

## „Vorgetäuschte Wirklichkeit also ist es, die uns magnetisch anzieht“\*. Anmerkungen zu Versuchen der Simulation älterer Sprachstufen in historischen Romanen des 20. Jahrhunderts

Intention und Funktion des historischen Romans sind literatur- und geschichtswissenschaftlich gründlich analysiert und auch von den Schriftstellern selbst häufig reflektiert worden.<sup>1</sup> Über die sprachliche Gestaltung historischer Stoffe und deren intendierte Wirkung auf den Leser hingegen finden sich nur wenige verstreute Bemerkungen; meist bleibt es bei einem eher flüchtigen „Einblick in die Werkstätte der Verfasser historischer Romane“<sup>2</sup>. Möglicherweise liegt dies u.a. daran, daß ein Großteil der Romane mit historischem Inhalt zur seit den 60er Jahren zumindest literaturwissenschaftlich gut aufgearbeiteten Trivilliteratur<sup>3</sup> zu zählen, also als eigenständige Gattung zu wenig profiliert ist, um eine sprachwissenschaftliche Untersuchung lohnend erscheinen zu lassen. Dabei wird übersehen, daß viele Autoren schon seit dem frühen 19. Jahrhundert, als sich der historische Roman als eigene Gattung zu emanzipieren begann, mit spezifischen sprachlichen Formen experimentiert, vor allem immer wieder versucht haben, ältere Sprachstufen (entsprechend dem jeweiligen Handlungszeitraum des Romans) nachzubilden. Einige dieser Versuche der Simulation älterer Sprachstufen sollen hier anhand einer Auswahl historischer Romane des 20. Jahrhunderts aufgeführt werden. Zunächst sollen dazu Intentionen und Funktionen des historischen Romans kurz in Erinnerung gerufen werden. Zwei Grundmotive lassen sich unterscheiden:

I. Die Autoren des 19. Jahrhunderts, namentlich die der Romantik mit ihrer Affinität zu einer vermeintlich glanzvolleren früheren Zeit, wollen das Vergangene in seiner Besonderheit darstellen, es in der Verdichtung „zu neuem Leben galvanisieren“<sup>4</sup>, es heroisieren und als moralisches Vorbild vergegenwärtigen. Charakteristisch für diese Autoren ist ein großes historisches Interesse, das geprägt ist von Bewunderung und Faszination, sowie (besonders gegen Ende des Jahrhunderts) von leidenschaftlicher pädagogischer Ambition, dem Bemühen um wirkliche Allgemein- und Volksbildung. Auch einige Autoren des 20. Jahrhunderts<sup>5</sup> sind von den vergangenen Epochen fasziniert und schreiben primär aus dem Motiv heraus, diese Faszination zu verdichten und dem Lesepublikum in belehrender oder unterhaltender Weise zu vermitteln.<sup>6</sup>

II. Weil sich ihre Einstellung zur Geschichte grundlegend gewandelt hat, wollen viele Autoren des 20. Jahrhunderts nicht mehr die Vergangenheit, sondern nur noch das Aktuelle, heute bzw. zeitlos Relevante beschreiben. Historische Stoffe werden nun z.B. als Möglichkeit einer Distanzierung aufgegriffen. „Spielhagen in seiner ‚Theorie des Romans‘ nennt diese Technik ‚Entfremdung‘, Brecht, noch glücklicher, nennt sie ‚Verfremdung‘“<sup>7</sup>. Diese durch zeitlichen Abstand erzeugte Verfremdung kann – wie Lukács dem von Brecht unmittelbar beeinflussten Feuchtwanger vorwirft – oberflächlich und dann lediglich „ein dekoratives Kostüm für spezifisch moderne seelische Probleme“<sup>8</sup>, kann aber auch ein raffinierter literarischer Kunstgriff sein, kann allgemeingültige Werte herauskristallisieren<sup>9</sup>, kann Gegenwart in Abgrenzung zur Vergangenheit erst bewußt machen, kann (etwa in Zeiten der Zensur<sup>10</sup>) Gegenwärtiges geschickt im Vergangenen verstecken und, wie z.B. Günter Grass in *Das Treffen in Telgte*<sup>11</sup>, die Identität beschriebener gegenwärtiger Figuren als historische verschlüsseln,

um sie um so ungehemmter charakterisieren zu können. Im strengeren Sinne ist dieses primär gegenwartsbezogene eigentlich kein historisches Erzählen, sofern historisches Erzählen definiert wird als ein Erzählen, das die „Besonderheit der handelnden Menschen aus der historischen Eigenart ihrer Zeit“<sup>12</sup> ableitet. Daher grenzen sich einige Autoren, wie z.B. Sloterdijk in seinem um 1785 spielenden Psychoanalyseroman *Der Zauberbaum*, dezidiert ab: „Doch handelt es sich hier nicht um einen historischen Roman. [...] Es wird von der Gegenwart die Rede sein und nichts als der Gegenwart.“<sup>13</sup> Dennoch möchte ich, weil hier tatsächliche oder wenigstens wahrscheinliche historische Ereignisse und Mentalitäten erzählt werden, weil historische Realität beschrieben wird, auch diese Art des Romans als historischen Roman bezeichnen. Hingegen definiere ich solche Romane, bei denen Vergangenheit (ähnlich wie Zukunft oder ein fiktiver exotischer Raum) als imaginäre Staffage, also als Irrealität konstruiert wird,<sup>14</sup> nicht als historische Romane. Es wird zu fragen sein, inwieweit sich die hier skizzierten Motive auf die sprachliche Gestaltung der historischen Romane auswirken. Auch könnte – gründlicher als in diesem Rahmen möglich – nachgedacht werden darüber, wie eine freie, an keine Vorlage gebundene Romanform im Gegensatz z.B. zu einer Nachdichtung die sprachliche Gestaltung bestimmt.

Der Autor eines historischen Romans stößt bei seinen Recherchen in zeitgenössischen Quellen ganz zwangsläufig auf ältere Sprachstufen und muß sich, um seinen Stoff zu bewältigen, mit ihnen vertraut machen – sofern er nicht schon ausreichende Kenntnisse hat: Nicht zufällig waren die Pioniere und Wegbereiter des historischen Romans, z.B. Scott und Tieck, begeisterte Textforscher und ausgebildete Philologen; nicht zufällig erwächst der historische Roman aus den Wurzeln der Edition alter Texte. Er erwächst aus der rasch deutlich werdenden Notwendigkeit, die alten Quellen einem germanistisch ungeschulten, aber neugierig stauenden Publikum in moderner Prosaform nach- und die historischen Inhalte neu zu erzählen. Denn naturgemäß sperrt „sich die eigentlich authentische Sprache der Vergangenheit [...] dem Leser der Gegenwart“<sup>15</sup>, und naturgemäß um so mehr, je weiter sie vom Leser zeitlich entfernt ist.

Hier wird bereits das Dilemma deutlich, in dem Autoren historischer Romane per se stecken: Einerseits, besonders wenn die direkte Rede handelnder Personen wiedergegeben und wenn aus der Ich-Perspektive erzählt wird, wenn suggeriert werden soll, es handle sich um eine Art Augenzeugenbericht, um Autobiographisches, verlangt das Genre um der Authentizität willen nach der zeitgenössischen Sprache. Andererseits ist diese authentische Sprache den meisten Lesern unverständlich. Vielen Autoren ist dieses Dilemma nicht bewußt, sie schreiben ohnehin und selbstverständlich in der ihnen eigenen individuellen Sprache.<sup>16</sup> Vielen Autoren ist Authentizität sicher auch einfach unwichtig. Eine Rolle dabei mag außerdem spielen, ob es sich um einen frei gestalteten Roman mit historischem Inhalt oder, wie bei Manns *Erwähltem*, um die Nacherzählung eines historischen Textes handelt, deren vorrangiges Ziel eben auch die sprachliche Neugestaltung und Anpassung an die Gegenwart ist.<sup>17</sup>

Soll aber Authentizität hergestellt, Zeitkolorit glaubhaft vermittelt werden, finden sich zahlreiche Möglichkeiten: Schon das Beschreiben geschichtlicher Gegebenheiten und nicht mehr gebräuchlicher Utensilien samt der entsprechenden altertümlichen Bezeichnungen<sup>18</sup> beschwören eine vergangene Zeit herauf. Häufig wird aus erfundenen Quellen, die die Wahrheit des Erzählten bezeugen sollen, übersetzend zitiert;<sup>19</sup> fast schon ein Topos ist die natürlich frei erfundene, lange verschollen geglaubte Handschrift aus alter Zeit, die dem Leser nun in Übersetzung präsentiert wird.<sup>20</sup> Auch werden regionalsprachliche Elemente verwendet: „Die regionalsprachliche Sonderform [...] übernimmt ersatzweise eine historische Repräsentation“

tionsform und dient für den [...] Leser, der sie gerade noch, zum Teil mit entsprechenden Erklärungen, versteht, als Signal für die historische Distanz der dargestellten Welt.“<sup>21</sup>

Eine der naheliegenden Möglichkeiten, Authentizität zu erzeugen, ist die Simulierung bzw. Abbildung der authentischen Sprache. Schriftsteller, die von der Vergangenheit fasziniert sind, werden auch von deren Sprache eingenommen sein und versuchen, sie in ihrem magischen Zauber möglichst sprachgetreu zu konstruieren bzw. einzufangen. So bezeugt z.B. Steinbeck in der einleitenden Schilderung seiner Begegnung mit der König-Artus-Sage die Wirkung des altenglischen Textes: „Gerade das Fremdartige an dieser Sprache zog mich in Bann und katapultierte mich in eine altertümliche Welt.“<sup>22</sup> Daß er nicht von jedem seiner Leser erwarten kann, die alten Texte verstehen zu lernen, ist ihm gleichzeitig bewußt.<sup>23</sup> Er entscheidet sich für eine Übertragung ins Neuenglische, die das Buch „im besten Fall mehr Lesern zugänglich“<sup>24</sup> machen soll. Ähnliches gilt für die Autoren des 19. Jahrhunderts, die sich aus ihrer pädagogischen Ambition und ihrem Enthusiasmus heraus eine möglichst große Zuhörerschaft wünschten. Nach anfänglichen Mißerfolgen mit Editionen mittelalterlicher Handschriften und Inkunabeln fanden bezeichnenderweise erst die Übertragungen und Um-dichtungen der mittel- und frühneuhochdeutschen Literatur eine gewisse Resonanz.<sup>25</sup>

Auf die Gratwanderung zwischen Abbild bzw. Simulation der älteren Sprachstufen und der Verständlichkeit für den Leser lassen sich diese Autoren also erst gar nicht ein. Es geht ihnen vorrangig darum, die ihnen wert erscheinende Historie einem möglichst breiten Lesepublikum aufzubereiten. So ist vermutlich der häufig zu konstatierende gehobene Sprachduktus auch weniger als ein Versuch der Autoren zu werten, den historischen Roman gestalterisch von anderen Genres abzugrenzen, als auf die Ehrfurcht der Autoren vor ihren Heroen zurückzuführen. Historische Sprachstufen werden allenfalls mitunter als ästhetische Leckerbissen angeboten und bedürfen einer Erläuterung. So läßt z.B. Pleschinski in seinem im Pestjahr 1348 spielenden erotischen Abenteuerroman hinterwäldlerische Köhler ein auch für die Protagonisten der Handlung nur schwer verständliches Althochdeutsch radebrechen<sup>26</sup> und eine althochdeutsche Antichristversion sowie das berühmte mittelhochdeutsche „Du bist min“ zitieren.<sup>27</sup> Beides wird im Text von einem natürlich literaten Geistlichen identifiziert, datiert und übersetzt – für den Leser ein Crashkurs in deutscher Sprach- und Literaturgeschichte. Solche geschickt in die Handlung montierten Sprachreflexionen bilden allerdings die Ausnahme. Durch Montage authentischer Textpassagen, also durch originalgetreue Abbildung der älteren Sprachstufe mittels Zitat, wird im übrigen häufiger Zeitkolorit erzeugt und nebenbei der Leser, der von sich aus keine Originaltexte zur Hand nehmen würde, über die ältere Literatur und Sprache informiert und an sie herangeführt.<sup>28</sup>

Ein wesentlicher Faktor bei der Entscheidung, ob eine historische Sprachstufe nachgebildet wird oder nicht, ist mithin vor allem die Frage, an welches Publikum sich der historische Roman richtet. Schriftsteller, die sich auf Experimente mit der Sprache einlassen, adressieren sich naturgemäß an ein elitäres Publikum. Oder andersherum: Schriftsteller, die sich an ein elitäres Publikum wenden, können es sich leisten, mit der Sprache zu experimentieren. So auch das Experiment, historische Sprachstufen in längeren Textpassagen oder sogar durchgängig im gesamten Roman zu simulieren.

Wie die folgenden Beispiele zeigen, ist es dabei peripher, ob der Romancier zu denen gehört, die aus Faszination das Vergangene schildern, oder zur o.a. zweiten Kategorie der Schriftsteller, die eigentlich keinen historischen Roman zu schreiben beabsichtigen. Sloterdijk z.B., obwohl er sich im Vorwort so nachdrücklich vom Genre des historischen Romans distanziert, streut durchaus Paläologismen<sup>29</sup> ein und verwendet, der Handlungszeit des

Romans entsprechend, zahlreiche französische Wortbrocken<sup>30</sup> und herkunftssprachliche Schreibweisen von Fremdwörtern, wie sie im heutigen Deutsch nicht mehr vorkommen.<sup>31</sup> Denn auch die intendierte Verfremdung durch zeitliche Distanzierung kann nur gelingen, wenn sich der Leser wirklich in die historische Zeit versetzt fühlt. Dieses Bemühen um perfekte Imagination vergangener Epochen eint die Autoren beider o. dargestellten Kategorien. Dabei geht es, je anspruchsvoller der Schriftsteller in bezug auf seine gestalterischen Fähigkeiten ist, um so mehr um die Perfektion, mit der historische Wirklichkeit vorgetäuscht wird.<sup>32</sup> Oder wie Niebelschütz in seinem kurz nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Aufsatz *Über die Entstehung von Dichtwerken* formuliert: „Man darf die Maschinerie des Theaters nicht knirschen hören, die Illusion muß eine vollkommene und der Autor vergessen sein.“<sup>33</sup> Daß man als Leser den Autor Niebelschütz nicht vergessen kann, weil seine Schreibweise hochgradig artifiziell ist, wird noch zu zeigen sein. Vor allem aber soll gezeigt werden, mit welcher virtuoser Sprachakrobatik Niebelschütz den Balanceakt zwischen Simulation eines altertümlichen Deutsch und dem Gerade-noch-verstanden-werden-Können zu meistern sucht. Soweit mir bekannt, sind seine intellektuellen Sprachspielereien die exzentrischsten Versuche dieser Art und daher am besten geeignet zu verdeutlichen, wo der Nachbildung älterer Sprachstufen im historischen Roman Grenzen gesetzt sind.

Entsprechend der barocken<sup>34</sup> Handlungszeit und dem europäischen Handlungsort seiner 1949 erstmals erschienenen Romantetralogie *Der blaue Kammerherr*<sup>35</sup> dominieren in seiner Sprache in der des allwissenden Erzählers ebenso wie in der wörtlichen Rede der Protagonisten,<sup>36</sup> die aus dem Französischen oder Italienischen entlehnten<sup>37</sup> bzw. französisierenden oder italienisierenden Wörter und Wendungen;<sup>38</sup> einige aus dem Lateinischen entlehnte Einsprengsel<sup>39</sup> komplettieren das Bild der höheren Gesellschaftsschicht, mit der wir es im Buch überwiegend zu tun haben. Damit ist auch gleich das Lesepublikum für Niebelschütz' „Theatermaschinerie“ definiert: Von derartig extensiv bildungssprachlichen Texten werden sich nur wenige affizieren lassen.

Neben den barockzeitgemäßen Entlehnungen verwendet Niebelschütz viele andere Elemente, die seine Sprache altertümlich genug erscheinen lassen, um für annähernd barock<sup>40</sup> gehalten werden zu können. Um nur einige Beispiele anzuführen: Er gebraucht häufig veraltete bzw. veraltende Präpositionen, Demonstrativa und Steigerungs-, Modal- und andere Partikel;<sup>41</sup> er gebraucht veraltete Anredeformeln<sup>42</sup> und (teilweise etwas gekünstelte) Genitivformen.<sup>43</sup> Ein unserem heutigen Deutsch wirklich fremdes, fernes Gepräge gibt Niebelschütz seiner Prosa aber vor allem durch seine Graphien. Um auch hier nur einige Beispiele zu nennen: Fremdwörter erscheinen überwiegend in der herkunftssprachlichen Schreibweise,<sup>44</sup> die meisten Komposita, aus welchen Wortarten auch immer zusammengesetzt, werden mit Bindestrich<sup>45</sup>, Personalpronomen häufig groß<sup>46</sup> und die adjektivischen Ableitungen mit -halber-, -maßen und -weise häufig auseinander<sup>47</sup> geschrieben.

Dies alles macht den Romantext zwar ästhetisch höchst reizvoll, aber selbst für einen philologisch geschulten Leser ausgesprochen unlesbar.<sup>48</sup> Ein Weg, mittels Gestaltung der Sprache dem Auge des Lesers eine vergangene Zeit zu imaginieren, scheint mir auch hier nicht gefunden. Die Theatermaschinerie knirscht in Niebelschütz' Romantetralogie zu schrill,<sup>49</sup> seine Sprachkonstruktionen erwecken zwar wirklich den Eindruck einer anderen, fremden, fernen Sprache, kommen aber dem Leser genausowenig entgegen, wie es die authentische Sprache des 17./18. Jahrhunderts getan hätte. Vermutlich ist auch Niebelschütz die jeden Leser demotivierende sprachliche Gestaltung seiner Romantetralogie bewußt geworden. So hat er sicher nicht ohne Grund in seinem im 12. Jahrhundert spielenden, zehn

Jahre nach *Der blaue Kammerherr* erschienenen Roman *Kinder der Finsternis* auf die sprachliche Patinierung verzichtet. *Der blaue Kammerherr* bleibt somit ein einzigartiges Experiment.

#### Anmerkungen

- \* Wolf von Niebelschütz: *Über Dichtung*, Frankfurt a.M. 1979, S. 53.
- 1 Vgl. bes. Lion Feuchtwanger: *Das Haus der Desdemona*, Frankfurt a.M. 1986; Thomas Mann: Selbstkommentare „Der Erwählte“. Informationen und Materialien zur Literatur, hrsg. v. H. Wysliling unter Mitw. v. M. Eich-Fischer, Frankfurt a.M. 1989, und Einleitungen zu historischen Romanen wie zu Peter Sloterdijk: *Der Zauberbaum* (1985), Frankfurt a.M. 1987, Stefan Zweig: *Marie Antoinette* (1932), Frankfurt a.M. 1980. Im Rahmen seiner nicht mehr vollendeten Monographie „Das Haus der Desdemona“ hatte Feuchtwanger auch ein Kapitel über die Sprache vorgesehen, zu dem er aber nicht mehr gekommen ist.
  - 2 Christian Jenssen: *Möglichkeiten und Gefahren des historischen Romans*, Rendsburg 1954, S. 14.
  - 3 Die Trivialromane klammere ich hier bewußt aus. Trivilliteratur hat, auch sprachlich, ihre eigenen Maßstäbe und sollte gerechterweise auch nur mit diesen Maßstäben gemessen und analysiert werden. Eine kontrastive Sprachanalyse von trivialen, unterhaltenden und artifiziellen historischen Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts wäre gewiß reizvoll, aber ein anderes Thema als das hier gestellte.
  - 4 Georg Lukács: *Der historische Roman*, Neuwied, Berlin 1965, S. 43.
  - 5 Wie John Steinbeck: *König Artus* (1958/59 geschrieben), München 1992.
  - 6 Daß auch den Autoren des 19. Jahrhunderts bewußt war, daß der Weg zur Geschichte nur über die Gegenwart des Lesers laufen kann, also ein historischer Roman ohne Bezug zur Gegenwart undenkbar ist, hat Wolfgang Iser anschaulich dargelegt. Vgl. ders.: *Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman*. In: H.R. Jauß (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*, München 1969, S. 142f.
  - 7 Lion Feuchtwanger: *Das Haus der Desdemona* (wie Anm. 1), S. 146. Vgl. ders.: *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans*. In: ders.: *Ein Buch nur für meine Freunde*, Frankfurt a.M. 1984, S. 496: „[...] ich habe [...] in der historischen Einkleidung immer nur ein Stilisierungsmittel gesehen, ein Mittel, auf die einfachste Art die Illusionen der Realität zu erzielen, [...] ein Distanzierungsmittel.“ Vgl. dazu auch Peter von Polenz: *Die Sprachkrise der Jahrhundertwende und das bürgerliche Bildungsdeutsch*, *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 52/1983, S. 4: „Die Entfremdung der konventionellen Wörter von der gemeinten Sache soll dadurch wieder entfremdet werden, daß man die gewohnten Wörter, die in den üblichen Kontexten die Wahrheit verstellen, sprachlich kreativ in ungewohntem Kontext gebraucht oder in den gewohnten Kontexten ungewohnte Wörter.“
  - 8 Georg Lukács (wie Anm. 4), S. 352.
  - 9 Vergleiche Basil M. Broerman, *The German Historical Novel*, Pennsylvania State University 1986, S. 100: „[...] to present universal human values“; vgl. den bei Christian Jenssen (*Möglichkeiten und Gefahren des historischen Romans*, Rendsburg 1954, S. 3) postulierten „metahistorischen Hintergrund“, dazu kritisch Hans V. Geppert: *Der „andere“ historische Roman*, Tübingen 1976, S. 3.
  - 10 Vgl. Basil M. Broerman (wie Anm. 9), S. 7: „to mock the hated usurpaters of power in historical costume without naming their adversaries directly“. Vgl. auch G. Scholdt: *Wiedertäufer und drittes Reich*. In: Th. Cramer (Hrsg.): *Literatur und Sprache*, Tübingen 1983, S. 350-369.
  - 11 Günter Grass: *Das Treffen in Telgte. Eine Erzählung* (1979), Reinbek 1981.
  - 12 Georg Lukács (wie Anm. 4), S. 23; vgl. auch H. J. Sottong: *Transformation und Reaktion*, München 1992, S. 15ff.
  - 13 Peter Sloterdijk (wie Anm. 1), S. 15.
  - 14 Es ist zu fragen, ob dies schon gegeben ist bei Romanen wie Thomas Manns: „Der Erwählte“, dazu ders.: Selbstkommentare (wie Anm. 1), S. 107: „Sie hatten freundlichen Auges erkannt, daß es mir

- nicht um korrekte, jahrhundertgemäß zu lokalisierende Historie, sondern um einen weiten, phantastischen und [...] ungenauen Zeit-Raum zu tun war.“
- 15 Rudolf Borgmeier: *Das Gattungsmodell: Sir Walther Scott, Waverly (1814)*. In: Ders. u.a. (Hrsg.): *Der historische Roman I*, Heidelberg 1984, S. 49.
  - 16 Vgl. Thomas Mann: *Der Erwählte* (wie Anm. 1, S. 11) in bezug auf seine Nacherzählung des Gregorius von Hartmann von Aue: „Denn so verhält es sich, daß der Geist der Erzählung ein bis zur Abstraktheit ungebundener Geist ist, dessen Mittel die Sprache an sich und als solche, die Sprache selbst ist, welche sich absolut setzt und nicht viel nach Idiomen und sprachlichen Landesgöttern fragt.“ Im übrigen drückt sich aber auch ein derart abstrakter Geist in einer doch recht deutlich an Thomas Mann erinnernden Prosa aus.
  - 17 Thomas Mann lehnt in „*Der Erwählte*“ (wie Anm. 1, S. 11) explizit die ursprüngliche Textgestaltung ab: „[...] ich möchte wohl wissen, warum das Gehüpf auf drei, vier jambischen Füßen, wobei es obendrein alle Augenblicke zu allerlei daktylischem und anapästischem Gestolper kommt, und ein bißchen spaßige Assonanz der Endwörter die strengere Form darstellen sollten gegen eine wohlgefügte Prosa“, in der Mann erzählt. Etwas arrogant seiner Vorlage gegenüber schreibt er 1948 an Ida Hertz: „Es ist immer reizvoll, einen Stoff, der hundertmal in verschiedenen Jahrhunderten und Sprachen behandelt wurde, gewissermaßen auf seine letzte (!) Form zu bringen“, veröffentlicht in Thomas Mann: *Selbstkommentare* (wie Anm. 1), S. 17.
  - 18 Zum Beispiel Klabund: *Borgia* (1928), Frankfurt a.M. 1980, S. 12: „Auf der Falkenjagd trafen der Kardinal [...] und der Graf [...] zusammen“: „Knaben stehlen die Kleinodien aus ihrer Väter Schrein“ (S. 93); Hermann Kesten: *Casanova* (1952), Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1981, S. 245: „Der Doktor verordnete einen Aderlaß“; Lion Feuchtwanger: *Die häßliche Herzogin* (1923), Frankfurt a.M. 1982, S. 16: „Die kleine Prinzessin saß in einer Roßsänfte“, Hans Pleschinski: *Pest & Moor*, Zürich 1988, S. 54: „Pestleichen auf dem Schindanger“.
  - 19 Vgl. u.a. Stefan Zweig: *Marie Antoinette* (wie Anm. 1), S. 13, und Hans Pleschinski (wie Anm. 18), S. 7.
  - 20 Vgl. Klabund: *Borgia* (wie Anm. 18), Umberto Eco: *Der Name der Rose*, München 1986, Josef Nyáry: *Das Haupt des Täufers*, Frankfurt a.M. 1988 u.a.
  - 21 Rudolf Borgmeier (wie Anm. 15), S. 49, in bezug auf Scotts Roman „*Waverly*“; vgl. auch Hans V. Geppert (wie Anm. 9), S. 121: „Bert Brecht integriert nicht nur ausgesprochen moderne Fach- und Modewörter in den römischen Kontext, [...] er verwendet auch Dialekte, läßt einen ‚vierschrötigen Kerl mit eingerissenen Ringelohren‘ etwa Berliner Dialekt reden“.
  - 22 John Steinbeck (wie Anm. 5), S. 12.
  - 23 Ebenda, S. 13: „Schon seit langem war es mein Wunsch, die Erzählungen von König Arthur und den Rittern der Tafelrunde in den heutigen Sprachgebrauch zu übertragen [...] für alle jene Kinder und andere Zeitgenossen, die nicht willens sind, sich mit Malorys schwieriger Schreibweise und archaischer Sprache auseinanderzusetzen“. Vgl. dazu E.W. Heine: *Toppler. Ein Mordfall im Mittelalter*, Zürich 1992, S. 15: „Es bedarf einiger Selbstüberwindung und noch mehr Anstrengung, sich mit sechshundert Jahre alten Verwaltungsakten zu befassen. Sie wurden nicht nur in verschnörkelter Handschrift mit Gänsekiel und Galwesptinte niedergeschrieben, sondern auch noch in einer Sprache, die ebenso verschieden ist vom heutigen Deutsch wie das Holländisch. [...] Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit haben wir überall dort, wo Originalurkunden zitiert werden, die heutige Schreibweise verwendet.“
  - 24 Ebenda; vgl. dazu auch Scott (zit. bei Wolfgang Iser: *Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman*, in: Hans Robert Jauf [Hrsg.] [wie Anm. 6]), S. 140: „It is necessary, for exciting interest of any kind, that the subject assumed should be [...] translated into the manners, as well as the language, of the age we live in.“
  - 25 Wenn auch, wie Rüdiger Krohn (*Die Wirklichkeit der Legende – Widersprüchliches zur sogenannten Mittelalter-„Begeisterung“ der Romantik*, in: J. Kühnel u.a. [Hrsg.]: *Mittelalterrezeption II*, Göttingen 1982, S. 1-30, anhand der Auflagenhöhe und Klagen der Autoren und Editoren, z.B. Tiecks und Jakob Grimms) nachgewiesen hat, daß den deutschen Mittelalterrezeptionen der Romantik allgemein kein übermäßig großer Erfolg beschieden war.

- 26 Hans Pleschinski (wie Anm. 18), S. 151: „Dinan säggen guäbban!“, vgl. auch ebenda S. 152: „Oh, ein Säugling!“, rief Irene aus und entdeckte, daß es eine Wiege war, gegen die sie mit dem Knie gestoßen war. ‚Wie heißt es ... Wiu haissan iüm?‘, improvisierte sie auf Althochdeutsch“.
- 27 Ebenda, S. 148: „Daz hortih rahhon [...]“ und S. 149: „Du bist min [...]“.
- 28 Vgl. u.a. Günter Grass: Das Treffen in Telgte (wie Anm. 11), S. 26: „[...] sprach er einleitend, als sich am frühen Nachmittag die weitgeresten Herren ausgeschlafen oder ihres Rausches ledig in der Großen Wirtsdiele versammelt hatten [...]: ‚[...] Wo laß ich, Deutschland, dich? Du bist durch Beut und morden bald dreißig Jahr her nun dein Hencker selbst geworden [...]“
- 29 Peter Sloterdijk: Der Zauberbaum (wie Anm. 1), S. 30: „in einer suspekten Hitze“, S. 138: (als Anrede): „Ah oui, man ist sehr ironisch“, S. 211: „ein galantes Schauspiel“, S. 219: „Laß sehen, was Uns so gefällt“; siehe auch z.B. Stefan Heym: Ahasver (1981), Frankfurt a.M. 1983, S. 66: „daß die göttliche Ordnung [...] muß bestehen bleiben“.
- 30 Vgl. z.B. Peter Sloterdijk: Der Zauberbaum (wie Anm. 1), S. 129: „Parbleu, bis nach Versailles treibt der Herr Kardinal seine Affairen“, S. 133: „Zyniker pur sang“, ebenda: „eine gute entrée in diese Gesellschaft verschaffen“, S. 137: „wie dégotant!“.
- 31 Ebenda, S. 129: „seine Affairen“, S. 133: „ein antichambre“, S. 141: „Ihr spleen“, S. 218: „der kleine pavillon“.
- 32 Immer wieder ist es bekanntlich Schriftstellern gelungen, Fiktives so glaubhaft darzustellen, daß es als Realität in der Vorstellung der Leser haften blieb, man denke nur an Schillers Tell und Hauffs Lichtenstein.
- 33 Wolf von Niebelschütz: Über Dichtung, Frankfurt a.M. 1979, S. 53.
- 34 Niebelschütz hat sich auch wissenschaftlich mit dem Barock auseinandergesetzt, vgl. ders.: Über Barock und Rokoko, Frankfurt a.M. 1981.
- 35 Die folgenden Angaben beziehen sich auf den Band IV: Die Bürgerin Valente.
- 36 Daß im Hinblick auf die Sprachstufe konsequent unterschieden wird zwischen wörtlicher Rede der Protagonisten und Erzählersprache, ist mir bei meiner Lektüre nicht begegnet. Allenfalls sprechen fremdsprachige Protagonisten in ihrer fremden Sprache oder in einem mit fremden Wörtern und Wendungen durchsetzten Deutsch; zwei- oder mehrsprachige Protagonisten wechseln gelegentlich zwischen den ihnen geläufigen Sprachen wie z.B. Ecos lateinkundige Mönche.
- 37 Über die Abgrenzung der Fremd- von den Zitatwörtern möchte ich an dieser Stelle nicht diskutieren. Die im fortlaufenden deutschsprachigen Text vorkommenden Wörter und Wendungen definiere ich hier als Entlehnungen.
- 38 Vgl. Wolf von Niebelschütz: Der blaue Kammerherr IV (1949), Frankfurt a.M. 1990, S. 102: „[...] sie mit kurzweiligen Märchen zu endormieren“, S. 129: „mit dem pardonnablen Appetit aller Landsknechte“, ebenda: „Cousinage“, S. 136: „Die Damen trugen befremdliche Coiffuren“, S. 137: „unter Scharen von Promeneuren“, ebenda: „à la mode des parvenus“, S. 179 „trotz mittlerweile völliger nudité“ und S. 255: „über zweitausend Nobili“, ebenda: „beriet in tagelang sorgenvollem Discorso“ usw.
- 39 Ebenda, S. 64: „Auch dies nahm die Prinzessin ad notam“, S. 152: „per freudiger Ovation“, S. 243: „status quo ante“, S. 257: „conditio sine qua non“, S. 273: „prima vista“, S. 275: „als bestauntes Relictum“ usw.
- 40 Zum tatsächlichen Sprachgebrauch des Barock vergleiche z.B. N.N. Semenzuk: Soziokulturelle Voraussetzungen des Neuhochochdeutschen. In: W. Besch u.a. (Hrsg.): Sprachgeschichte, 2. Halbband, Berlin, New York 1985, Sp. 1448-1466.
- 41 Zum Beispiel ‚gleichwohl‘, ‚wofern‘, ‚obzwar‘, ‚späterhin‘, ‚weiland‘, ‚hinfort‘, ‚itzt‘, ‚schlankerhand‘, ‚schlechterdings‘, ‚nachgerad‘, ‚allerhöchst‘ und temporal gebrauchtes ‚indem‘ ‚währenddessen‘ usw.
- 42 Ebenda, S. 63: „Such Er die paar Cameraden zusammen“, S. 70: „Laß Er [...], das heilt von selbst“, S. 123: „dann marschier' Sie mal los“, S. 267: „so red Er“, ebenda: „Ew. Gnaden“.
- 43 Ebenda, S. 32: „offenen Mundes stand der Priester“, S. 42: „seine Liqueurs [...] genossen bedeutenden Rufes“, S. 50: „eines feurigen Todes verblichen“, S. 56: „Namens des Volkes, ich erkläre Euch zu freien Bürgern“, S. 64: „doppelt scheu und gesteigerten Dankes“ usw.

- 44 Zum Beispiel „aimable“, „étiquette“, „faux pas“, „nudité“; nur in der Großschreibung abweichend auch „Affaire“, „Banquier“, „Coiffuren“, „Courier“, „Crayon“, „Guirlande“, „Liqueur“, „Plaisir“; vgl. aber „Bank“, „Militär“, „Secretär“, „Souverän“, „Vestibül“.
- 45 Zum Beispiel „Madonnen-Blick“, „Jungmädchen-Gestalt“, „Klage-Gewalt“, „Königs-Treue“, „Geheim-Dienst“, „Tisch-Platte“, „Götter-Musik“, „Gegen-Gründe“, „Rede-Wendung“, „Förder-Leistung“, „Sterbe-Winkel“, „Quer-Eisen“, „menschen-ähnlich“; vgl. aber „flohklein“, „mausetot“, „Höllentor“, „Tapetentür“, „Maulhelden“, „Denkkraft“, „Freitreppe“ usw.
- 46 Ebenda, S.39: „und Beide sind es zufrieden“, S. 46: „oder Jener nur“, S. 56: „bis Alles Unser ist“, S. 281: „weder Diese noch Jenes“.
- 47 Zum Beispiel „Informations halber“, „Verdauungs halber“, „Schutzes halber“, aber: „probehalber“, „meinethalb“; „freundlicher Weise“, „logischer Weise“, „begreiflicher Weise“, aber: „beispielsweise“; „ausgesprochener Maßen“, aber: „ungeteiltermaßen“.
- 48 Um dies zu illustrieren, seien hier zwei längere Passage zitiert, ebenda, S. 114: „sie glättete ihre Züge, seufzte nur leise, während sie gleichwohl der Göttin den doppelten Hüftkorb schnürte (die Substruction sozusagen einer modischen Staatsrobe à double panier), und flüsterte besorgt: ‚Ich kann ihn doch nicht per Erlaucht tractieren! ma tante, bitte helfen Sie mir, wie habe ich den Mann denn anzureden?‘, S. 223: „So erschien er denn – einen kompletten Juwelier-Laden auf den Fingern, überprunkt von der extravagantesten Sonntags-Allonge, das gewaltige Quadrupel-Kinn mit zartem Puder bestäubt – gegen Vier en carosse an der Demarcations-Linie und hatte bis dahin sämtliche Sünden abgeübt, vermöge des tödlich schweigsamen venezianischen Legationssecretärs, der schlechthin das Letzte war, was ein bonmotsüchtiger Potentat sich zumuten konnte.“
- 49 Vor allem, wenn diese veraltetümlichte Sprache mit durchaus witzigen Einsprengseln aus der Comicsprache oder mit umgangs- und vulgärsprachlichen Elementen vermischt wird, vgl. ebenda, S. 47: „und geschossen! Treffer! pffsch! der rote Saft floß“, S. 166: „Schluck [...]“, die Tränen kamen ihr“, S. 290: „Fffft! rote Lohe schoß aus dem Lava-Schlund“ und S. 58: „sie kotzt mich an“, S. 88: „er scheint ja nun etwas – halten zu Gnaden – plem-plem“, S. 141: „Ihre seelischen Organe sind in bester Butter“.

Anschrift der Verfasserin: Dr. Elke Donalies, Meerwiesenstr. 37, D-68163 Mannheim