) vor: Sie unterscheidet zwischen (mexikanischem) Standard-Spanisch einerseits und *popular urban Spanish* und *popular rural Spanish* andererseits, wobei sie *caló* und *pachuco* als Subvarietäten des *popular urban Spanish* ansieht. Alle genannten Varietäten des Spanischen und des Englischen¹⁹ finden sich auch im Chicano-Theater wieder, wobei eine eindeutige Abgrenzung sowohl in der realen als auch in der fingierten Mündlichkeit natürlich kaum möglich ist. Insgesamt, so scheint es, dominiert in bezug auf das Spanische in den untersuchten Stücken die *popular urban variety*, was sich u.a. daran erkennen lässt, dass charakteristische morphologische Besonderheiten, wie sie u.a. von Espinosa (1930) und Sánchez (1983) für das traditionelle Spanisch des Südwestens beschrieben werden, nur relativ selten auftreten (z.B. *-nos* als Flexionsendung der 1. Plural: *estábanos*; *-ites* als Flexionsendung der 2. Singular: *comites*, *juites* statt *comiste*, *fuiste*; Schwankungen im Vortonvokalismus: *venia*, *vinia*, vgl. Sánchez 1983: 103ff.).

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang das sog. *caló* oder *pachuco*, eine substandardsprachliche Varietät, die zunächst in der Grenzstadt El Paso als Gruppensprache junger Männer v.a. aus dem Drogenmilieu entstanden ist und sich in den 40er und 50er Jahren auch in die großen Städte Kaliforniens ausbreitete, wo sie mit den *vatos locos*, den "crazy guys" assoziiert wurde.

Pachuco zu sprechen, bedeutet, seine Distanz zu anderen Gruppen auszudrücken, steht aber bei den Gruppenmitgliedern auch für Werte wie Kameradschaft und Ethnizität. Diese Sprache wird meist von jugendlichen Chicanos der Unterklasse verwendet, die dabei durch die ständige Einführung von neuen Wörtern den geheimen Charakter der Sprache erhalten. (Zeilinger 1990: 125)

Bei *pachuco* bzw. *caló* handelt es sich um einen naturgemäß starken Wandelprozessen unterworfenen *argot*, der sich in erster Linie über den Wortschatz definiert, und der in Bezug auf die Grammatik dem Substandard zuzuordnen ist.

¹⁹ Zum Chicano-Englischen vgl. Peñalosa (1980) und Kindler (1997); zu den sprachlichen Besonderheiten der einzelnen Varietäten des Chicano-Spanischen vgl. Espinosa (1930, 1946), Peñalosa (1980), Sánchez (1983), Ramírez (1992). Zum heutigen Gebrauch archaischer Formen im als sprachlich konservativ geltenden Norden von Neu-Mexico vgl. Neumann-Holzschuh (2002).

Caló as an urban code is a synthesis of the different varieties spoken by Chicanos in the Southwest, for it incorporates standard Spanish, popular Spanish varieties, loanwords from English and even code-switching. It is primarily characterized by its penchant for innovativeness in its expansion of the lexicon to produce an argot, the slang of young Chicanos, primarily male. (Sánchez 1983: 128)²⁰

Valdés (1982) weist in ihrem Beitrag zum Chicano-Theater im übrigen darauf hin, dass die Dramatiker die verschiedenen standard- und substandardsprachlichen Varietäten des Spanischen und Englischen sehr bewusst zur sprachlichen Charakterisierung der einzelnen gesellschaftlichen Gruppen einsetzen:

[...] the use of pachuquismos is found only in the speech of young urban males; young females are portrayed as reserved, respectful or even strong-willed, but seldom given to the use of questionable language; older women seem to have greater freedom in the use of profanity; Chicanos are seen to use either English, Spanish, or both with each other; and finally, the language of the outsiders, particularly of those individuals portrayed as racists, is presented as significantly different from the speech of Chicanos. In essence, then, by their portrayals of Chicano representative characters, the playwrights reflect a common view of language use which in itself suggests a consistent underlying attitude toward the specific characteristics of such use within Chicano communities. (1982: 196-197)

6. 6.1.

Was die Verwendung des Spanischen als Sprache der Theaterstücke anbetrifft, gehen die Autoren sehr unterschiedlich mit dem Phänomen *code-switching* um. Im Teatro Campesino hat der Gebrauch des Spanischen v.a. symbolischen Charakter: Die Personen stehen stellvertretend für bestimmte soziale Gruppen – die ersten *actos* behandeln immer wieder die tagtäglichen Erfahrungen der Landarbeiter und ihre frustrierenden Auseinandersetzungen mit dem *patrón* – und dieser Unterschied wird auch auf der sprachlichen Ebene zum Ausdruck gebracht (vgl. auch Pfaff/Chávez 1986).

In dem kurzen Stück *Las Dos Caras del Patroncito* (vgl. Herms 1990: 54, Rahner 1991: 38ff., Huerta 1982: 18f.) unterhält sich ein Großgrundbesitzer, der auf einer Inspektionsreise durch seine Ländereien ist, mit einem seiner illegal eingeschleusten mexikanischen Landarbeiter. Das Verhältnis zwischen *patrón* und

²⁰ Vgl. zu den sprachlichen Besonderheiten dieser Varietät auch Ortega (1991) sowie Peñalosa (1980: 84ff.). "The so-called Pachuco or Zoot-Suiters flourished in the late thirties, the forties, and the early fifties. Now the term Pachuco is out of favor, and those with a lifestyle similar to that of the Pachucos are more likely to be called vatos locos "crazy guys". The gangs of today use less Spanish and have less of an identification with Mexico" (Peñalosa 1980: 85).

dem Mexikaner ist gekennzeichnet von falscher Väterlichkeit und brutaler Machtdemonstration. Von seiner Überlegenheit überzeugt, schlägt der *patrón* einen, wie er meint, spielerischen Rollentausch vor, indem er dem Landarbeiter die Insignien seiner Macht, Zigarre, Peitsche und Halsschild überlässt; als der Landarbeiter jedoch auch noch die Schweinemaske des *patrón* aufsetzt, kehrt sich das Verhältnis zwischen Herr und Knecht endgültig um. Die Verwendung des Spanischen hat hier eindeutig emblematischen Charakter: der *patrón* spricht, von wenigen *tags* vom Typ *¿comprende?* abgesehen, ausschließlich Englisch, das z.T. deutlich substandardsprachliche Züge aufweist:

Patroncito: "Scared you, huh boy? Well lemme tell you, you don't have to be afraid of him, as long as you're with me, comprende? I got him around to keep an eye on them huelguistas." [LV 20].

Der Landarbeiter spricht sowohl Englisch als auch Spanisch, wobei die (durchweg kurzen) spanischen Äußerungen syntaktisch und grammatikalisch korrektes (mexikanisches) Spanisch sind. Die häufigste Form des *code-switching* ist das *tag-* bzw. Einzelwort-*switching* (*Buenos días* [LV 18]; *Qué bueno. Thank you, patrón* [LV 21]; *Oh, sí patrón. Muy hard* [LV 18]). Im Sinne der identitären Abgrenzung ist *code-switching* zunächst sehr häufig, später, als der Landarbeiter bereits in die Maske des *patroncito* geschlüpft ist, benutzt er, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Englisch²¹.

Auch in dem allegorischen *acto Quinta Temporada* (vgl. Herms 1990: 56, Huerta 1982: 23ff.²²), das zum ersten Mal während des Landarbeiterstreiks in Delano 1966 aufgeführt wurde und in dem es um die problematische Figur des *contratista* geht,²³ spricht der arbeitsuchende Campesino sowohl Spanisch als auch Englisch, wobei er seinen Diskurs meist mit einem spanischen Wort oder *tag* beginnt und dann ins Englische wechselt (*Pos, what? The money I work for all the summer.* [LV 31]; *Ahora, sí. I'm going to fight for my rights like Pancho Villa...* [LV 35]). Ferner gebraucht er spanische Wörter oder Sätze in Passagen

²¹ "Thus, in this play language choice and code-switching help depict this asymmetric relation between the characters, and the diglossic situation in the USA as conceived by Fishman" (Pfaff/Chávez 1986: 241).

²² "*La Quinta temporada* is a classic of its genre. It is a modern morality play that successfully combines allegorical figures with representative character types and a particular conflict that has an obvious solution. The major problem, the abuses of the farm-labor contractor, is exposed in graphic terms, and the only solution to such practices is demonstrated by the victory of *La Huelga*" (Huerta 1982: 27).

²³ "Farmworkers call the labor contractor "coyote"; it is an appellation of scorn and hatred, for he is probably one of the most despised figures in agribusiness. The contractor is paid by the growers to gather cheap stoop laborers in the barrios and deliver them to the fields" (Huerta 1982: 23).

mit besonderem emotionalen Gehalt (*\$2.00 an hour... rest rooms in the field ... vacations with pay ... GANAMOS!!!!* [LV 39]). Der *contratista* Coyote spricht je nach Kommunikationspartner nicht standardsprachliches Spanisch oder Englisch, wobei es häufig zu intersententiellen oder *tag-switching* kommt (*So you want work, eh? ¿Busca jale? [= 'work'] Bueno, véngase pa'ca un momento! Mire, this summer is coming fat, fat!* [LV 29]; *¡Andale! mano. You got to work. ¿Haven't I always give you work?* [LV 36]; *Chihuahua [= interj.], cada año se pone más animal mi patrón. It's okay, boss. He can't last, because he's getting hungry.* [LV 37]). Der Patron spricht ausschließlich mexikanisches Spanisch.

Eines der bekanntesten Stücke von Valdez ist *Los Vendedos* (Herms 1990: 56, Huerta 1982: 60ff.).

Der Titel des acto hat eine mehrfache Bedeutung. Er weist sowohl auf den sozialen Aufsteiger hin, der zum hundertprozentigen Amerikaner werden will, den vendido, so wie er im volkstümlichen Gebrauch verstanden wird, als auch auf diejenigen, die wortwörtlich verkauft werden. Er bezieht sich drittens auf den Chicano, der kulturell zwar nicht die Seiten gewechselt hat, aber aus Profitgier gegen die Interessen seiner raza handelt. (Rahner 1991:43f.)

Es geht letztlich um die Selbstentfremdung der *chicanos*, hier an der Figur der auch sprachlich völlig anglifizierten Miss Jimenez exemplifiziert, einer Chicana aus Gouverneur Reagans Büro, die auf der englischen Betonung ihres Namens insistiert und nicht bereit ist, ein Wort Spanisch zu sprechen. Das Stück spielt im Laden von Sancho, der mit *second-hand* Mexikanern handelt; hier soll Miss Jimenez für die Administration ein "braunes Gesicht" zum Zwecke der Öffentlichkeitsarbeit kaufen.

Sancho: Ah, una chicana! Welcome, welcome Señorita Jiménez.

Secretary: (*Anglo pronunciation.*) JIM-enez.

Sancho: ¿Qué?

Secretary: My name is Miss JIM-enez. Don't you speak English? What's wrong with you?

Sancho: Oh, nothing, Señorita JIM-enez. I'm here to help you.

Secretary: That's better. As I was starting to say, I'm a secretary from Governor Reagan's office, and we're looking for a Mexican type for the administration.

Sancho: Well, you come to the right place, lady. This is Honest Sancho's Used Mexican Lot, and we got all types here. Any particular type you want?

Secretary: Yes we were looking for somebody suave...

Sancho: Suave.

Secretary: Debonaire.

Sancho: De buen aire.

Secretary: Dark.

Sancho: Prieto.

Secretary: But of course, not too dark.

Sancho: No muy prieto.

Secretary: Perhaps, beige.

Sancho: Beige, just the tone. Asi como cafecito con leche, ¿no? [LV 41]

Das Gespräch zwischen Miss Jimenez und Sancho ist in gewisser Weise grotesk: die englischen Sätze von Miss Jimenez werden jeweils von dem mexikanischen Ladenbesitzer, der sehr gut Englisch spricht und bisweilen bewusst *intersentential code-switching* und *tag-switching* praktiziert, ins Spanische übersetzt. "Der Dialog ist so konstruiert, daß sich der Zuschauer stellenweise mit Sancho identifiziert. Miss Jimenez kann die Nuancen der Bemerkungen Sanchos in spanischer Sprache nicht verstehen, wodurch sich seine Position verstärkt; während die Kommunikation zwischen den beiden zusammengebrochen ist, funktioniert sie zwischen ihm und dem – ihm nun solidarisch gesinnten – Publikum" (Rahner 1991: 45). Aus (meta-)sprachlicher Sicht komisch ist Miss Jimenez Beurteilung der ihr angebotenen *second-hand* Chicanos: Der Landarbeiter, der mit *sombrero* und *huarachas* erscheint, Bohnen, *tortillas* und *chili* isst, kommt nicht in Frage, da er einsprachig Spanisch ist und sich für Streiks einsetzt (*¡Huelga! ¡Huelga! Hermanos, sálganse de esos files [= 'fields']!* [LV 43]; die Figur des Johnny-Pachuco, der hier die *vatos locos* repräsentiert, nimmt Drogen und klaut, ist aber zweisprachig (Johnny Pachuco spricht diastratisch niedrig markiertes Englisch und Spanisch); der *revolucionario* kommt auch nicht in Frage, da er erstens in Mexico gefertigt wurde ("We can't buy anything but American made products" [LV 47]), zweitens nur Spanisch spricht und die Sekretärin sofort mit den Worten *Ay, mamasota, cochota, ven pa'ca!* [LV 47]²⁴ beleidigt. Bleibt der akkulturierte Mexican-American, das männliche Gegenstück von Miss Jimenez:

Yes, señorita, this model represents the apex of American engineering! He is bilingual, college educated, ambitious! Say the word "acculturate" and he accelerates. [LV 48]

Der *Mexican-American* scheint alle Wünsche zu erfüllen und Ms Jimenez kauft ihn auch für einen horrenden Preis. Leider stellt sich jedoch heraus, dass er aufgrund einer Funktionsstörung lebendig wird und nur noch revolutionäre Sprüche auf Spanisch von sich gibt:

¡Raza querida, vamos levantando armas para liberarnos de estos desgraciados gabachos [= 'Anglo'] que nos explotan! Vamos... [...] ¡Viva la raza! ¡Viva la causa! ¡Viva la huelga! ¡Vivan los brown berets! ¡Vivan los estudiantes! ¡Chicano power! [LV 50-51]

²⁴ Sowohl *mamasota* als auch *cochota* werden von Ortega (1991) mit 'beautiful woman' übersetzt, beide Begriffe können jedoch auch eine pejorative Bedeutung haben.

Es versteht sich, dass die Verwendung des Spanischen hier eindeutig emblematischen Charakter hat und es nicht etwa darum geht, die komplexe individuelle Zweisprachigkeit eines Individuums nachzuzeichnen. Schließlich erweckt der *Mexican-American* auch die anderen Puppen zum Leben, die jetzt ebenfalls zum Protest aufrufen, während Sancho nun zur Puppe erstarrt. "Mit der Karikierung des durch die Medien verzerrten Bildes vom Mexikaner wird auch die anglo-amerikanische Gesellschaft, die für die Entstehung des Klischees verantwortlich ist, kritisiert" (Rahner 1991: 43).²⁵

Während die bislang genannten Stücke in erster Linie soziolinguistisch interessant sind – die sprachlichen Äußerungen sind in Hinblick auf das Phänomen *code-switching* wenig komplex –, erlaubt das Stück *Soldado Razo* (Huerta 1982: 91ff.), "the most emotionally appealing of the Teatro Campesino's actos" (Huerta 1982: 95), in begrenztem Maße auch Aussagen über den konkreten Sprachgebrauch einer mexikanisch-amerikanischen Mittelklasse-Familie, die in einem typischen *barrio* lebt.²⁶ Thema dieses wiederum allegorischen *acto* ist die bevorstehende Abreise des Sohnes nach Vietnam, wobei durch die ständige Präsenz des Todes (La Muerte) als Erzähler und Stage Manager "ein Moment epischer Distanzierung" eingeführt wird (Herms 1990: 63).²⁷ Gleich zu Beginn des Stückes erscheint La Muerte singend auf der Bühne, der Text beginnt auf Spanisch, das Züge der mexikanischen Umgangssprache enthält, etwa in der Mitte wechselt La Muerte innerhalb eines Satzes ins Englische:

Me voy de soldado razo, voy ingresar a las filas con los valientes muchachos que dejan madres queridas, que dejan novias llorando, llorando, llorando su despedida. "Ajúa! Pos, que a toda madre para mí que hay guerra. Quihubo [= 'Hi; How's the going; Come on; there you go'] pues, raza. Yo soy la Muerte. ¿Qué nuevas, no? Bueno, no se escamen [= to scare] porque I didn't come to take anybody away. I came to tell you a story. Simón, the story of the Soldado Razo. Maybe you knew him, eh? He was killed not too long ago in Vietnam. [LV 121]

25 "In this play, thus, we have found a hint at the existence of at least two sorts of Chicanos: those who identify with their chicanismo, and those who try to reject as much as possible their Mexican background" (Pfaff/Chávez 1986: 245).

26 "This *acto* has more Spanish than any of the Teatro Campesino's previous works, with the family scenes mostly in Spanish and the narration and Johnny's dialogue usually in English" (Huerta 1982: 91-92).

27 "In its time, during the heat of the battle both at home and abroad, *Soldado razo* made its statement against the war and demonstrated to the world that there were Chicanos who were not content to follow blindly in the wake of national hysteria. It was a vital statement, full of the anger and trauma of the moment, as it urged Chicanos to say "No" to the government and refuse to fight" (Huerta 1982: 96).

Es handelt sich hier um intersententielles *code-switching* an einer klaren syntaktischen "Bruchstelle". Danach kommentiert La Muerte die Umarmung von Johnny und seiner Mutter, wobei das komplexe intra- und intersententielle *code-switching* hier einen durchaus komischen Effekt hat.

Muerte: ¡Orale! Qué picture de tenderness, ¿no? Pero watcha la jefita. Listen to what she's thinking. "Ahora sí, m'ijo es hombre. Se mira tan simpático en ese uniforme." [LV 122]

Die Unterhaltung zwischen den Familienmitgliedern erfolgt über das ganze Stück hinweg überwiegend auf Spanisch, wobei Valdez versucht, umgangssprachliche Elemente einfließen zu lassen.

Mama: Ay, qué m'ijo. Me traes mil novias, pero nunca te casas.
Johnny: Pos, a ver cuando le caigo con un surprise, 'Amá.²⁸ [LV 122]

Der folgende lange, innere Monolog von Johnny illustriert das komplizierte Ineinandergreifen der oben erwähnten, verschiedenen Interferenzerscheinungen, die dem tatsächlichen Sprachgebrauch, wie er u.a. von Sánchez (1983) und Pfaff (1982) anhand authentischer Sprechsprache beschrieben wird, wesentlich näher kommen und von daher auch sprachlich wesentlich interessanter sind als die tag- bzw. Einwort-*switches* der anderen Stücke.

Johnny: Chihuahua [= interj.], pobre jefita. Mañana va a ser muy duro para ella. También para mí. It was pretty hard when I went to boot camp, ¿pero ahora? Vietnam! Ta cabrón, man. The jefito también. I'm not going to be here to help him out. No me estaba haciendo rico en el jale [= 'work'], but it was something. Una alivianda siquiera. El carnalillo [carnal 'brother; pal] no puede trabajar todavía porque está en la escuela. I hope he stays there también. And finishes. A mí nunca me cayó ese jale, but I know the carnalillo digs it. He's smart too. Maybe he'll even go to college. One of us has got to make it in his life. Me, I guess I'll just get married con Cecilia and have a bola de chavalos. I remember when I first saw her at the Rainbow. I couldn't even dance with her porque me había echado mis birrias [= 'beer']. The next week was pretty good, though. Desde entonces. How long ago was that? June ... no, July. Four months. Ahora me quiero ranar [= 'to get married] con ella. Her parents don't like me, I know. They think I'm a vago. Maybe they'll feel different when I come back from Nam. Simón, el war veteran! Maybe I'll get wounded and come back con un chingatal de medals [= 'large quantity']. I wonder how the vatos around here are going to think about that? Pinche [= 'cunt; damned'] Barrio. I've lived here all my life. Now I'm going to Vietnam. I might even get killed. If I do, they'll bring me back here in a box,

28 *surprise*: Diese Art der Verwendung einer unadaptierten Entlehnung ist in diesem Stück häufig; *amá* = 'mother'.

covered with the flag ... military funeral like they gave Pete Gómez ... everybody crying ... la *jefita*. What I am thinking man? ¡*Estoy loco!* (LV 122-123)

Die Passage beginnt zwar auf Spanisch, ist aber insgesamt gesehen dominant englisch, was zeigt, dass für Johnny die Lebenswirklichkeit (Freundin, Militärdienst) wohl eher englisch besetzt ist. Was das *code-switching* anbelangt, so gibt es sowohl Beispiele für *code-switching* innerhalb eines Satzes als auch zwischen zwei Sätzen, wobei der Sprachwechsel an der Satzgrenze der häufigere Fall ist. Die genauen Gründe für das *switching* sind nicht immer wirklich erkennbar, ein auslösendes Element scheint allerdings die emotionale Beteiligung zu sein: *What I am thinking, man? Estoy loco!* [LV 123]; *It was pretty hard when I went to boot camp, pero ahora? Vietnam! 'ta cabrón, man.* [LV 122; 'ta = *estás*]. In den meisten Fällen scheint der Sprachwechsel eher unmotiviert zu sein: *No me estaba haciendo rico en el jale, but it was something.* [LV 122]; *I hope he stays there también.* [LV 122]. Die Fälle von lexikalischen Entlehnungen erklären sich z.T. vermutlich durch größere Expressivität des spanischen Ausdrucks: *a bola de chavalos* [LV 122], *un chingatal de medals* [LV 123], *the jefito* [LV 122], *I know the carnalillo digs it* [LV 122], daneben enthält der Text eine Reihe spanischer Wörter, die ihren Fremdwortcharakter verloren haben und die fest zur Alltagssprache der Chicanos gehören: z.B. *jefita* 'Mutter', *vato* 'jugendlicher chicano'.

Diese Art von sprachlicher Hybridität macht das Stück ohne Zweifel für eine sprachwissenschaftliche Analyse interessanter als die ganz frühen Stücke, was im übrigen auch für ein weiteres, 1970 entstandenes Stück von Valdez, *Bernabé*, den ersten *mito*, gilt (Herms 1990: 67, Huerta 1982: 195ff., Rahner 1991: 60ff.). "Mit *Bernabé* behandelte Teatro Campesino zum ersten Mal Themen wie Leben und Tod, Opferung und Transformation von Materie zu Geist, um die Beziehungen des Menschen zur Erde darzustellen" (Rahner 1991: 60). Während es auf der realen Ebene darum geht, dass Bernabé, ein geistig behinderter Landarbeiter mit einem pathologischen Verhältnis zu La Tierra, nach einem Handgehemme tot aufgefunden wird, wird auf der symbolischen Ebene des Stückes durch den Sonnengott die Transformation Bernabés vom Dorftrottel zum aktiven neuen Chicano vollzogen, der für sein Land und seine Rechte kämpft. Sprachlich dominiert in diesem Stück das Spanische, wobei Valdez wie in vielen seiner anderen Stücke auch zahlreiche sprechsprachliche sowie diatopisch bzw. diastratisch markierte Elemente verwendet.²⁹ Es handelt sich hier in erster Linie um bestimmte, dem mexikanischen bzw. Chicano-Spanischen eigene Lexeme, aber auch um die versuchte Wiedergabe bestimmter Aussprachegewohnheiten.

²⁹ Hier wird die Fassung zitiert, wie sie sich in der Anthologie von R. Garza befindet. Valdez hat von diesem Stück offensichtlich zwei Versionen geschrieben. Die dominant englischsprachige Fassung ist in Valdez (1990) [LV] abgedruckt.

Qué quiere [statt *quieres*], *pos 'pues'* [RG 31]; *Bueno, pa'que veas; ¿Pa' 'onde vamos?* [*pa 'para'*, RG 32]; *Chale* [= 'no', RG 32]; *Hay te huacho* ['be seeing you!'] *guachar, watchar* < engl. 'watch', RG 34]; *Quiero un jale* [RG 34]; *Le tienes que dar chamba* [= 'job', RG 34]. *Apá?* [= 'father', RG 54]; *mija* [= 'mi hija' RG 54], *Ta guena la guerca ésa, hombre* [= 'Está buena esta chica'³⁰ RG 45].

Daneben enthält dieser Text auch eine Reihe für das rurale Chicano typischer Verbformen, wie z.B. die Formen der 2. Sg. indefinido auf *-ates*, die allerdings mit den urbanen Varianten (*-astes*, *-istes*) innerhalb der Sprache ein und derselben Person alternieren (vgl. Sánchez 1983:110).

Primo: In there. Es la Connie, la que estaba en la barra. La *watchates?* (44); Tu *watachstes* a la Connie (45)

La Luna: Simón, esa Connie es una *mamasota*, carnal. Pero dime, a la bravota – por qué le *tubites* miedo? (50)

La Luna: ¡Míralo, míralo! Muy *machote*. ¿Qué le *hicistes*, ésa? (52)

In Szene 6 erscheint La Luna, der *vato loco*, als Pachuco gekleidet, sprachlich versucht Valdez hier, das *caló* bzw. den Argot der Drogendealer wiederzugeben.

La Luna: Pos a toda madre. [...] Oye, ¿no le haces a la grifa [=marihuana]? Orale, *héchate un tocazo* ['puff from a marihuana cigarette']. ¿Traes *trolas* [=cerillos]? Toma. [*Lights joint for Bernabé.*] *Alivian* [alivianar 'to help'] el esqueleto, carnal. Yo y tu nos vamos a poner bien locos tonight. Hay te llevo [*Grabs joint from Bernabé.*] No le aflojes. [...] Ese, ¿miras aquellas *estrellas*? – hay unas más *guenotas* [*buenota* 'shapely girl or woman']... [...] Oye, te *huache* [*huachar, guachar, watchar* 'to watch, to see'] entrar al Torres Club con tu primo. ¿Cómo te fue? [RG 50]

Der Einfluss des Englischen wird v.a. in der Sprache des Primo deutlich und manifestiert sich durch eine Reihe lexikalischer Entlehnungen sowie zahlreiche Beispiele für satzinternes und -externes *code-switching*:

Primo: Orale pues, hay nos *watchamos* más tarde. *I'm going to eat* con la tía. (41)

Primo: Orale Connie, *gracias for doing me this favor*, eh? (43)

Primo: Simón, *but the vato's muy especial, you know?* (43)

Primo: *Fifteen bolas?* Ni que fuera de oro. No mira, Connie – *don't be that way.*

Besides, todo lo que tengo son *nueve grandes*, toma. (43)

Primo: *Let's go, ése* (46)

³⁰ Die Wörter *gueno* 'bueno' und *guerca* '(weibliches) Kind, Jugendliche' [Ortega 1991 nennt nur *guerco, huerco* 'boy, kid'] illustrieren die weitverbreitete Tendenz im Chicano, *b-* vor *u* und *ue* sowie *hue-* durch *g-* zu ersetzen (vgl. Espinosa 1930: 155-156).

Wie in den anderen Stücken finden sich auch hier Beispiele für den "intimate" und den "less intimate" Typ von *code-switching* im Sinne Poplacks, wobei letzterer aber deutlich überwiegt.

6.2.

Thema des 1976 uraufgeführten Stücks *Manolo* von Rubén Sierra (vgl. Huerta 1982: 103ff.) ist die Drogenabhängigkeit bei jungen Vietnamveteranen. Dargestellt werden die letzten Tage eines jungen Chicano, der in Vietnam drogen-süchtig geworden ist und nun in der bedrückenden Atmosphäre des *barrio* gegen seine Sucht kämpft. Der Realismus des Stückes spiegelt sich auf der sprachlichen Ebene: Sierra ist bemüht, gesprochene Sprache zu imitieren und zwar sowohl in den dominant spanischen als auch in den dominant englischen Passagen. Sein Versuch, ein Bild des sprachlichen Alltags zu geben, scheint mir, im Vergleich zu anderen Stücken, durchaus gelungen zu sein. In *Manolo* bekommt man einen Eindruck von der sprachlichen Komplexität der Sprechweise der Chicanos: Sierras Charaktere sind sprachlich vielschichtig, was sich u.a. in der Verzahnung verschiedener Interferenz- und *code-switching*-Phänomene manifestiert. Englisch und Spanisch dienen hier nicht wie in einigen Stücken von Valdez der Stereotypisierung; in *Manolo* ist das ständige Hin und Her zwischen den Sprachen integraler Bestandteil des sprachlichen Duktus aller Charaktere des Stückes. Die beiden folgenden Passagen, in denen sich Manolo mit Domingo, seinem besten Freund, und mit Teresa, seiner Freundin, unterhält sind typisch für die Dialoge in diesem Stück.

Manolo: O-o-o-h! I feel like I've been run over by a truck.

Domingo: *Es temprano*, get some rest.

Manolo: You got a *frajo* [= 'cigarette']?

Domingo: *Simón. Ten*. How do you feel?

Manolo: How long you been her?

Domingo: *Toda la noche*.

Manolo: *No me acuerdo*. I don't remember.

Domingo: I found you last night in a gutter next to a phone booth. *Estabas bien loco* and you were crying.

Manolo: ¡YA! *No quiero saber*. Why didn't you just leave me there?

Domingo: *La chota* [= 'policeman'] was coming and I didn't want you to get arrested.

Manolo: ¿*Y qué?* So I'd spend a night in jail.

Domingo: *Más que una noche* ... you had this in your hand. [RS 71]

[...]

Manolo: How can I make it work, Mingo? I used to know how *y ahora nada*. I can't help remembering and living in the past, *pero* right now in the *pinche* present that's hard. Can you tell me how? [RS 72]

Während das *code-switching* im ersten Teil dieser Passage im wesentlichen auf Sprachwechsel an der Satzgrenze beschränkt ist, und die Einzelwortentlehnungen Interjektionen bzw. bestimmte Nomina aus dem *argot* betreffen, weist die letzte Äußerung Manolos auch satzinternes *switching* auf, als der mit einer spanischen Konjunktion beginnende Satz – bis auf das Adjektiv – auf Englisch weitergeführt wird. Ähnliches gilt für den folgenden Textausschnitt:

Manolo: *Las drogas* have me. They control me. I can't help myself ... can't or won't, what difference does it make?

Teresa: You're alive, and as long as you're alive you can learn to fight it. You must't give up.

Manolo: How can I look at my friends *cuando tengo tanta vergüenza?* I've created a prison for myself ... *pero* you can't see the bars *porque están en mi cabeza*. I can't even feel my soul anymore.

Teresa: My dear, sweet Manolo, ¿*qué te han hecho?* What have they done to you? [RS 76]

Natürlich entsprechen auch diese Dialoge nicht dem tatsächlichen Sprachgebrauch in seiner ganzen, durch das permanente Nebeneinander aller Formen des *code-switching* bedingte Komplexität, dennoch erhält der Zuschauer/Leser in diesem Stück zumindest einen Eindruck von der sprachlichen Heterogenität des "chicano discourse" (Sánchez 1983). Warum an bestimmten Stellen Sprachwechsel eintritt, ist nicht immer leicht zu erklären. Auslösende Faktoren sind ohne Zweifel Emotionalität, Emphase sowie der Wunsch, Intimität herzustellen. Diese Intimität, die Manolo offensichtlich empfindet, wenn er vom *barrio* spricht, äußert sich in dem folgenden Beispiel durch einen Wechsel vom Englischen ins Spanische an einer satzinternen Grenze, wobei Manolo danach gleich wieder, und zwar direkt nach der Nominalphrase, ins Englische zurückwechselt – ein perfektes Beispiel für *intrasentential code-switching* im Sinne von Poplack (1982).

Manolo: [...] *Espérame*, I will join you soon. The *barrio* seems to call out my name *y me dice*, "*Manolo tu tiempo* has come and you must die!" So why should I disappoint it? ¿*Cuál tiempo tengo?* ¿*Cuál?* [RS 75]

6.3.

Sprachlich wesentlich weniger ergiebig sind die Stücke von Estela Portillo Trambley, "die Dramatikerin der chicanas schlechthin" (Herms 102 ff.), da die meisten ihrer Stücke, u.a. ihr bekanntestes und "reifstes" (Herms 1990: 105), *Sor Juana*, im Prinzip ganz auf Englisch geschrieben sind. Es handelt sich um "ein historisches Schauspiel in drei Akten über das Leben und die Kämpfe der emanzipierten mexikanischen Nonne Sor Juana Inés de la Cruz" (Herms 1990:

105), in dem "mexikanische Versionen und Visionen christlicher Lebensverhältnisse im Gegensatz zu einem herrschenden kolonialistischen spanischen System des Katholizismus" (Herms 1990: 106) zum Ausdruck gebracht werden. *Sor Juana* beginnt mit einer ritualisierten Gebetsformel auf Spanisch, die aber sehr rasch ins Englische übergeht (*Sweet Jesus, Jesús del alma mía, me entrego a tu compañía. Perdóname mis pecados. Forgive my arrogance, my pride, my selfishness*, PT 145); im weiteren Verlauf des Stückes beschränkt sich die Verwendung des Spanischen auf ganz wenige Einzelwörter (in der Regel Anreden, Ausrufe, z.B. *Eat it, coya* [PT 148]) bzw. kleinere Lieder (PT 154, 166), wobei der Sprachwechsel hier in beiden Fällen eindeutig emblematischen Charakter hat. Die Sklavin Juana spricht bisweilen Spanisch, wobei Portillo Trambley offensichtlich versucht, die Lernervarietät der Sklavin wiederzugeben, was sich vor allem durch bestimmte lautliche Besonderheiten manifestiert: *No llore, coya, el thielo sonlei*. (PT 154, 194).

Nicht wesentlich anders ist die Verwendung des Spanischen in dem Stück *Puente Negro*, das das soziale Problem der *wetbacks* oder *mojados*, also der Wanderarbeiter zwischen Ciudad Juárez und El Paso thematisiert. "Lokalkolorit und humoristisch-distanzierte Widerspiegelung allseits bekannter Lebenserfahrungen von Chicanos charakterisieren die Rezeptionsästhetik, mit der die Autorin arbeitet" (Herms 1990: 104-105). Insgesamt wird das Spanische hier häufiger gebraucht als in *Sor Juana*, allerdings haben die spanischen Elemente auch hier in erster Linie emblematische Funktion bzw. dienen zur Herstellung eines gewissen Lokalkolorits. Wiederum handelt es sich überwiegend um Einzelwörter, Anreden, *tags*, Flüche (*Virgencita* [PT 13], *Chaparrita de mi corazón* [PT 15], *¡maldito puente!* [PT 17], *¡estás loca!* [PT 21], *¡cabrones!* [PT 29], *they sure don't like mojados* [PT 32] bzw. kleinere Lieder. Es geht hier nicht wirklich darum, durch die Sprache die Bilingualität der Chicanos auch tatsächlich sprachlich erlebbar zu machen; in den Stücken von Portillo Trambley gewinnt man vielmehr den Eindruck, dass das Spanische zumindest für sie jegliche kommunikative Funktion verloren hat, und auf ein paar wenige Floskeln bzw. stark ritualisierte Gesprächssituationen beschränkt ist. "I would like to write in Spanish, but it doesn't come out. I think what happened is that I came out of the *barrio* too early" (in Bruce-Novoa 1980: 171).

6.4.

Eines der bekanntesten Stücke von Carlos Morton ist *The many deaths of Danny Rosales* (Huerta 1982: 167ff., Herms 1990: 106ff.), "ein beeindruckendes Beispiel eines historischen Dokumentationstheaters" (Herms 1990: 109). In diesem Stück werden einem anglo-amerikanischen Sheriff, der den jungen Chicano und angeblichen Dieb Danny Rosales brutal erschossen hat, mildernde Um-

stände zugestanden; Thema ist letztlich die doppelte Moral der amerikanischen Justiz in bezug auf die ethnischen Minderheiten. Im Vordergrund steht die Gerichtsverhandlung, in Rückblenden werden die realen Vorgänge bis zur Verhandlung rekonstruiert. "Morton etabliert sich damit neben Valdez und Estela Portillo Trambley als Vertreter einer historisch fundierten Sozialdramatik der Chicanos" (Herms 1990: 109).

Dieses Stück ist nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich interessant, da das Sprachenproblem hier z.T. direkt thematisiert wird. So z.B. in den Momenten, in denen die des Englischen offensichtlich nur bedingt mächtige Witwe von Danny Rosales, die hier stellvertretend für die vielen sprachlich und sozial benachteiligten Chicanos steht, die zweisprachige Chicano-Anwältin um Übersetzungshilfen bitten muss, bzw. in Passagen wie der folgenden, wo das Sprachenproblem direkt angesprochen wird:

Berta: My husband was in trouble because nobody understood him. He spoke only Spanish until he was ten. So they put him in a school for backwards children (14).

Auch in diesem Stück wird überwiegend Englisch gesprochen, Spanisch wird aber gelegentlich gezielt zur Verdeutlichung der Personenkonstellation eingesetzt: es ist die Sprache der Intimität (Berta spricht mit Danny in den Rückblenden überwiegend Spanisch bzw. verwendet *code-switching*), der Freundschaft, der Solidarität zwischen Chicanos und dient der Abgrenzung von der als willkürlich und dominant empfundenen Kultur der Anglos.

Berta: Your hands are dirty. ¿Quieres algo de comer? Go wash up. I'll make some chorizo con huevos" [CM 12]

Berta: Danny, we'll never get out of the mess we're in unless we save and sacrifice! Si cada día nos endeudamos más y más – those debts will drag us under. [CM 13]

Morton gelingt es ferner, auch die verschiedenen Register zur Personencharakterisierung einzusetzen: die Anwältin Rowena und auch Berta sprechen untereinander (überwiegend) Englisch, (mexikanischen) Standard bzw. verwenden verschiedene Formen des *code-switching*:

Berta: I don't care what you do, Rowena, I've had it with the courts and the police and the Gringos! Rowena, crees que todavía estás en law school? This is Texas, not Harvard! There is no justice for Chicanos here! [CM 48].

Der Kriminelle Kiki hingegen spricht häufig substandardsprachliches Spanisch, was sich in der Wahl bestimmter Lexeme und Verbformen manifestiert:

Kiki: Hey Berta! ¡No te agüites! [*agüitar, ahuitar* 'to sadden, to bore']! [CM 12];
 Simón, vato, you do your own thing [...] Hay te watcho, Danny. [...] Orale
 pues! Lemme show you the chicano handshake! [CM 22]; Chingao, Berta. Is
 that what they did, lo llevaron allí? ¡Hijos de puta! [CM 41].

Auch in dem Stück *El Jardín* (Huerta 1982: 193f.),³¹ eine Chicano-Version des Sündenfalls, wird Spanisch zwar spärlich, aber offensichtlich gezielt aus stilistischen Gründen verwendet. Die häufigsten spanischen Belege sind Einzellexeme, v.a. *tags*, Anreden und kulturspezifische Begriffe:

Eva: *Sí, pues*, so what! [CM 106],
 Adan: What do you mean, *tonta*, he's evil! [CM 106];
 Eva: I'm tired of eating nothing! Why can't I have some *carne asada* and some hot
salsa with *frijoles* and *arroz*? [CM 108]

In Passagen wie *Before him there was nada, then he came and there was todo* [CM 108] dürfte es sich kaum um *code-switching* als vielmehr um eine sprachspielerische Konstruktion handeln. Ansonsten gibt es einige Fälle des "less intimate type" von *code-switching* v.a. an der Satzgrenze:

Serpiente: ¡Qué monster ni que mi abuela! You just don't appreciate style and class. I'm Coco Roco, indigenous down to my alligator-skinned huaraches. [CM 109]

Komische Effekte werden durch den Gebrauch des Spanischen in der Szene erzielt, als Kolumbus auf den ersten Indianer, einen Taino, trifft. Kolumbus beginnt in formellem Spanisch, der Indianer hingegen, der ihn nicht versteht, antwortet sozusagen in seiner eigenen Sprache, was sich allerdings als eine einfache Aufzählung indianischer Stammesnamen entpuppt:

Colon: Y nosotros tomamos posesión de estas tierras en el nombre del Rey de España...
 Taino: Caribe? Maya? Seminole?
 Colon: Y Santo sea el nombre de Dios, Vuestro Rey.
 Taino: Aztec? Toltec? Chichimec? Zapotec?
 Colon: ¿ Qué estupideces tratas de decirnos?
 Taino: Inca! Inca! No? Illinois! Ohio! Ute! Indiana! (Laughing at "Indiana"). [CM 111]

31 "Written in 1973, *El jardín* is a look at Judeo-Christian myths, which the playwright adjusts to suit the characters and conflicts of the period. Morton updates the familiar tale in order to present contemporary Chicano counterparts of Old Testament archetypes" (Huerta 1982: 193-194).

Danach reicht es Kolumbus und er fährt den Indianer mit einem unflätigen *caló*-Ausdruck an:

Colon: Chingueis tu madreis, imbécileis!³² [CM 111]
 Wieder antwortet der Indio mit einem Schwall exotisch klingender Ländernamen, dieses Mal aus Fernost:

Taino: Ahhhhaaaaa! Polynesia. Malasia. Asia. China? Chop chop? [CM 111]

Kolumbus probiert es daraufhin mit spanischem "foreigner talk":

Colon: ¡No, no, no! España, Europa. Yo Espania. ¡Tu indio, indio! [CM 111]

Der Indianer versteht wiederum offenbar nichts, bietet Kolumbus aber etwas zu essen an. Auf die Frage von Kolumbus nach einem Hotel, versucht der Indianer ihm klarzumachen, das er gefälligst dahin zurückgehen soll, wo er hergekommen ist: *Caribe, bye, bye, adiós!* Kolumbus geht nicht näher darauf ein und versucht seinerseits, dem Indianer zu verstehen zu geben, dass er gedenkt, sich der Insel zu bemächtigen. Der folgende Dialog besteht aus einem Wechsel zwischen Spanisch und Englisch, wobei Morton in einer Klammerbemerkung klar macht, dass die englischen Sätze in einem "southern accent" zu sprechen sind. Der Indianer kommt völlig durcheinander, geht dann aber nach einem Sprachspiel auch zum Englischen über:

Colon: Espera, amigo. Ahora que ustedes son los sujetos de Su Majestad, será necesario encontrar empleo. (Breaking into a southern accent.) I think we going to lay down the Plaza de Armas down there...
 Taino: ¿Que qué? ¡Espera, acabo de aprender el español!
 Colon: We'll put the church up here and the Embassy over there.
 Taino: Ahora, qué estás talking?
 Colon: Muy bueno, amigo, you learn pronto. Lookee here, you Injuns will provide manual labor, us Europeans boss man.
 Taino: Manual labor? Lo conozco. He lives in the same housing project as me.
 Colon: Amigo, after the conquest...
 Taino: Which one?
 Colon: After the colonization, after we put in the freeways, from Corpus Christi to San Francisco, after we put in the Taco Bells with that distinct Spanish architecture, we will have created a great civilization, you and I a monument of cooperation among two culturas, what do you say?
 Taino: Sounds great, when do we start? (CM 111)

32 *Chinga tu madre* 'fornicate your mother'; das verb *chingar* 'to fornicate, annoy' ist Ableitungsbasis für eine Vielzahl von *argot*-Wörtern, vgl. Ortega (1991).

Hier wird auf humoristische Art und Weise durch den Sprachgebrauch deutlich gemacht, dass die Eroberung Amerikas zwar die sprachliche Unterwerfung der Indios bedeutete, dass sich letztlich aber auch die Spanier bzw. die *hispano-hablantes* dem Einfluss des Englischen und der angloamerikanischen Kultur nicht entziehen konnten.

7.

Die hier angesprochenen Beispiele zeigen in Ansätzen, auf welche Weise sich das Chicano-Theater der Sprachmischung bedient, um auch auf sprachlicher Ebene die kulturelle Hybridität der Mexican-Americans darzustellen, und so, in den Worten Bruce-Novoa, den "Bindestrichcharakter" der Chicano-Literatur zu untermauern. Wenngleich die meisten der bekannteren Stücke überwiegend auf Englisch geschrieben sind, bemühen sich viele Chicano-Dramatiker, in ihren Stücken den durch Zweisprachigkeit und permanenten Wechsel zwischen Spanisch und Englisch gekennzeichneten sprachlichen Alltag der Chicanos wiederzugeben, bzw. jene sprachliche Hybridität abzubilden, die grundlegendes Kennzeichen der mündlichen Realität der Chicanos ist. "This interlingual form of expression is the true native language of Chicano communities, even though some members speak only English or only Spanish – as a whole, the language spectrum covers these and every potential blend" (Bruce-Novoa 1990:50). Dass es sich bei der Theatersprache nicht um die authentische Wiedergabe mündlicher Sprache handelt, sondern dass die Autoren durchaus spielerisch mit dem Potential an sprachlichen Möglichkeiten umgehen, wird etwa dadurch deutlich, dass die einfacheren Formen des *code-switching* in den meisten Stücken überwiegen, und somit die sprachliche Komplexität der Alltagssprache nur sehr bedingt eine Widerspiegelung findet.³³

Was nun die sprachwissenschaftliche Kategorisierung eben dieser Alltagssprache anbelangt, so sollte man wohl von einem Kontinuum verschiedener nächstsprachlicher Varietäten ausgehen, von denen der einzelne Sprecher u.U. mehrere beherrscht. Die inhärente Variabilität dieser stark vom *code-switching* geprägten Varietäten ist groß, was nicht ausschließt, dass die nächstsprachlichen Varietäten von den Sprechern selbst durchaus als eigenständiger Sprachmodus empfunden werden. Indem sie ihre Figuren sprachlich zum Teil recht vielschichtig erscheinen lassen, versuchen die Dramatiker, der lebendigen Sprachwirklichkeit gerecht zu werden und jenen sprachlichen Zwischenbereich auszuloten, der von

33 So sehen dies auch Pfaff/Chávez (1986: 252): "First, there is much less code-switching in the works we examined than in natural discourse and it is of a much more limited nature. Appellations together with culturally bound items are the most common single lexical items".

sprachwissenschaftlicher Seite bislang noch unvollkommen beschrieben ist. Sprachliche Hybridität wird als bewusstes Stilmittel eingesetzt, sie ist ein Kennzeichen für Interkulturalität und bringt die "Affirmation einer kulturellen Differenz" (Febel 1989: 144) sowohl gegenüber den USA als auch gegenüber Mexiko zum Ausdruck. Dieser kulturelle und sprachliche Zwischenraum zwischen einer Welt, die (noch) nicht die ihre, und einer anderen, die nicht mehr die ihre ist, ist der eigentliche Lebensraum der Chicanos; hier liegt ein potentielles Spannungsfeld vor, wie es in den meisten postkolonialen Gesellschaften existiert, und das auch in der Literatur seinen Niederschlag findet.

In spite of the great variety of thematic concerns and stylistic tendencies, Chicano literature manifests a unifying paradigm: to a perceived threat to the existence of the culture, the work itself responds, becoming a proof of survival. Within this paradigm there functions what Ramón Saldivar calls the dialectics of difference. Chicanos in literature choose to be other than U.S.American or Mexican. They reject the chaos of deculturation, but in the act of defining themselves they discover a non-Mexican identity as well. The literature is the production of a space of difference, an intercultural synthesis between dialectal forces, be they United States vs. Mexico, urban vs. rural, English vs. Spanish, or even rock 'n' roll vs. polks. To attempt to eliminate completely one or the other is to cease to be Chicano, although certainly individuals can prefer more U.S. or more Mexican content in their lives. Chicano is the product/producer of ongoing synthesis, continually drawing from what seem to outsiders to be opposing cultural elements. Therefore, the literature proposes an alternative, an "inter"space for a new ethnic identity to exist. (Bruce-Novoa 1990, 31)

Literaturhinweise

Texte:

- Garza, Roberto (1976): *Contemporary Chicano Theatre*. Notre Dame/London (University of Notre Dame Press) [RG].
 Morton, Carlos (1983): *The Many Deaths of Danny Rosales and Other Plays*. Houston (Arte Público Press) [CM].
 Portillo Trambley, Estela (1983): *Sor Juana and Other Plays*. Ypsilanti (Bilingual Press/Edición Bilingüe) [PT].
 Sierra, Rubén (1989): "Manolo", in: Kanellos, Nicolás/ Huerta, Jorge A. (eds.), *Nuevos Pasos. Chicano and Puerto Rican Drama*. Houston (Arte Público Press) [RS].
 Valdez, Luis (1990): *Early Works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentino*. Houston (Arte Público Press) [LV].

Sekundärliteratur:

- Amastae, Jon/Lucía Elías-Olivares (eds.) (1982): *Spanish in the United States. Sociolinguistic Aspects*. Cambridge (CUP).

- Blank, Andreas (1991): *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*. Tübingen (Narr).
- Broyles-Gonzales, Yolanda (1994): *El Teatro Campesino. Theater in the Chicano Movement*. Austin (University of Texas Press).
- Bruce-Novoa, Juan D. (1980): *Chicano Authors: Inquiry by Interview*. Austin (University of Texas Press).
- (1990): *Retrospace. Collected Essays on Chicano Literature. Theory and History*. Houston (Arte Publico Press).
- De Fina, Anna (1989): "Code-switching: Grammatical and functional explanations". In: *Rassegna italiana di linguistica applicata* 3 (1989), 107-140.
- Elías-Olivares, Lucía (1976): *Ways of speaking in a Chicano community: a sociolinguistic approach*. Ph.D. dissertation, University of Texas, Austin.
- Espinosa, Aurelio M. (1930, 1946): *Estudios sobre el español de Nuevo/Méjico*. Traducción, reelaboración con notas por Amado Alonso y Ángel Rosenblat, 2 Bde. Buenos Aires.
- Febel, Gisela (1989): "Mündlichkeit und Schriftlichkeit als Strategien soziokultureller Affirmation am Beispiel der Chicano-Literatur". In: Birgit Scharlau (ed.), *Bild – Wort – Schrift. Beiträge zur Lateinamerika-Sektion des Freiburger Romanistentages*. Tübingen, 141-151.
- Fishman, Joshua A. (1965): "Who speaks what language to whom and when?" In: *La Linguistique* 2 (1965), 67-88.
- Gingerich, Willard (1988): "Aspects of Prose Style in Three Chicano Novels: Pocho, Bless me, Ultima, and The Road to Tamazunchale". In: Jacob Ornstein-Galicia (ed.): *Form and Function in Chicano English*. Malabar (Krieger), 206-228.
- Goetsch, Paul (1985): "Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen". In: *Poetica* 17, 202-218.
- Hermes, Dieter (1990): *Die zeitgenössische Literatur der Chicanos (1959-1988)*. Frankfurt a.M. (Vervuert).
- Huerta, Jorge A. (1982): *Chicano Theater. Themes and Forms*. Tempe (Bilingual Press/Editoria Bilingüe).
- Keller, Gary D. (1979): "The Literary Stratagems Available to the Bilingual Chicano Writer". In: Francisco Jiménez (ed.): *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York (Bilingual Press/Editorial Bilingüe), 263-316.
- Kindler, Sandra (1997): *Chicano English as Reflected in Chicano Literature*. Zulassungsarbeit Universität Regensburg.
- Leal, Luis/Barrón Pepe (1982): "Chicano Literature: An Overview". In: Baker, Houston A. (ed.): *Three American Literatures*. New York (Modern Language Association), 9-32.
- Lipski, John M. (1982): "Spanish-English Language Switching in Speech and Literature: theories and models". In: *The Bilingual Review* 9 (1982), 191-212.
- Myers-Scotton, Carol (1997): *Duelling Languages. Grammatical Structure in Codeswitching*. Oxford (Clarendon).
- Neumann-Holzschuh, Ingrid (1998), "Sprache und Literatur in Québec. Zur Verwendung des français-québécois in der frankokanadischen Romanliteratur des 20. Jahrhunderts". In: *Neue Romania* 20, 45-61.
- (2002), "Asina hablamos ... oder wie 'traditionell' ist das Spanische im Norden Neu-Mexikos?" In: Bernhard, Gerald/Heinemann, Sabine/ Kattenbusch, Dieter (eds.), *Roma et Romania. Festschrift für Gerhard Ernst zum 65. Geburtstag*. Niemeyer (Tübingen), 237-254.
- Ortega, Adolfo (1991): *Caló Orbis. Semiotic Aspects of a Chicano Language Variety*. New York (Peter Lang).
- Peñalosa, Fernando (1980): *Chicano Sociolinguistics. A Brief Introduction*. Rowley (Newbury House).
- Pfaff, Carol W. (1982): "Constraints on language mixing: intrasentential code-switching and borrowing in Spanish/English". In: J. Amastae/ L. Elías-Olivares (eds.), 264-297.
- Pfaff, Carol W./ Chávez, Laura (1986): "Spanish/English Code-Switching: Literary reflections of Natural Discourse". In: Renate von Bardeleben et al. (ed.), *Missions in Conflict. Essays on U.S.-Mexican Relations and Chicano Culture*. Tübingen (Narr), 229-254.

- Poplack, Shana (1982), "'Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español': toward a typology of code-switching", in: J. Amastae/L. Elías-Olivares (eds.), 230-263.
- Rahner, Christiane (1991): *Chicano-Theater zwischen Agitprop und Broadway*. Tübingen (Narr).
- Ramírez, Arnulfo G. (1992): *El español de los Estados Unidos: El lenguaje de los hispanos*. Madrid (Mapfre).
- Reyes, Rogelio (1982): "Language mixing in Chicano Spanish". In: J. Amastae/ L. Elías-Olivares (eds.), 154-165.
- Sánchez, Rosaura (1983): *Chicano Discourse: Socio-historic Perspectives*. Rowley (Newbury House).
- Silva-Corvalán, Carmen (1994): *Language Contact and Change. Spanish in Los Angeles*. Oxford (Clarendon Press).
- (2000): "La situación del español en Estados Unidos". In: *El Español en el Mundo*. Anuario del Instituto Cervantes 2000, Madrid (Instituto Cervantes), 65-116.
- Tatum, Charles M. (1982): *Chicano Literature*. Boston (Twayne Publ.).
- Valdés, Guadalupe (1982): "Language attitudes and their reflection in Chicano theatre: an exploratory study". In: *The New Scholar: An American Review* 8.1-2, 181-200.
- Zeilinger, Hildegard (1990): "Sprache und Identität der Mexican Americans". In: Breinig, Helmbrecht (ed.): *Interamerikanische Beziehungen. Einfluss - Transfer - Interkulturalität. Ein Erlanger Kolloquium*. Frankfurt a. M. (Vervuert), 119-135.
- Zentella, Ana Celia (1997): *Growing up bilingual. Puerto Rico Children in New York*. Oxford (Blackwell).

Kulturelle Identität

ALEXANDRA ÁLVAREZ MURO
Identidad y comunidad en tiempos de globalización 167

HORST W. DRESCHER
Probing into Scottishness 179

GERHART MAYER
Kulturwissenschaft und Werteforschung. Zur Problematik
kultureller Identität 191

NIKOLAI SALNIKOV
Slowenien: Eine europäische Region im Aufwind 197

GUSTAV SIEBENMANN
Sobre cultura, culturas, identidad cultural y la globalización 205

Theaterwissenschaft

JUAN MARÍA DíEZ TABOADA
La obra teatral de Javier Gil y el grupo *Katamitus* de Irún 219

WOLFGANG DÜSING
Parodie und Poetik in Gerhart Hauptmanns Tragikomödie *Die Ratten* 231

WILFRIED FLOECK
Die Rezeption des spanischen Theaters des 20. Jahrhunderts im
deutschsprachigen Raum 245

HERIBERT HÄRTINGER
Elemente des epischen Theaters in *The War Plays* von Edward Bond 267

MANFRED LENTZEN
¡Muera el acusón pedante! Francisco Nievas Stück *Sombra y quimera*
de Larra (*Representación alucinada de "No más mostrador"*) 281

INGRID NEUMANN-HOLZSCHUH
Sprachliche Hybridität als Programm – *Code-switching* im
Chicano-Theater 293

BOGDAN PIOTROWSKI
Unas consideraciones sobre los linderos entre el teatro y la literatura
colombianos 323

JOSÉ RODRÍGUEZ RICHART
Las comedias de José Alonso de Santos en la década de los noventa 339

FRANCISCO RUIZ RAMÓN
Calderón dramaturgo ¿clásico y/o contemporáneo? 361

CORNELIA WEEGE
Das Prinzip des *iberismo* im Werk von José Martín Recuerda 371

Sprachwissenschaft

JACQUES DE BRUYNE
La gramática de, en, para y por Fernando Vallejo 387

DIETER HUBER
Migration virtuell: Interkulturelle Kommunikation im Globalen Dorf 407

RAINER KOHLMAYER
Empathie und Rhetorik. Gedanken zur Didaktik des
Literaturübersetzens 417

DIETER MESSNER
Portugiesische *Nichrwörterbücher* 435

HANS RUGE
Warum klingt Neugriechisch so spanisch? 443