



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Formen der Mehrsprachigkeit in der Literatur:
Carlos Morton, Dramatiker des Chicano-Theaters“

Verfasserin

Mag. Ursula Vetschera

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Dezember 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin / Betreuer:

o. Univ. Prof. Dr. Georg Kremnitz

Agradecimientos

Ante todo quisiera expresar mi más sincero agradecimiento al profesor Carlos Morton por su consentimiento, que ha hecho posible la realización de esta tesina. Tuvo la amabilidad de concederme la entrevista vía correo electrónico, y puso a mi disposición la traducción española del drama *El Jardín*.

Además me gustaría agradecer al profesor Georg Kremnitz por el apoyo y por toda la paciencia durante el largo período de tutoría. Asimismo el seminario de tesina fue una gran ayuda para prepararla.

Finalmente quiero agradecer a la Dra. Astrid Fellner por sus consejos cuando yo estaba buscando un tema para realizar la tesina. También le estoy muy agradecida por las invitaciones a las presentaciones literarias en el departamento de filología inglesa.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Mehrsprachigkeit in der US-amerikanischen Gesellschaft	9
1.1 Hispanophone Gebiete und aktuelle Zahlen zur Verbreitung des Spanischen in den USA	9
1.2 Geschichte der spanischen Sprache in den USA	13
1.3. Einwanderung und sozioökonomische Lage	16
1.4 Rechtliche Rahmenbedingungen für die Verwendung der spanischen Sprache in den USA	21
1.4.1 Sprach(en)- und Bildungspolitik	21
1.4.2 Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)	26
2. Mehrsprachigkeit in der Literatur	29
2.1 Die Literatur der Chicanos	29
2.1.1 Allgemeiner Überblick	29
2.1.2 Das Chicano-Theater	35
2.2 Carlos Morton	39
2.2.1 Lebenslauf	39
2.2.2 Werke	41
3. Die Sprache(n) der Chicanos und deren Darstellung in den Werken von Carlos Morton	46
3.1 Die Sprache(n) der Chicanos	46
3.1.1 Phonetik und Phonologie	49
3.1.2 Morphologie	51
3.1.3 Syntax	52
3.1.4 Lexik	53
3.2 Code-Switching	56
3.2.1 Arten des Code-Switchings	57
3.2.2 Funktionen des Code-Switchings	59
3.3 Sprecher der Chicano-Sprache(n)	63
3.4 Textinterne Mehrsprachigkeit im Theaterstück <i>Johnny Tenorio</i>	66
3.4.1 Sprachvarietäten, Phonetik/Phonologie, Morphologie, Syntax und Lexik in <i>Johnny Tenorio</i>	66
3.4.2 Textstellen ohne Code-Switching	73
3.4.3 Code-Switching innerhalb eines Wortes oder Begriffes	75
3.4.4 Interphrasales Code-Switching	76
3.4.5 Intraphrasales Code-Switching	79
3.4.6 Textuelle Verweise auf die spanisch-mexikanische und die angloamerikanische Kultur	85
4. Textübergreifende Mehrsprachigkeit und Selbstübersetzung	90
4.1 Theoretische Grundlagen	90
4.1.1 Definitionen und bedeutende Selbstübersetzer	90
4.1.2 Übersetzbarkeit	92
4.1.3 Methoden der Bearbeitung des Originaltextes für die Übersetzung/Übertragung	93
4.1.4 Identitätssuche	98
4.2 Textübergreifende Mehrsprachigkeit und Selbstübersetzung bei Carlos Morton am Beispiel von <i>El Jardín</i>	100
4.2.1 Ausgangssprache und Zielsprache der Übersetzung	101
4.2.2 Übersetzbarkeit des Textes	103
4.2.3 Methoden der Bearbeitung des Originaltextes für die Übersetzung/Übertragung	104
4.2.4 Identitätssuche	112
5. Kriterien zur Wahl der Literatursprache	115
5.1 Objektive Kriterien zur Sprachwahl	116
5.2 Subjektive Kriterien zur Sprachwahl	117
Schlussbetrachtung	121
Quellen- und Literaturverzeichnis	131
Ungedruckte Quellen	131
Zeitungen und Zeitschriften	131
Gedruckte Quellen	131
Internetquellen	136

Abbildungsverzeichnis	138
Resumen	139
Zusammenfassung	152
ANHANG:	154
Interview vom 17.07.2007	154

DUELO DEL LENGUAJE

¿Por que será
que en el año 2001
a los americanos se les hace tan difícil
aprender a hablar el español?
Por culpa del *E Pluribus Unum*.
Por culpa de la Guerra Civil.
Por culpa del catolicismo y
del protestantismo.
Por culpa de los papistas
y de los anti-papistas.
Por culpa de la Leyenda Negra,
que dejó al rey Felipe II
desplumado y en calzoncillos
sentado en el culo del Diablo.
Les tengo una sorpresa.
No fue por ninguna de estas razones.
El inglés y el español han estado en guerra
desde que la reina Isabel
derrotó a la Armada Invencible en el 1588.
Las lenguas transportan a bordo
todo su fuego y poderío.
Todavía están guerreando en la Florida,
en Puerto Rico,
y en California.
De hecho, yo les juro
que mientras discuto en español
sobre mi derecho a hablar inglés,
escucho rugir los cañones
y veo las bombas
salir volando sobre mi cabeza.
No aprovechar la doble perspectiva,
correr a toda marcha por los rieles
paralelos de ambos mundos
me parece una verdadera lástima.
Pero no hay nada que hacer.
Dos jueyes machos no caben
dentro de una misma cueva.

Rosario Ferré¹

Einleitung²

Nach der puertoricanischen Autorin Rosario Ferré besteht zwischen dem Englischen und dem Spanischen eine lang währende Unvereinbarkeit, die weit zurück bis ins 16. Jahrhundert geht, als die spanische Armada von den Engländern geschlagen wurde. Dennoch gibt es unter den US-amerikanischen Staatsbürgern eine ständig wachsende Gruppe an Personen, die zweisprachig aufwachsen und in und ‚zwischen‘ den beiden Sprachen leben und schreiben. Das Land mit der zweitgrößten Bevölkerungsgruppe mit spanischer Muttersprache sind die Vereinigten Staaten von Amerika. Laut Statistik

¹ Vgl. Ferré 2002, 3, 5.

beträgt die Anzahl der Personen mit spanischer Muttersprache bereits 12,5 Prozent, wodurch die USA das fünftgrößte³ hispanophone Land der Welt geworden sind. Und tagtäglich werden es mehr, wie wir immer wieder aus den Berichten der Medien erfahren können. Vor unseren Augen finden gesellschaftspolitische Umwälzungen statt, mit unseren Ohren können wir demographische Veränderungen wahrnehmen. Spanisch ist heute im alltäglichen Leben in den USA weit stärker präsent als vor 30 Jahren. Auf Baustellen, bei Gärtnerarbeiten in Parkanlagen sehen wir Menschen, die aus dem Süden stammen. Im Fastfood-Lokal um die Ecke werden mexikanische Spezialitäten angeboten. Aus dem Autoradio tönen lateinamerikanische Klänge, im Supermarkt preisen spanischsprachige Broschüren ihre Waren an. Dreht man das Fernsehgerät an und probiert die vielen verschiedenen Programme durch, stößt man unweigerlich auf spanischsprachige Beiträge. Man muss heute nicht mehr in die typischen Viertel der Hispanics gehen, um sich bewusst zu werden, dass im „Melting Pot“ der Anteil der Latinos stetig am Steigen ist und einen beträchtlichen Prozentsatz der US-Gesellschaft bildet. Diese vor unseren Augen ablaufenden Entwicklungen bringen in sprachlicher und kultureller Hinsicht äußerst interessante Phänomene mit sich.

Durch einen glücklichen Zufall konnte ich Carlos Morton anlässlich einer Lesung seiner Werke an der Universität Wien kennenlernen. Sofort war ich von seiner Art der Präsentation und von den witzigen Dialogen seiner Theaterstücke gefesselt. Carlos Morton gehört der dritten Generation mexikanischer Einwanderer an, ist US-amerikanischer Staatsbürger und lebt und schreibt in zwei Kulturen, ja er lebt und schreibt für zwei Kulturen. Diese persönliche Begegnung mit ihm hat in mir den Entschluss reifen lassen, mich mit dem Phänomen der Zweisprachigkeit in der Chicano-Literatur näher zu beschäftigen.

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Diplomarbeit richtet sich auf die wechselseitigen Einflüsse der spanischen und englischen Sprache und Kultur in den Vereinigten Staaten von Amerika am Beispiel des Chicano-Theaters bei Carlos Morton. Konkret geht es darum festzustellen, in welcher Form sich die Mehrsprachigkeit bei Carlos Morton manifestiert und welche Einflüsse auf ihn und sein Werk wirken. Ferner möchte ich anhand eines konkreten Beispiels untersuchen, ob und wie sich eine von Morton selbst übersetzte spanischsprachige Version von der englischsprachigen Version seines Werks unterscheidet. Schließlich soll gezeigt werden, welche Kriterien Morton

² Innerhalb der vorliegenden Arbeit sind alle Formulierungen geschlechtsneutral zu verstehen.

zur Wahl seiner Literatursprache veranlassen und welche Zielvorstellungen er bei seiner schriftstellerischen Tätigkeit verfolgt.

Zum besseren Verständnis des Problems ist zuallererst die Mehrsprachigkeit in der US-amerikanischen Gesellschaft zu beschreiben. Dabei werden einerseits die hispanophonen Gebiete und aktuellen Zahlen zur Verbreitung des Spanischen genau aufgezeigt. In diesem Zusammenhang müssen die verschiedenen Bezeichnungen für spanischsprachige Personen geklärt werden. Andererseits spielt in der Kultur der Chicanos die Geschichte des Spanischen im heutigen Staatsgebiet der USA eine wichtige Rolle. Ebenso hat die sozioökonomische Lage der spanischsprachigen Bevölkerung zu deutlichen Auswirkungen auf die Sprache und Kultur dieser Bevölkerungsgruppe geführt. Die offizielle Sprach(en)politik der USA und die praktische Handhabung derselben im Rahmen der Bildungspolitik stellt einen weiteren Faktor für die Zweisprachigkeit der spanischsprachigen Bevölkerung dar. Besonderes Interesse gilt daher der Unterrichtssprache im amerikanischen Schulwesen. Als Gegenpol dazu steht die erst kürzlich gegründete Spanische Sprachakademie in den USA.

Der zweite Teil der Arbeit behandelt die Mehrsprachigkeit in der Literatur der Chicanos und den Chicano-Dramatiker Carlos Morton. Nach einem allgemeinen Überblick über die Literatur der Chicanos soll das Chicano-Theater im Besonderen erörtert werden, zu dem die meisten Werke von Carlos Morton gezählt werden. In diesem Zusammenhang möchte ich Carlos Morton selbst und seine wichtigsten Werke vorstellen.

Ein wesentlicher Teil der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit der Sprache in den Werken von Carlos Morton. Um die Form der Mehrsprachigkeit näher erläutern zu können, möchte ich die Sprachvarietäten der Chicanos mit ihren phonetischen und phonologischen, morphologischen, syntaktischen und lexikalischen Charakteristika aufzeigen. Ganz besonders soll auf das Phänomen des Code-Switchings eingegangen werden, wobei sowohl dessen Arten als auch Funktionen darzustellen sind. In der Folge wird dann anhand des Theaterstückes *Johnny Tenorio* die textinterne Mehrsprachigkeit einschließlich der textuellen Verweise auf die spanisch-mexikanische und die angloamerikanische Kultur im Werk Mortons näher untersucht.

³ Vgl. Noll 2001, 100.

Die Problematik der Selbstübersetzung möchte ich am Beispiel des Einakters *El Jardín* präsentieren. Dabei ist zu klären, wie weit der Text übersetzbar ist und welcher Methoden sich Morton zur Bearbeitung für die Übersetzung oder Übertragung bedient. Als letzter Punkt sollen die objektiven und subjektiven Kriterien zur Sprachwahl Mortons genauer festgestellt werden. Dabei offenbaren sich persönliche Gründe Mortons u.a. auch anhand seiner persönlichen Stellungnahme in seinem E-Mail Interview.

1. Mehrsprachigkeit in der US-amerikanischen Gesellschaft

1.1 Hispanophone Gebiete und aktuelle Zahlen zur Verbreitung des Spanischen in den USA

Hispanophone Gebiete in den Vereinigten Staaten von Amerika liegen vor allem am Küstenstreifen des Atlantiks von Massachusetts bis Florida, im Südwesten (Texas, Neumexiko, Arizona, Colorado, Kalifornien, Nevada) und in einigen Gebieten mit Industriezentren, z.B. in Indiana und Illinois. Schon seit mehr als 400 Jahren wird im heutigen Gebiet der USA Spanisch gesprochen. Heute nimmt die Zahl der hispanophonen Personen immens zu, einerseits durch den ständigen Zustrom von Immigranten aus Mexiko, dem karibischen Raum und Mittel- und Südamerika und andererseits durch deren hohe Geburtenrate. Die Gruppe der Spanischsprecher stellt die größte (sprachliche) Minderheit in den USA dar. Denn zur Zeit sprechen in den Vereinigten Staaten von Amerika über 45 Millionen Menschen Spanisch.⁴

Dabei gibt es mindestens drei verschiedene historisch begründete Varietäten, von denen die Varietät der aus Mexiko stammenden Sprecher am stärksten vertreten ist. Die Volkszählung aus dem Jahr 2000 zeigt folgende Zahlen:

Gesamtbevölkerung USA	281,421,906	100,0 %
Spanischsprechende Bevölkerung (Hispanics/Latinos)	35,305,818	12,5 %
Mexikaner	20,640,711	58,5 % aller Latinos
Puertoricaner	3,406,178	9,6 %
Kubaner	1,241,685	3,5 %
andere		28,4 %

Tabelle 1: Volkszählung 2000 (Census 2000) durch das U.S. Census Bureau⁵

Entsprechend dieser Volkszählung geben 12,5 Prozent der US-Amerikaner Spanisch als ihre Muttersprache an. Während bei der Volkszählung vom 1. April 2000 die Gesamtbevölkerung der USA auf 281,421,906 gezählt wurde, beträgt diese gemäß einer offiziellen Schätzung für den 1. Juli 2007 bereits 301,621,159 Personen. Für diesen Zeitpunkt gibt es auch Schätzungen bezüglich der Herkunft aus spanischsprachigen Ländern, die besagen, dass bereits 45.427.437 Personen oder 15 % der

⁴ Vgl. Perissinotto 1992, 531; Ricento 1996, 127; und Noll 2001, 100; U.S. Census Bureau 2001; <http://www.census.gov/population/socdemo/fertility/p20-543/tab02.pdf> (22.02.2008).

⁵ Vgl. U.S. Census Bureau 2000; http://factfinder.census.gov/servlet/QTTable?_bm=y&-geo_id=01000US&-qr_name=DEC_2000_SF1_U_QTP9&-ds_name=DEC_2000_SF1_U_-lang=en&-sse=on (09.11.2007).

Gesamtbevölkerung zu dieser Gruppe gehören. Davon stammen 29.166.981 Personen aus Mexiko, das sind 64,2 % aller Latinos/Hispanics.

HISPANIC OR LATINO ORIGIN BY SPECIFIC ORIGIN -	
Universe: TOTAL POPULATION	
2007 American Community Survey 1-Year Estimates United States Estimate	
Total:	301,621,159
Not Hispanic or Latino	256,193,722
Hispanic or Latino:	45,427,437
Mexican	29,166,981
Puerto Rican	4,120,205
Cuban	1,611,478
Dominican	1,208,060
Central American:	3,539,412
Costa Rican	117,563
Guatemalan	872,334
Honduran	533,276
Nicaraguan	301,666
Panamanian	134,617
Salvadoran	1,474,342
Other Central American	105,614
South American:	2,498,632
Argentinean	194,308
Bolivian	82,532
Chilean	106,536
Colombian	798,639
Ecuadorian	533,270
Paraguayan	17,848
Peruvian	461,694
Uruguayan	50,311
Venezuelan	178,289
Other South American	75,205
Other Hispanic or Latino:	3,282,669
Spaniard	354,019
Spanish	675,172
Spanish American	74,386
All other Hispanic or Latino	2,179,092

Tabelle 2: Schätzung bezüglich der Herkunft aus spanischsprachigen Ländern für 2007⁶

In der folgenden Abbildung des U.S. Census Bureau wird der geschätzte Prozentsatz der spanischsprachigen Bevölkerung in einzelnen Bundesstaaten für das Jahr 2005 dargestellt. Dabei zeigt sich, dass die meisten spanischsprachigen Personen in Neumexiko (43,4 %), in Kalifornien und Texas (mit jeweils ca. 35 %) leben. Danach folgen Arizona mit 28 %, Nevada mit 23,5%, Colorado und Florida mit fast 20 %, sowie New Jersey und New York mit ca. 15-16 % und Illinois mit ca. 14 %. Die wenigsten spanischsprachigen Personen findet man im Norden (Maine 1 %, Vermont 1,1 %) und Mittleren Westen (North Dakota 1,6 % und South Dakota 2,1 %).

⁶ Vgl. U.S. Census Bureau 2007; http://factfinder.census.gov/servlet/DTTable?_bm=y&-state=dt&-ds_name=ACS_2007_1YR_G00_-CONTEXT=dt&-mt_name=ACS_2007_1YR_G2000_B03001&-redoLog=true&-_caller=geoselect&-geo_id=01000US&-geo_id=NBSP&-format=&-_lang=en (03.10.2008).

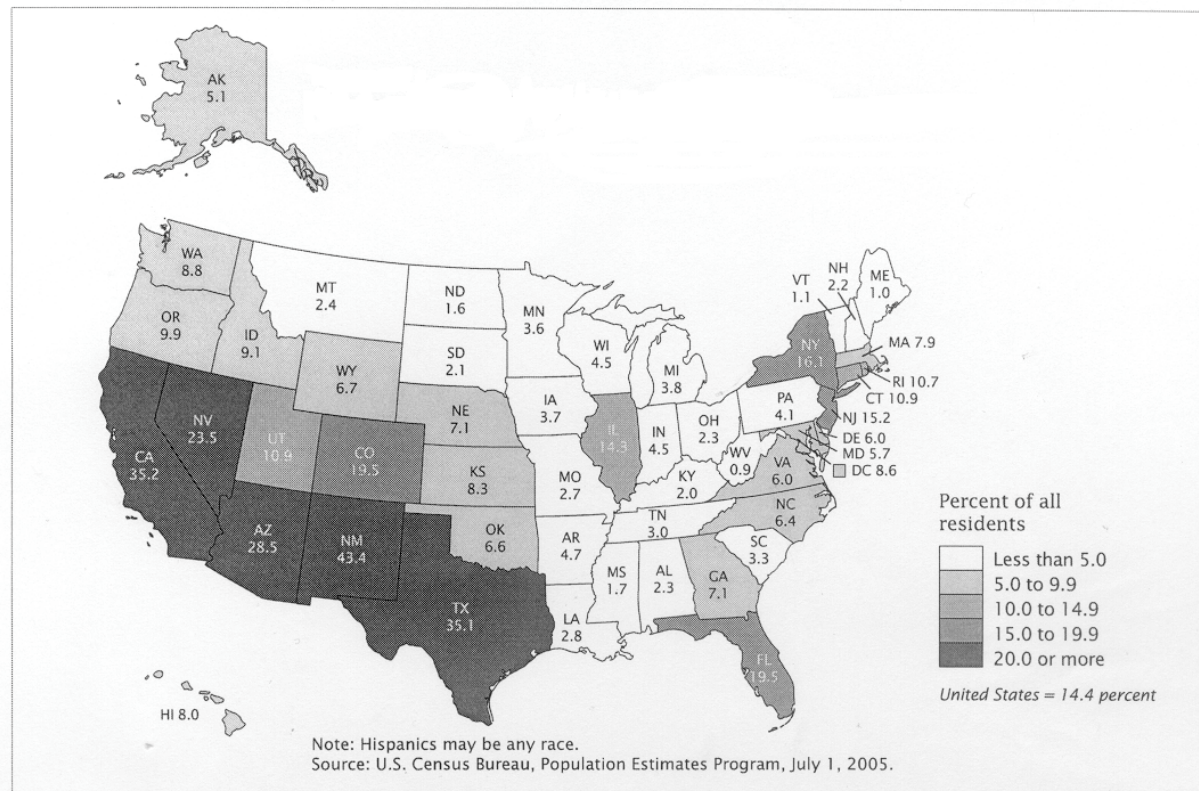


Abbildung 1: Prozentsatz der spanischsprachigen Bevölkerung in einzelnen Bundesstaaten laut Bevölkerungsschätzung für das Jahr 2005 (U.S. Census Bureau)⁷

Bei den offiziellen Volkszählungen der USA wurden im Laufe der Zeit die Kriterien unterschiedlich gehandhabt. Die Fragestellung lautete entweder, ob der/die Befragte selbst oder dessen/deren Eltern aus einem spanischsprachigem Land kommen.

Andererseits wurde danach gefragt, welche Sprache zu Hause gesprochen wird. Zuerst wurde die mexikanischstämmige Bevölkerung durch den Guadalupe-Vertrag implizit als Weiße anerkannt, da dieser die US-Staatsbürgerschaft verleihen sollte. Doch dieser Status wurde nicht grundsätzlich anerkannt. Denn im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts waren Mexikaner und mexikanischstämmige US-Amerikaner als eigene Rasse angesehen worden. Bis 1930 wurden sie bei der Volkszählung als Weiße gezählt, danach als *Mexicans* unter *other races* angeführt. Seit Mitte des 20.

Jahrhunderts gelten die *Hispanics* mit der Untergruppe *Mexican Americans* als ethnische Gruppe.⁸

⁷ Vgl. U.S. Census, *Population Profile of the United States: Dynamic Version; Race and Hispanic Origin in 2005*, 8; <http://www.census.gov/population/pop-profile/dynamic/RACEHO.pdf> (03.10.2008).

⁸ Vgl. Hensel 2004, 131-135.

Zu diesen verschiedenen Begriffen in Zusammenhang mit hispanophonen Sprechern ist festzuhalten, dass sie sich in der Bedeutung zum Teil überschneiden und unterschiedliche Konnotationen besitzen:

Im Allgemeinen bezieht sich der Begriff *Hispanics* (*Hispanos*) auf Einwanderer bzw. Nachkommen von Einwanderern aus Lateinamerika. Dieser Begriff wird nach Ansicht von Roberta Fernandez vor allem von konservativen Gruppen für die spanischsprachige Bevölkerung der USA verwendet und bezog sich früher speziell auf die Spanisch-Abteilungen von Bildungseinrichtungen und deren kulturelle Beziehungen zu Spanien bzw. dessen Konsulate in den USA. Andererseits kann dieser Begriff für Enrique Carrión, den Herausgeber von *ATHENSECOLATINO*, auch Nachkommen spanischsprachiger Immigranten umfassen, die selbst nicht Spanisch sprechen.⁹

Latinos bezieht sich ebenfalls auf Einwanderer bzw. Nachkommen von Einwanderern aus Lateinamerika. Diesen Begriff verwenden jedoch laut Roberta Fernandez eher fortschrittlichere Gruppen. In der *Los Angeles Times* z.B. findet man seit 1982 nur noch den Ausdruck *Latino/a* in Artikeln und Leitartikeln, da von der größten spanischsprachigen Gemeinde der USA in Los Angeles dieser als der geeignetste angesehen wurde. Der Begriff *Latino* reflektiert für Roberta Fernandez die multikulturelle Perspektive und die tatsächliche Entwicklung bei der Migration aus Lateinamerika der letzten Zeit. Für Carrión bezieht sich der Begriff auch auf Länder wie Italien, Frankreich und Rumänien, die ihre Sprache aus dem Latein herleiten. Doch im Allgemeinen herrscht eine große Unsicherheit, ein häufiges Schwanken zwischen den beiden Termini *Hispanics* und *Latinos*.¹⁰

Mexican-American wurden vor der Chicano-Bürgerrechtsbewegung Ende der sechziger Jahre die Amerikaner mexikanischer Herkunft genannt. Diese Bezeichnung findet man auch heute noch bei verschiedenen Institutionen, wie in Texas die *Mexican American Studies Programs* oder *Departments of Mexican American Studies*.

Der Ausdruck *Chicano* geht auf die *Chicano /Latino*-Bürgerrechtsbewegung Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zurück und ist von der historischen Aussprache des Wortes *Mexicano* abgeleitet. Inzwischen gibt es eine Reihe von *Chicano Studies* Programmen in den *Departments of Ethnic Studies*. Heute entstehen

⁹ Vgl. Fernandez 2004; <http://www.athensecolatino.com/v2n7/letter.html> (7.06.2007).

¹⁰ Vgl. Fernandez 2004; <http://www.athensecolatino.com/v2n7/letter.html> (7.06.2007).

neuere Programme unter dem Titel *Latino/a Studies Programs*. Denn nur ein Teil der Amerikaner mexikanischer Herkunft ist mit der Bezeichnung *Chicano* einverstanden, da sie sich eher als *mejicano* oder *méjico-americano*, *texano* (*tejano*) oder *mexicanotexano* sehen und nicht mit der Bürgerrechtsbewegung der 60er-Jahre in Kalifornien in Verbindung gebracht werden wollen.¹¹

El termino "chicano" está estrechamente asociado con el movimiento en defensa de los derechos civiles de los años sesenta que tuvo lugar sobre todo en California. Los mexicanoamericanos del valle de Texas suelen sentirse más mexicanos y texanos que chicanos.¹²

Schließlich bedeutet der Ausdruck *la Raza* in Lateinamerika nicht „Rasse“, sondern das indigene Volk, das am 12. Oktober, *El Día de la Raza*, in ganz Lateinamerika gefeiert wird. Für einige ist dies jedoch ein Ausdruck, der in Kreisen links der Mitte verwendet wird, um die Identität auszudrücken, und der im Rahmen der Chicano-Bewegung populär geworden ist. Damit sollen die indigenen Wurzeln der Kultur hervorgehoben werden. In der San Francisco State University gibt es ein *La Raza Studies Program*, das erste dieser Art, das unter dem Druck der Chicano/Latino Bürgerrechtsbewegung entstanden war.¹³

1.2 Geschichte der spanischen Sprache in den USA

Die ersten Spanier kamen als Forscher und Missionare bereits im 16. Jahrhundert nach Nordamerika: Juan Ponce de León gelangte schon 1513 ins heutige Florida. Den Grand Canyon entdeckte Francisco Vázquez de Coronado 1540 bei seinen Reisen durch Arizona, Texas, Colorado und Neumexiko. Ein Jahr später war Hernando de Soto in den Gebieten von Florida bis zum Mississippi unterwegs.

Franziskaner gründeten 1565 in San Agustín in Florida die erste dauerhafte Siedlung an der Ostküste, während im Südwesten die älteste spanische Siedlung von Bestand, nämlich San Gabriel de los Españoles (heute Chamita) in Neumexiko, 1598 von Juan de Oñate gegründet wurde. 1609 entstand Santa Fe, Neumexiko, danach weitere Siedlungen in Süd Colorado, Arizona und im westlichen Texas. Einundzwanzig Missionen entlang der Küste Kaliforniens vom heutigen San Diego bis nach San Francisco wurden zwischen 1769 und 1823 von den Franziskanern, u.a. von Pater Junípero Serra, gegründet. Lange Zeit hindurch bildeten diese Missionen die kulturellen und sprachlichen Zentren und sorgten damit für den Bestand der spanischen Sprache

¹¹ Vgl. Zapf 2004, 453; Fernandez 2004; <http://www.athensecolatino.com/v2n7/letter.html> (7.06.2007).

¹² Vgl. Zilles 2006; http://www.paralelosur.com/revista/revista_dossier_022.htm (04.07.2008).

und Kultur in der Region. Das Gebiet von Louisiana war von 1763 bis 1803 unter spanischer Herrschaft. In dieser französischsprachigen Region wurde Spanisch zwar nie als offizielle Sprache durchgesetzt, aber Siedler von den Kanarischen Inseln (isleños) brachten ihre Sprache und Kultur ins Land.¹⁴

Florida kam bereits 1819 zu den USA. Als Mexiko 1821 selbständig wurde, gelangten die spanischsprachigen Regionen in den heutigen USA, die früher ebenso zum Vizekönigreich von Neuspanien gehörten, zu Mexiko. Doch 1845 annektierten die USA Texas, das sich bereits 1836 als unabhängig von Mexiko erklärt hatte. Große Gebiete gewannen die USA durch den Guadalupe Hidalgo-Vertrag dazu, der 1848 nach Beendigung des Krieges gegen Mexiko (1846-1848) unterzeichnet worden war, d.h. Kalifornien, Neumexiko, Nevada, Utah, Colorado und Arizona, Teile von Wyoming, Kansas und Oklahoma. Damit kamen mit einem Schlag 100.000 spanischsprachige Personen in die USA, wobei die meisten, d.h. 75.000 in Neumexiko lebten. Nur in Texas hatten sich bereits relativ viele Angloamerikaner angesiedelt.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren somit die spanischen und/oder mexikanischen Besitztümer im Gebiet der heutigen USA verloren gegangen. Das bedeutete das Ende der 300 Jahre dauernden spanischen und mexikanischen Kolonialisierung, welche insbesondere toponymische Auswirkungen mit sich brachte. Bis heute findet man in weiten Teilen des Südens von Florida bis Kalifornien zahlreiche spanische Ortsnamen (z.B. Los Angeles, Santa Fe, San Antonio, El Paso).¹⁵

Schließlich gelangten im Jahr 1898 noch Kuba, Puerto Rico und die Philippinen unter den Einfluss der USA.¹⁶

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahm die spanischsprachige Bevölkerung normal zu und es herrschte eine Tendenz zur Assimilierung. Ab 1912 jedoch kamen zahlreiche politische Flüchtlinge aus Mexiko und tausende mexikanische Landarbeiter und Arbeiter wurden vom Boom in Landwirtschaft und Industrie angezogen. Immigranten aus dem Süden wanderten zu den Bergbauzentren nach Kalifornien, Nevada und Arizona und um bei den Bauarbeiten der

¹³ Vgl. Fernandez 2004; <http://www.athensecolatino.com/v2n7/letter.html> (7.06.2007).

¹⁴ Vgl. Ricento 1996, 125; Noll 2001, 99; Beardsley 1982, 16-19.

¹⁵ Vgl. Hensel 2004, 92; Noll 2001, 99; und Leal 1993, 70.

¹⁶ Vgl. Noll 2001, 99.

Eisenbahn Arbeit zu finden. Dadurch wurde die mexikanische Kultur in den USA neu belebt.¹⁷

Die Depression im 20. Jahrhundert setzte der starken Migration ein Ende. Doch Ende des 2. Weltkriegs begann erneut eine große Zuwanderung. Offiziell kamen zwischen 1920 und 1973 1,5 Millionen Mexikaner legal in die USA, aber ca. 1 Million sollen jährlich illegal die Grenze überschritten haben. Hinzu kommt noch eine hohe Geburtenrate in der mexikanischen Bevölkerung (2,5 % jährlich).¹⁸

Ab 1950 wanderten Menschen aus Puerto Rico in die USA ein, insbesondere nach New York. Da Puerto Rico ein assoziierter Staat der USA ist und seine Staatsbürger seit 1917 die US Staatsbürgerschaft besitzen, gibt es für sie keine gesetzlichen Hürden für die Zuwanderung. Nach der kubanischen Revolution von 1959 flüchteten ca. 1 Million Kubaner vorwiegend aus der Mittel- oder Oberschicht in die USA, besonders nach Florida.¹⁹

Die Einwanderungsgesetze von 1965 brachten erhebliche Änderungen mit sich. Das seit 1924 übliche Quotensystem wurde aufgehoben, wodurch nicht mehr das Herkunftsland der Immigranten ausschlaggebend war, sondern Familienzusammenführung und berufliche Fähigkeiten zählten. Das hatte zur Folge, dass die Zahl der Immigranten aus Asien und Lateinamerika immer stärker anstieg, während die Zahl der europäischen immer geringer wurde. Damit verändert sich auch die ethnische Zusammensetzung der amerikanischen Bevölkerung.²⁰

Gleichzeitig ist die Zahl an illegalen Einwanderern weiterhin sehr hoch. Um dieser Immigration entgegenzuwirken, gehen die USA daran, an der Grenze zwischen USA und Mexiko eine Mauer zu errichten, *The Fence* genannt. Doch diese ist von der Bevölkerung oft nicht erwünscht. Aufgrund der diesbezüglichen offiziellen Pläne befürchten die Anrainer, dass ihnen der Zugang zu ihren Grundstücken oder die Wasserversorgung durch den Rio Grande für Vieh und Felder abgesperrt werden könnte. Auf beiden Seiten der Grenze stimmen die Bürgermeister in der *Texas Border Coalition* einstimmig gegen den Zaun, der im Kampf gegen Drogen- und Menschenhandel helfen soll. Sie wollen statt dessen verstärkt elektronische Maßnahmen

¹⁷ Vgl. Leal 1993, 76; und Perissinotto 1992, 531.

¹⁸ Vgl. Perissinotto 1992, 531.

¹⁹ Vgl. Hensel 2004, 92, Perissinotto 1992, 531; und Noll 2001, 99-103.

²⁰ Vgl. Ricento 1996, 127.

wie Sensoren und mehr Personal bei der *Border Patrol*. Zwischen den geplanten Zaunsegmenten in dicht besiedelten Landstrichen gibt es auch große Zwischenräume in verlassenen Gebieten, die leichter zu überwachen sind und wo das Risiko der illegalen Einwanderung geringer ist. Außerdem wird der Zaun auf verschiedenste Weise überwunden, z.B. durch Menschenpyramiden oder Löcher im Zaun, die sogar mit Autos durchfahren werden; oder durch sogenannte *port runners*, die an den Grenzposten vorbeilaufen und in der Menge verschwinden.²¹

1.3. Einwanderung und sozioökonomische Lage

Im Jahr 1848 wurden plötzlich auf Grund des Guadalupe Hidalgo-Vertrags 100.000 spanischsprachige Menschen in das Staatsgebiet der USA aufgenommen. Sie durften gemäß Artikel 8 des Vertrags innerhalb eines Jahres entscheiden, ob sie auf ihrem Land bleiben wollten, wodurch ihnen die nordamerikanische Staatsbürgerschaft gewährt werden sollte. Die meisten blieben. Doch wenige Jahre später wurden viele von ihrem Eigentum vertrieben und es war oft schwierig, die Staatsbürgerschaft zu erlangen, besonders in Gebieten, wie Neumexiko und Arizona, die erst 1912 in die Union als Bundesstaaten aufgenommen wurden.²²

Nach Neumexiko und Arizona waren allerdings nur wenige Angloamerikaner gekommen, die oft in mexikanischstämmige Familien einheirateten und sich an die bestehende Gesellschaft anpassten. Gemeinsam kämpften sie auch gegen die indigenen Völker (*Native Americans*). Doch in Kalifornien und Texas entstanden Konflikte, insbesondere wegen des Goldrausches. Dort gab es rassistische Vorstellungen und einen starken Antikatholizismus. Menschen wurden gewaltsam vertrieben. Ausländische Goldgräber mussten besondere Steuern zahlen und Mexikanern und deren Nachfahren wurde per Gesetz der Besitz von Goldminen verboten. Ferner besetzten Siedler die riesigen Ländereien, welche die mexikanische Oberschicht von der spanischen Krone übertragen bekommen hatte. Doch in den jahrelangen Gerichtsverfahren entstanden hohe Verfahrenskosten und schließlich kam es oft zum Verlust der Ländereien. In Texas sollten laut Verfassung nur freie weiße Siedler Parzellen erhalten, wodurch mexikanischstämmige Personen vom Erwerb öffentlicher Ländereien ausgeschlossen waren und ihnen damit die Zugehörigkeit zur weißen Rasse abgesprochen wurde.²³

²¹ Vgl. Blumenthal 2008, 2.

²² Vgl. Leal 1993, 70.

²³ Vgl. Hensel 2004, 94.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ging die Mittel- und Oberschicht bei Amerikanern mexikanischer Herkunft stark zurück und ein sozialer Aufstieg war für sie äußerst schwierig. Noch 1850 waren 34 % der ländlichen Bevölkerung auch die Besitzer von Farmen und Viehranches und 29 % der mexikanischstämmigen Bevölkerung gelernte Arbeiter. Fünfzig Jahre später gab es nur mehr 16 % Besitzer von Farmen und Viehranches und der Prozentsatz an Facharbeitern war auf 12 % gefallen. Dagegen stieg die Anzahl der *Share Croppers* enorm. Die Saison- und Hilfsarbeiter waren für niedrige Löhne in der Landwirtschaft, Nahrungsmittelindustrie und am Eisenbahnbau, am Ende des 19. Jahrhunderts auch in der Bergbauindustrie beschäftigt. Sie lebten besonders im Südwesten in Arbeitscamps, so genannten *Colonias*, und in Städten in *Barrios*, den hauptsächlich von Migranten bewohnten Stadtvierteln, wo die Infrastruktur wie Wasser und Strom auch im 20. Jahrhundert fehlten. So kam es Anfang des 20. Jahrhunderts im Südwesten zu einem Prozess der *barrioization*, besonders auf Grund der zunehmenden Einwanderung von Mexikanern nach Texas und Kalifornien.

Gesetzliche Einschränkungen für die Einwanderung findet man in den Vereinigten Staaten ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, jedoch ohne Auswirkungen auf Personen aus Amerika. Erst eine Kopfsteuer im Jahr 1917 und eine Visumgebühr im Jahr 1924 führten dazu, dass die aus dem Süden kommenden Landarbeiter auch nach der Ernte im Land blieben. Denn der Arbeitskräftebedarf in den agroindustriellen Betrieben in Kalifornien sowie im Süden der Bedarf an Saisonarbeitern für den Baumwollanbau war sehr hoch. Im Jahr 1930 lag zum ersten Mal die Zahl der in den USA geborenen Spanischsprecher mit amerikanischer Staatsbürgerschaft höher als die der Migranten. Zur Hälfte wohnten sie in Städten, wie Los Angeles, San Antonio und El Paso.²⁴

Durch den Rückgang der Baumwollindustrie während der Weltwirtschaftskrise, die wachsende Konkurrenz sowie den immer stärker werdenden Rassismus sah sich die Regierung veranlasst, Repatriierungsprogramme und Deportationen von hunderttausenden Mexikanern und *Mexican Americans* durchzuführen, um Sozialkosten zu senken. Besonders betroffen war Südkalifornien, die meisten Städte des Südwestens und Industriestädte im Norden, wie Chicago und Detroit. Die Lkws fuhren z.B. in Los Angeles in die *Barrios*, trieben die Bewohner auf die Lastwagen, ohne zu überprüfen, welcher Staatsbürgerschaft sie angehörten. Dabei wurden auch Familien zerrissen.

²⁴ Vgl. Hensel 2004, 97-99.

Persönlicher Besitz durfte nicht mitgenommen werden. Die Leute wurden nach Mexiko gebracht oder auf einen speziellen Zug verladen, der jeden Donnerstag die Union Station verließ. Oft übernahm die mexikanische Regierung die Reisekosten.²⁵ Als zu Beginn der 40er-Jahre und im 2. Weltkrieg besonders in der Industrie im Mittleren Westen der Bedarf an Arbeitskräften wieder anstieg, schlossen die USA und Mexiko den Vertrag über das *Bracero*-Programm, das eine gewisse Zeit gelten sollte und dann jedoch bis 1965 andauerte. Aber auch illegale Einwanderung gab es in dieser Zeit.

Im 2. Weltkrieg rückten viele junge Amerikaner mexikanischer Herkunft freiwillig ein oder wurden eingezogen. Viele kamen dabei ums Leben, einige erhielten auch besondere Auszeichnungen. Bei den Gefallenen der Kriege von Vietnam, Laos und Kambodscha stellten Chicanos 20 Prozent, während sich ihr Bevölkerungsanteil in den Bundesstaaten Kalifornien, Neumexiko, Colorado, Arizona und Texas auf 10 Prozent belief. Dennoch hatte dieser unproportional hohe Beitrag in den Kriegen keine Verbesserung in der sozialen Stellung der Chicanos zur Folge. Sie durften viele Restaurants, Kinos und andere öffentliche Gebäude nicht betreten, mussten ihre Kinder in getrennte, oft miserable Schulen schicken und waren mit Problemen beim Wahlrecht konfrontiert. Einigen Gefallenen mexikanischer Abstammung wurde selbst die Beisetzung in öffentlichen Friedhöfen verwehrt. Das American G.I. Forum, eine Vereinigung mexikanisch-amerikanischer Soldaten des 2. Weltkriegs, wollte diese Diskriminierungen nicht mehr akzeptieren und auch in der aufsteigenden Mittelschicht in den Städten des Südwestens gab es immer mehr Proteste.²⁶

Auf der anderen Seite herrschte zur selben Zeit eine antimexikanische Haltung. In den *Zoot-suit-riots* von 1943 in Los Angeles griffen angloamerikanische Soldaten oder Seeleute mexikanische Jugendliche an, welche *zoot suits*, die auffällige Kleidung der Jugendkultur der *Pachucos*²⁷ trugen, nämlich lange taillierte Jacken mit langen Rockschoßen, breiten wattierten Schultern und Röhrenhosen. Die Polizei jedoch ignorierte solche Vorkommnisse oder verhaftete die Opfer. Eine Folge der antimexikanischen Stimmung war die 1954 gestartete *Operation Wetback*, bei der das *Immigration and Naturalization Service* illegal eingereiste Mexikaner abschieben wollte. Doch in der praktischen Durchführung wurde die Staatszugehörigkeit oder

²⁵ Vgl. Hensel 2004, 99; Ludwig 1971, 2-3.

²⁶ Vgl. Ludwig 1971, 3-4.

²⁷ Randgruppe der *Pachucos* oder der sogenannten *vatos locos* (verrückte tolle Typen), jugendliche Gangmitglieder oder Personen, die außerhalb des Gesetzes stehen (vgl. 3.1).

Legalität der Einreise nicht überprüft und Familien wurden zerrissen. In wenigen Jahren kam es zur Abschiebung von mehr als einer Million Mexikanern und *Mexican Americans*.²⁸

Während der mexikanischen Revolution waren Angehörige der Oberschicht Mexikos in die USA geflüchtet. Außerdem entstand in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine mexikanischstämmige Mittelschicht in den städtischen *Barrios*, wie Geschäfts- und Restaurantbesitzer, Ärzte, Rechtsanwälte etc. Doch der Großteil (70 % im Jahr 1930) gehörte weiterhin der Arbeiterklasse an; wobei viele Frauen im Dienstleistungsbereich tätig waren. Vollständige Familien waren als Wander- bzw. Saisonarbeiter tätig, doch nur die Männer erhielten einen Lohn und für ihre Kinder war der Schulbesuch kaum möglich. In der Folge herrschte die Tendenz zur Verstädterung, ungelernete und angelernte Arbeiter wurden in der Leichtindustrie, in der Nahrungsmittelindustrie in Kalifornien sowie in der Textilindustrie beschäftigt; im 2. Weltkrieg auch in der Rüstungsindustrie. Die Hispanics hatten nach wie vor eine niedrige soziale Stellung. Oft erschien ihnen eine Assimilierung als beste Lösung, da die Verbindung zum Herkunftsland Mexiko verblasst oder angespannt war.²⁹

Auf der anderen Seite entstand im Südwesten eine eigene Gruppenidentität in Vereinen, politischen Organisationen und kulturelle Einrichtungen. Die Hispanics wollten durch ihre Sprache, ihren Stil, ihre Sozialisation und Region ihr neues Selbstbewusstsein zum Ausdruck bringen; z.B. in den Feierlichkeiten zu den mexikanischen Nationalfeiertagen am 16. September und 5. Mai. Ferner hatte es schon Ende des 19. Jahrhunderts *Mutualistas*-Vereine zur Arbeiterselbsthilfe als soziale Absicherungen in Krankheits- oder Sterbefällen gegeben. Hispanics gründeten eigene Gewerkschaften oder traten den IWW *International Workers of the World* bei, weil ursprünglich die *American Federation of Labor* AFL ungelernete Arbeitskräfte, wie die Immigranten, nicht aufnehmen wollte. Erst 1935 begannen der *Congress of Industrial Organizations* CIO und AFL die Landarbeiter zu organisieren. Zu dieser Problematik entstand der Film *Salt of the Earth*, der zeigte, wie kleinere als kommunistisch geltende Gewerkschaften der Bergbauarbeiter mit einem Streik in Arizona auf sich aufmerksam machten. Auch andere politische Organisation zur Durchsetzung der Bürgerrechte wurden gegründet, wie z.B. 1907 die *Alianza Hispano Americana* in Arizona und 1929 die *League of*

²⁸ Vgl. Hensel 2004, 100-101; Ludwig 1971, 2-4.

²⁹ Vgl. Hensel 2004, 102-104.

United Latin American Citizens LULAC in Texas, die allerdings nur *Hispanics* mit US-amerikanischer Staatsbürgerschaft als Mitglieder aufnahm.³⁰

Vor dem Hintergrund der Bürgerrechtsbewegung von 1965 unter der Führung von Martin Luther King entstand auch die Chicano-Bewegung. Sie bildete eine Art Schirmherrschaft über die verschiedenen Initiativen für einen weiten Bereich von Bedürfnissen und Interessen der Chicanos und umfasste institutionelle, wirtschaftliche, politische, soziale und insbesondere kulturelle Aspekte. Oft wird sie als *La Causa* bezeichnet. Weithin bekannt wurde die Bewegung durch den Arbeiterführer César Chávez aus Mexiko, der 1965 die *United Farm Workers Union* (Gewerkschaft der Landarbeiter) zur Verbesserung von Löhnen und Arbeitsbedingungen zum Boykott gegen die mächtigen Weingutsbesitzer von Delano führte. Reyes Lopez Tijerina aus Neumexiko gründete die *Alianza Federal de Mercedes/ Federal Landgrant Alliance*, um jene Ländereien wiederzugewinnen, die von den alten spanisch-mexikanischen Gesetzen vergeben und vom Guadalupe Hidalgo Vertrag von 1848 geschützt wurden, jedoch von Angloamerikanern mittels Gerichtsentscheid und anderer legaler Mittel in Besitz genommen wurden. Inzwischen hatte Rodolfo „Corky“ Gonzales in Colorado ein Zentrum, *Crusade for Justice* genannt, mit bildungspolitischen Zielen, als politische Vertretung und für sozialen Dienste gegründet. Ebenso entstanden politische Parteien, wie *La Raza Unida United Peoples Party* durch José Angel Gutierrez in Texas. Daneben gab es noch andere Aktivitäten, wie die Zeitung *El Malcriado* als offizielles Organ der Streikenden.

Im Zuge der Chicano-Bewegung entstanden auch Studentenbewegungen wie *United Mexican American Students* (UMAS) und *Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlan* *Chicano Student Movement of Aztlan* (MECHA). Als institutionelle Stellen zur Vereinbarung von Theorie und Praxis wirkten die *Chicano Studies Programs* und *Departments* in den amerikanischen Universitäten. Ihre Aufgabe ist es zu klären, welchen Beitrag und welche Rolle die Chicanos in der amerikanischen Geschichte innehaben. Außerdem gab und gibt es eigene kulturelle Aktivitäten, wie spanischsprachiges Theater, Wandertheatertruppen etc., eine eigene Unterhaltungsmusik für Mexikaner, die bis in die 30er-Jahre spanischsprachig war, danach auch englisch für *Mexican Americans*.³¹

³⁰ Vgl. Hensel 2004, 106-107; Leal 1993, 76;

League of United Latin American Citizens LULAC <http://www.lulac.org/indice.html> (8.10.2008).

³¹ Vgl. Lomelí 1993, 89; Hensel 2004, 109.

Heute leben Chicanos zum Großteil noch in den ethnisch getrennten spanischsprachigen Vierteln. Dort treffen die in den USA geborenen Spanischsprecher mit einsprachigen Immigranten aus Lateinamerika, die erst vor kurzem angekommen sind, zusammen. Lange Zeit war diese Gruppe in Kalifornien eine der ethnischen Minderheiten mit dem geringsten Einkommen oder der geringsten Bildung. Für Personen, die vom Aussehen her als Angehörige einer anderen ethnischen Gruppe zugeordnet werden konnten, war es kaum möglich, Berufe der Mittelschicht zu ergreifen. Dagegen sahen sich jene Spanischsprecher, die in die Mittelschicht aufstiegen, zur Assimilation an die angloamerikanische Mittelschicht verpflichtet, wodurch sie ihre Verbindung zum spanischsprachigen Hintergrund aufgaben. Diese Personen und ihr Dialekt werden von den Einwohnern Mexikos abfällig als *Pocho* bezeichnet. Im Zuge der Chicano-Bewegung wurden jedoch die Begriffe *Pocho*, *Caló* und Chicano durch das Erwachen des ethnischen Selbstbewusstseins als Symbole übernommen. Es kommt immer wieder vor, dass Angehörige der gebildeten Schichten in Städten ganz gezielt *Pocho* zusammen mit Englisch und/oder Standardspanisch einsetzen, um ihre Verbindung zu ihrer Herkunftskultur zum Ausdruck zu bringen (vgl. 3.1).³²

1.4 Rechtliche Rahmenbedingungen für die Verwendung der spanischen Sprache in den USA

1.4.1 Sprach(en)- und Bildungspolitik

Zu Beginn war Nordamerika infolge der Zuwanderung aus verschiedensten Ländern mehrsprachig und sprachlich ständig im Wandel begriffen. Doch wurden die Sprachen der Zuwanderer rasch vom Englischen assimiliert, vor allem auf Grund der starken Assimilationspolitik des Landes.

Grundsätzlich gibt es in den USA weder eine offizielle Sprach(en)politik auf Bundesebene noch eine öffentliche Institution für die offizielle Sprache wie die Sprachakademie in spanisch- oder französischsprachigen Ländern. Aber Englisch ist weiterhin die dominante Sprache des öffentlichen Lebens in diesem Staat. So erklärten bei der Volkszählung 2000 fast 77 Prozent der Personen über fünf Jahren, die Englisch nicht als Muttersprache nennen, Englisch gut oder sehr gut zu sprechen.³³

³² Vgl. Gumperz 1995, 74-75.

³³ Vgl. U.S. Census Bureau 2000; <http://www.census.gov/population/www/cen2000/briefs/phc-t37/tables/tab01a.pdf> (7.10.2008).

Bei den indigenen Völkern kam es zu einer erzwungenen Anglisierung, die dann zur Ausrottung vieler Sprachen führte und zur Zerstörung der Gesellschaften und Nationen. Sprechern von Minderheitssprachen wurden das Wahlrecht und andere Bürgerrechte abgesprochen, auch der Zugang zu Bildungsmöglichkeiten verwehrt. Auch zur Zeit herrschen Kontroversen über zweisprachigen Unterricht, das Niveau in der Fremdsprachenausbildung ist niedrig und die Alphabetisierungsrate nicht erfreulich.³⁴

Viele Studien über das in den USA gesprochene Spanisch heben das niedrige linguistische und soziale Niveau der Spanischsprecher hervor. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass sich das Spanische in den USA in permanenter Diglossie mit dem Englischen, der dominanten Sprache im Land, befindet (vgl. 3.3). Außerdem handelt es sich in den meisten Fällen um ein orales Phänomen. Nur wenige Sprecher werden in beiden Sprachen alphabetisiert. Die erste diesbezügliche Entscheidung des US Supreme Court fiel 1923 im Fall *Meyer v. Nebraska*, die sich gegen ein Gesetz in Nebraska richtete, das den Unterricht in einer Fremdsprache vor der 8. Schulstufe verboten hatte. Das oberste Gericht sah die Wahlfreiheit bei der Sprache als ein wichtiges Bürgerrecht an.³⁵

Laut einer vom U.S. Department of Education finanzierten Studie von Kathleen Escamilla über bilingualen Unterricht in den USA kam es besonders in den 70er- und 80er-Jahren zu einer Welle von zweisprachigen Unterrichtsprogrammen, vor allem durch den *Title VII Bilingual Education Act* von 1968 und durch die Entscheidung des Supreme Court *Lau v. Nichols* von 1974.³⁶ Diese Entscheidung des Supreme Court beruht auf dem *Civil Rights Act* von 1964. Dieses Gesetz untersagt u.a. die Diskriminierung auf Grund von Rasse, Geschlecht oder nationaler Herkunft bei Erhalt von Unterstützung durch die Bundesregierung. Die Entscheidung des Supreme Court *Lau v. Nichols* verbot Strategien, bei denen Schüler nicht englischer Muttersprache vernachlässigt werden und verlangte von den Schulbehörden, dass sie positive Schritte setzen, damit Schüler nicht durch Sprachbarrieren an schulischen Fortschritten behindert werden. Diese Gerichtsentscheidung förderte die Rechte von Schülern, die sprachlichen Minderheiten angehören. Im Jahr 1982 entschied der Supreme Court im Fall *Plyler v. Doe* zugunsten von Kindern der Immigranten, die keine Dokumente

³⁴ Vgl. Ricento 1996, 122.

³⁵ Vgl. National Association for Bilingual Education 2004; <http://nabe.org/advocacy/litigation.html> (9.11.2007).

³⁶ Vgl. Escamilla 1989; <http://www.ericfacility.net/ericdigests/ed308055.html> (30.07.2004).

besitzen. Es wurde ihnen das Recht auf Besuch einer öffentlichen Schule in den USA zugesprochen.³⁷

Die Studie von Kathleen Escamilla führt jedoch an, dass es seit den 80er-Jahren wieder eine Gegenbewegung gab. Der Unterrichtsminister William Bennett behauptete 1985, dass zweisprachige Unterrichtsprogramme fehlgeschlagen hätten. Danach wurden Mittel zur Förderung spanischsprachiger Schüler auch für rein englischsprachige Programme vergeben, damit diese Schüler besser Englisch lernen und besser in die Gesellschaft integriert werden können. Allerdings laufen in vielen Schulbezirken weiterhin noch zweisprachige Programme aus den Zeiten, in denen diese offiziell gefördert wurden. Der bilinguale Unterricht dient jedoch vor allem zur rascheren Alphabetisierung und dazu, dass Schüler schneller Englisch erlernen.³⁸ Gemäß den Gesetzen von Kalifornien z.B. hat Englisch die grundlegende Unterrichtssprache in allen Schulen in Kalifornien zu sein und bilinguale Schulen sind zwar möglich, jedoch die Ausnahme und an Bedingungen gebunden.³⁹

EDUCATION CODE SECTION 30-30.5

30. English shall be the basic language of instruction in all schools.

[...] The governing board of any school district, or community college district, and any private school may determine when and under what circumstances instruction may be given bilingually. It is the policy of the state to insure the mastery of English by all pupils in the schools; provided that bilingual instruction may be offered in those situations when such instruction is educationally advantageous to the pupils. Bilingual instruction is authorized to the extent that it does not interfere with the systematic, sequential, and regular instruction of all pupils in the English language.

Pupils who are proficient in English and who, by successful completion of advanced courses in a foreign language or by other means, have become fluent in that language may be instructed in classes conducted in that foreign language.

EDUCATION CODE SECTION 300

300. The People of California find and declare as follows:

(a) Whereas, The English language is the national public language of the United States of America and of the State of California, is spoken by the vast majority of California residents, and is also the leading world language for science, technology, and international business, thereby being the language of economic opportunity; and

(b) Whereas, Immigrant parents are eager to have their children acquire a good knowledge of English, thereby allowing them to fully participate in the American Dream of economic and social advancement; and [...]

(f) Therefore, It is resolved that: all children in California public schools shall be taught English as rapidly and effectively as possible.⁴⁰

³⁷ Vgl. National Association for Bilingual Education 2004; <http://nabe.org/advocacy/litigation.html> (9.11.2007).

³⁸ Vgl. Escamilla 1989; <http://www.ericfacility.net/ericdigests/ed308055.html> (30.07.2004).

³⁹ Vgl. Official California Legislative Information; <http://www.leginfo.ca.gov/cgi-bin/displaycode?section=edc&group=00001-01000&file=30-30.5> (6.06.2007).

⁴⁰ Vgl. Official California Legislative Information; <http://www.leginfo.ca.gov/cgi-bin/displaycode?section=edc&group=00001-01000&file=300> (9.11.2007).

Ziel der kalifornischen Schulpolitik ist es, dass allen Kindern in öffentlichen Schulen in Kalifornien Englisch so schnell und effektiv wie möglich gelehrt wird. Die von Ron Unz gestartete Initiative gegen zweisprachigen Unterricht in Kalifornien *Proposition 227* (1998) sieht vor, dass für die meisten der Schüler nicht englischer Muttersprache der Unterricht nur auf Englisch gehalten werden soll.⁴¹

Dass die Schulpolitik in den verschiedenen Bundesstaaten sehr unterschiedlich sein kann, ist z.B. an den rechtlichen Grundlagen anderer Staaten zu erkennen. In den Gesetzen des Staates Texas ist folgender Satz zu finden:

(2) For first grade students whose first language is not English, the students' native language serves as a foundation for English language acquisition.⁴²

Für Schüler, deren erste Sprache nicht Englisch ist, dient die Muttersprache der Schüler als Grundlage für den Erwerb der englischen Sprache. An anderer Stelle findet man die nachdrückliche Aufforderung an die Schulbehörden der einzelnen Schulbezirke, auch andere Sprachen als Englisch in den Klassen der Grund/Volksschule anzubieten.

§114.2. Languages Other Than English, Elementary.
School districts are strongly encouraged to offer languages other than English in the elementary grades.⁴³

Dieses Phänomen beruht darauf, dass in der Bundesverfassung der Vereinigten Staaten das Schulwesen unerwähnt bleibt. Es ist zum Großteil den Kommunen überlassen. *Local School Boards*, lokale Körperschaften, tragen für die Verwaltung aller im jeweiligen Schulbezirk befindlichen öffentlichen Schulen die Verantwortung und haben dabei vollständige oder teilweise Autonomie. Sie entscheiden über Schulbauten, die Anstellung oder Entlassung von Direktoren, Lehrern und Schulpersonal, über Gehälter und die Bewilligung der für den jeweiligen Schulbetrieb notwendigen Mittel. Sie handeln im weiten finanziellen organisatorischen und curricularen Rahmen der einzelstaatlichen Gesetzgebung. In der Verfassung der einzelnen Bundesstaaten wird das Schulwesen behandelt. Sie üben Verwaltungs- und Kontrollfunktionen über Schulen, Colleges, Staatsuniversitäten und bestimmte Einzelprojekte aus, sie legen Standards für Prüfungen, Lehrmittel usw. fest. Zu ihren Aufgaben gehört z.B. die Festlegung der Schulpflichtzeit, Einteilung von Schulbezirken, Bau und Erhaltung von Schulgebäuden und Lizenzvergabe an Lehrpersonal. Die Finanzierung der Schulen

⁴¹ Vgl. National Association for Bilingual Education 2004; <http://nabe.org/advocacy/legislation.html> (9.11.2007).

⁴² Vgl. Texas Education Agency; <http://www.tea.state.tx.us/rules/tac/chapter110/ch110a.html> (9.11.2007).

⁴³ Vgl. Texas Education Agency; <http://www.tea.state.tx.us/rules/tac/chapter114/ch114a.html> (9.11.2007).

hängt also von den Gemeinden ab, d.h. reiche Bezirke haben besser dotierte qualitativ höherwertige Schulen, arme entsprechend weniger Mittel. Die Bundesregierung vergibt auf Grund der *General Welfare Clause*⁴⁴ aus der Präambel der Bundesverfassung Zuschüsse und Subventionen, die ein Mindestmaß an Einheitlichkeit und einen verstärkten Bezug des Bildungswesens auf die gesellschaftliche Praxis erzielen und die Verfassungsgarantie auf gleiche Bildungschancen für alle durchsetzen sollen.⁴⁵

Daneben gibt es noch zahlreiche Privatschulen, in die Amerikaner nach Möglichkeit ihre Kinder schicken, um ihnen gute Zukunftschancen zu ermöglichen, d.h. in armen Bezirken mit einer großen Anzahl von Kinder mit Migrationshintergrund besuchen weiße Kinder aus dem Mittelstand vorzugsweise private Schulen.

Die 1976 gegründete *National Association for Bilingual Education* NABE macht sich für die Rechte von Schülern stark, die einer sprachlichen Minderheit angehören. Sie tritt für entsprechende Finanzierung, gut ausgebildete Lehre, richtige Einstufungstests und weitere Ressourcen für Schüler nicht englischer Muttersprache ein. Sie vertritt gleiche Bildungschancen, einschließlich der Durchsetzung der Bürgerrechte und der *Lau v. Nichols* Entscheidung des obersten Gerichtshofes der U.S.A. Ferner agiert sie gegen politische Angriffe gegen die sprachlichen Minderheiten wie z. B. die *English-Only* Bewegung und Initiativen gegen zweisprachige Ausbildung. Trotz politischen Widerstands hatte diese Organisation im Laufe der Zeit Erfolge zu verbuchen. Doch auf Grund neuer Regelungen, insbesondere durch den Ersatz des Gesetzes zum bilingualen Unterricht *Bilingual Education Act* (1994) bzw. *Title VII of the Elementary and Secondary Education Act* (1968) durch das sogenannte Gesetz *No Child Left Behind Act* (2002) zur Unterstützung von unterprivilegierten Schülern kam es zu Rückschlägen. In diesem Gesetz wird muttersprachlicher Unterricht weder gefördert noch verboten. Es streicht aber jeglichen Bezug zum bilinguaalem Unterricht und zur Zweisprachigkeit als Bildungsziel aus dem *ESEA Elementary and Secondary Education Act* (1965).⁴⁶

Gloria Anzaldúa schreibt in *How to tame a wild tongue* im Jahr 1987,⁴⁷ dass es ihr in der Schule verboten war, Spanisch zu sprechen. Kinder spanischer Muttersprache litten früher sehr stark an Repressionen in der Schule. Dadurch können Probleme in der

⁴⁴ *General Welfare Clause* bezieht sich auf Maßnahmen zum Wohle der Allgemeinheit in allen Bereichen; vgl. The United States Constitution 1953, 1.

⁴⁵ Vgl. Peutl 1976, 17; Wynn 1977, 318, 343; Bode 1980, 1-3.

⁴⁶ Vgl. National Association for Bilingual Education 2004; <http://nabe.org/advocacy.html> (9.11.2007); National Association for Bilingual Education 2004; <http://nabe.org/advocacy/nclb.html> (9.11.2007).

sprachlichen Entwicklung entstehen und die Kompetenz in der zweiten Sprache auf einem niedrigen Niveau bleiben. Laut Carlos Morton gehören die Repressionen der Vergangenheit an. Allerdings erinnert er sich auch daran, fürs Spanischsprechen getadelt worden zu sein. Seiner Meinung nach sind Lehrer heute aufgeklärter und stellen fest, dass es ein großer Vorteil sei, mehr als eine Sprache zu beherrschen.⁴⁸

Doch zum Großteil fehlt immer noch eine gute Schulausbildung auf Spanisch und so gewinnt Englisch großen Einfluss auf das Spanisch der Hispanics. Dadurch entfernt es sich immer mehr von dem Spanisch, das in Ländern gesprochen wird, in denen es offizielle Sprache ist.

1.4.2 Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)⁴⁹

Um dieser Entwicklung entgegen zu wirken wurde die *Academia Norteamericana de la Lengua Española* (die spanische Sprachakademie) ins Leben gerufen. Ihr Ziel ist es, ein einheitliches Spanisch in den USA zu bewahren und für dessen Bestand zu sorgen.

La función básica de la Academia Norteamericana es la unidad y defensa del español.⁵⁰

Diese Zielsetzung ist wissenschaftlich und literarisch, nicht jedoch politisch zu verstehen. Gegründet wurde die spanische Sprachakademie in den USA am 5. November 1973 von Tomás Navarro Tomás, dem im New Yorker Exil lebenden ehemaligen Leiter der Biblioteca Nacional de España und Mitglied der Real Academia Española, dem Chilenen Carlos McHale, dem Spanier Odón Betanzos Palacios, dem Ecuadorianer Gumersindo Yépez, dem Puertoricaner Juan Avilés und dem Spanier Jaime Santamaría. Schon seit 1966 waren diesbezügliche Bemühungen in Gange. Die Akademie besteht aus 36 regulären Mitgliedern (*miembros numerarios*), die beim Beitritt zur Akademie einen Wohnsitz in Nordamerika haben müssen, und 150 korrespondierenden Mitgliedern. Sitz der Akademie ist New York, die Versammlungen können allerdings in einem beliebigen Bundesstaat stattfinden. Geleitet wurde die Akademie von 1973 bis 1978 vom chilenischen Lexikographen Carlos McHale, dann vom Dichter und Spanischprofessor Dr. Odón Betanzos Palacios und seit dessen Tod 2007 von Gerardo Piña Rosales. Die Akademie wird durch Spenden und Beiträge

⁴⁷ Vgl. Anzaldúa 1999, 75-86.

⁴⁸ Vgl. E-Mail Interview vom 17.7.2007.

⁴⁹ Vgl. Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2007; <http://www.academianorteamericana.org/> (7.10.2008).

⁵⁰ Vgl. Academia Norteamericana de la Lengua Española 2007; <http://www9.georgetown.edu/faculty/irizarry/academia/> (8.7.2007).

philantropischer Institutionen erhalten und ist rechtlich eine steuerbefreite gemeinnützige Institution.

Im Jahr 1980 wurde die nordamerikanische Akademie beim Kongress in Lima als *Correspondiente de la Real Academia Española* (korrespondierendes Mitglied) aufgenommen. Dadurch gehört sie zur *Asociación de Academias de la Lengua Española*, die 22 Mitglieder zählt. Durch verschiedene Kommissionen und Subkommissionen arbeitet die *Academia Norteamericana* mit der *Comisión Permanente de la Asociación de Academias*, zusammen, die in der *Real Academia Española* in Madrid in ihren Sitz hat.

Die Sprachakademie Nordamerikas verfügt über zahlreiche Kommissionen, wie z.B. die *Comisión de Traducciones Técnicas y Científicas* unter der Leitung von Joaquín Segura. Diese veröffentlicht vierteljährliche *Glosas* (Glossare). Nach mehr als elf Jahren Bestehen gibt es davon bereits 55 Ausgaben. Die *Comisión de Educación* beschäftigt sich mit den in den letzten 25 Jahren in den USA auf Spanisch veröffentlichten Büchern, um einen Korpus für Referenzen für das aktuelle Spanisch zu schaffen. Der bekannte Chicano-Autor Rolando Hinojosa-Smith ist Präsident der *Comisión de estudio del español en los Estados Unidos*.

Ferner veröffentlicht die Akademie ein *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* mit Artikeln über die spanische Sprache in den USA und sowie mit Beiträgen von Mitgliedern der Akademie und der assoziierten Akademien.

Bei den gemeinsamen Bemühungen mit den anderen Mitgliedern der *Asociación de Academias de la Lengua Española* ist z.B. eine neue *Ortografía*, ein innovatives Wörterbuch *el Diccionario panhispánico de dudas (DPD)* und eine aktualisierte Fassung eines umfassenden Spanischwörterbuchs *Diccionario de la lengua española (DRAE)* in Vorbereitung. In Kürze soll die neue umfassende Grammatik *Nueva Gramática* sowie ein offizielles Wörterbuch für das in Nord- und Südamerika gesprochene Spanisch *Diccionario Académico de Americanismos* herausgegeben werden.

Seit Kurzem gibt es einen neuen Internetauftritt der Sprachakademie. Der derzeitige Direktor Gerardo Piña Rosales stellt auf der ersten Seite drei essentielle Zielvorstellungen der Akademie vor: Jeder Immigrant in den USA sollte die

Landessprache Englisch gut erlernen, jeder sollte in der Familie, im Freundeskreis, auf der Straße und mit spanischen Organisationen die Muttersprache Spanisch sprechen und bewahren und schließlich sollte die Akademie beim Spanischunterricht sowohl für Immigranten als auch für Studenten, Bürger und Organisationen der USA ihre Unterstützung anbieten.

- 1) Que todo inmigrante que llega a los Estados Unidos se proponga aprender bien el inglés del país que lo ha acogido y en el que espera prosperar.
- 2) Que todo inmigrante conserve y hable, en el seno de su hogar, en la calle, o entre sus amigos y organismos hispanos, el idioma materno, con miras a lograr un bilingüismo auténtico que le puede redundar en mayores oportunidades de empleo y de remuneración.
- 3) Que nuestra Academia coadyuve a la enseñanza del español en los Estados Unidos, tanto para los inmigrantes hispanos como para los estudiantes, la ciudadanía y las organizaciones estadounidenses.

2. Mehrsprachigkeit in der Literatur

2.1 Die Literatur der Chicanos

2.1.1 Allgemeiner Überblick

Im Südwesten der heutigen USA reicht die Geschichte der Literatur bis in die koloniale Zeit zurück; als mexikanisch-amerikanisch kann man sie ab dem Guadalupe Hidalgo-Vertrag von 1848 bezeichnen. Anfangs erschien sie auf Spanisch, im Laufe der Zeit auf Englisch, da Spanisch durch den englischsprachigen Schulunterricht zur Zweitsprache der Bevölkerung wurde. Aus der Kolonialzeit stammen Texte spanischer Eroberer und Geschichtsschreiber. Zur mexikanisch-amerikanischen Dichtkunst gehören besonders traditionelle Formen, die oft das Thema Liebe behandelten. Auch die ersten sozialkritischen Texte stammen aus dieser Epoche, in der beide Sprachen innerhalb eines literarischen Textes eingesetzt wurden, um die Ungerechtigkeiten gegen Hispanos aufzuzeigen (vgl. 3.2). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erschienen die ersten Romane in Neumexiko und Kalifornien ganz auf Spanisch. Durch die Immigration vieler Mexikaner und die beträchtliche Zahl von Autoren unter den Emigranten kam es im zwanzigsten Jahrhundert zur Renaissance des Spanischen, das sich durch die Gründung von Zeitungen und Verlagen lange Zeit halten konnte. Seit den 40er Jahren ist allerdings Englisch im Allgemeinen die vorherrschende Sprache bei amerikanischen Autoren mexikanischer Herkunft.⁵¹

Unter den Flüchtlingen aus Mexiko gab es zahlreiche Journalisten und Schriftsteller wie José Vasconcelos. In seinem Essay *Asoma el pochismo* (1957) erscheint zum ersten Mal die Bezeichnung *Pocho* für mexikanische Amerikaner, die die Kultur der Eltern ablehnen und sich an die dominante Mehrheit anpassen möchten. In Mexiko wird der Begriff noch verwendet, manche Kalifornier nennen sich sogar selbst so, nicht jedoch Texaner oder die Bevölkerung von Neumexiko, die sich lieber als *Spanish American*, *Latin American* oder *Hispanic American* bezeichnen. Der Roman *Pocho* von José Antonio Villareal von 1959 ist eins der Schlüsselwerke, das sich mit den Anpassungsschwierigkeiten mexikanischer Immigranten beschäftigt, die sich in die Gesellschaft der Angloamerikaner integrieren möchten.⁵²

⁵¹ Vgl. Leal 1993, 76; Lomelí 1993, 87; Zapf 2004, 470.

⁵² Vgl. Leal 1993, 76; Lomelí 1993, 87; Zapf 2004, 454.

In San Francisco wurden ab dem Ende der fünfziger Jahre Dichterlesungen von Allen Ginsberg und den *Beat* Dichtern veranstaltet. Zur Blütezeit dieser Literaturlesungen kam es in den 70er Jahren, als auch Latino-Autoren daran teilnahmen. Zwischen asiatischen, amerikanischen, afroamerikanischen, indigenen und Latino-Autoren herrschte Solidarität. Durch diese Lesungen konnten die Werke bereits vor Drucklegung ein Publikum erreichen. Die ersten Bücher zeitgenössischer Latino-Autoren wurden in den späten 60ern durch die *Pocho Che Collective*, einer Verbindung von Schriftstellern in San Francisco, als Nebenprodukt der 3. Welt-Studentenbewegung an der UC Berkeley veröffentlicht.⁵³

Der neue kreative Boom in Literatur, Musik, bildender Kunst, Philosophie und anderen kulturellen Ausdrucksformen im Südwesten ist als Chicano-Renaissance bekannt, wie der Autor, Professor und Literaturkritiker Philip D. Ortego 1971 diese Entwicklung bezeichnet hat. Er sprach von einem „*binary phenomenon*“ (binärem Phänomen), um die Koexistenz und Überlagerung der zwei sprachlichen Codes Englisch und Spanisch mit ihren jeweiligen syntaktischen Strukturen zu analysieren (1971).⁵⁴

Die Identitätsproblematik steht im Mittelpunkt des Interesses der ersten Autorengeneration. In San Diego bildete eine Gruppe von Autoren rund um den Dichter Alurista ab dem Ende der 60er Jahre eine *Indigenista*-Bewegung der indigenen Völker wie in lateinamerikanischen Staaten. Dem in Mexiko geborenen Dichter wird die Neuerschaffung des modernen Mythos von Aztlán zugeschrieben. Er definiert das kulturelle Erbe der Chicanos und präsentiert eine präkolumbianische Bilderwelt. In seinen Gedichten verwendet er als erster der modernen Zeit zwei Sprachen nebeneinander. Ferner enthalten seine Werke eine starke sozialkritische Komponente. Die Indigenista-Autoren schufen das literarische Magazin *Maize*, in dem die für die Chicano-Literatur typischen Werte besondere Achtung erfuhren, wie die Zweisprachigkeit, eine Ehrerbietung an das *Barrio* und das Konzept von *Carnalismo* (Bruderschaft) oder *Brotherhood* sowie das Engagement zur Verbesserung der sozialen Bedingungen des Volks *la Gente*. Typisch für diese Gruppe sind mythologische Erzählungen über die großartige indianische Vergangenheit. Dazu gehörte eine Proklamation über Aztlán, den Herkunftsort der Azteken, mit dem man sich auf die Heimat der Chicanos oder den Südwesten bezog. Aluristas Werk *El plan espiritual de*

⁵³ Vgl. Fernandez 1994, xxvii - xxx.

⁵⁴ Vgl. Lomelí 1993, 86, 90, 93.

Aztlán von 1970 zeigt die historischen Wurzeln der Chicanos auf und erhebt Anspruch auf Ebenbürtigkeit.⁵⁵

Eine bedeutende Rolle spielen auch die männlichen Helden wie der *Pachuco*⁵⁶. Rodolfo ‚Corky‘ Gonzales präsentiert den Rebell Joaquín Murieta im bekanntesten epischen Gedicht jener Zeit *I Am Joaquín/Yo soy Joaquín* (1967). Dieser ist auf einer Reise in die Vergangenheit und zurück auf Identitätssuche und versucht, die Gegensätze zwischen der mexikanischen und der amerikanischen Geschichte miteinander zu versöhnen, u.a. durch Verschmelzung von Tonantzin und der Jungfrau von Guadalupe, d.h. der indianischen und der christlichen Muttergottheit. Auch José Montoya beschreibt in der Elegie auf *El Louie* (1972) einen jungen Pachuco, der zur Identifikationsfigur wurde. Dabei verwendet er ebenfalls zwei Sprachen nebeneinander.⁵⁷

Anfang der 70er Jahre war die Blütezeit der Poesie und Dramaturgie (vgl. 2.1.2) der Chicano-Literatur. Die Dichtkunst der Chicano-Bewegung von 1967-1974 ist kritisch, scheut nicht Konfrontationen, beinhaltet einen moralischen Zweck und möchte die Rezipienten zu politischen Aktionen oder größerem Selbstbewusstsein ermuntern. So schreibt Abelardo Delgado didaktische, politisch und sozial engagierte Gedichte. Ein weiterer politischer Autor ist Ricardo Sánchez, der auch Code-Switching verwendet und vor der Assimilation in den amerikanischen Mainstream warnt. Von Sergio Elizondo findet man Lyrik und Prosa über den Kulturkontakt zwischen den Chicanos, die indianisch-spanische und amerikanische Wurzeln haben, und den Angloamerikanern. Auch er verwendet in seinen Texten Code-Switching. In dem stark autobiographischen *Libro para batos y chavalas chicanas* von 1977 schreibt er in *She* einen Hymnus an das emotionale Spanisch als Gegensatz zum rationalen Englisch. Ferner wird das Gettoleben von Raúl Salinas in künstlerischer Form verarbeitet. Tino Villanueva thematisiert seine frühe Kindheit, den Erwerb der Sprache zur Befreiung aus der Armut und Rechtlosigkeit im Barrio. Er prägte das Konzept der „*bisensibility*“ (Bisensibilität), das als Ergebnis des Bikulturalismus aus einer Dualität der Codes und Semantik besteht.⁵⁸

⁵⁵ Vgl. Keller 1993, 169; Zapf 2004, 454-455.

⁵⁶ *Pachucos* bilden eine Randgruppe von jugendlichen Gangmitgliedern oder Personen, die außerhalb des Gesetzes stehen (vgl. 3.1).

⁵⁷ Vgl. Zapf 2004, 454- 455.

⁵⁸ Vgl. Zapf 2004, 455-457; Lomelí 1993, 93.

Dichtkunst, Drama und Essay entwickelten sich gleichzeitig mit der Bürgerrechtsbewegung und insbesondere das Chicano-Theater unterstützte politische Aktivitäten und Streiks. Der Roman erlangte erst später Bedeutung. Einer der ersten wichtigen Werke ist *The Plum Plum Pickers* (1969) von Raymond Barrio, ein proletarischer Roman gegen die Ausbeutung der Wanderarbeiter. Die erste Anthologie moderner Chicano-Literatur *El espejo/The Mirror* von Octavio Romano und H. Ríos erschien 1967 in Berkeley bei Tonatiuh-Quinto Sol Publications. Ab 1970 war dieser Verlag Sponsor eines jährlichen Wettbewerbs für erzählende Literatur. Im Zuge dessen wurden die heute als Klassiker angesehenen Werke der Chicano-Literatur veröffentlicht, wie ...y no se lo tragó la tierra/... and the Earth Did Not Part von Tomás Rivera (1971). Dieser Roman im fragmentarischen Erzählstil schildert das Leben der Wanderarbeiter in den 40er und 50er Jahren.⁵⁹

Den genannten Wettbewerb gewann auch *Bless Me, Ultima* (1972) von Rudolfo A. Anaya. Dies ist der erste Teil seines Romanzyklus aus dem Süden von Neumexiko, der das Leben in einer Kleinstadt von der Geburt bis zum Tod der Curandera Ultima beschreibt. Darin werden die Konfrontationen zwischen der katholischen und der magisch-heidnischen Weltansicht mit ihren mythischen indigenen Werten offenbar.⁶⁰

Daneben gab es noch zahlreiche weitere Bestrebungen zur Unterstützung der Chicano-Literatur. In Berkeley entstand in den frühen siebziger Jahren *Aztlán Cultural* unter Lucha Corpi, Roberta Fernández, Eduardo Hernández und Guillermo Hernández. Diese Organisation veranstaltete Literaturfestivals und Konferenzen und begründete ein *Bilingual Arts Program* in Schulen von Oakland, CA. Etwa um 1990 wurde das *Centro Chicano de Escritores* gegründet, das Literaturworkshops und Lesungen in Oakland und in Chicano-Gemeinden in ganz Kalifornien durchführte. Autoren wie Ana Castillo, Barbara Brinson Curiel, Juan Pablo Gutiérrez und Cherríe Moraga standen mit diesem Kulturzentrum in Verbindung. *La Plaza de la Raza* und das *Instituto Cultural Mexicano* in Los Angeles und das *Centro Cultural Chicano of San Diego* bilden die kulturellen Zentren in Südkalifornien, wo besonders viele Autoren lateinamerikanischer Herkunft zu finden sind. Die *Chicano Studies Centers* der University of California in L.A., Irvine, Riverside und San Diego unterstützten Latino-Autoren insbesondere durch die Veranstaltung von Literaturwettbewerben.⁶¹

⁵⁹ Vgl. Zapf 2004, 459, 464; Fernandez 1994, xxvii - xxx; Lomelí 1993, 93.

⁶⁰ Vgl. Fernandez 1994, xxvii - xxx; Zapf 2004, 460; Lomelí 1993, 95-96.

⁶¹ Vgl. Fernandez 1994, xxvii - xxx.

Die erste literarische Zeitschrift war 1967 unter dem Titel *El Grito* erschienen und bestand bis 1974. In der zweiten Phase wurde eine Reihe von literarischen Magazinen gegründet: *Aztlán* im Jahr 1970; *Revista Chicano-Riqueñal* 1972, die später in *The Americas Review* umbenannt wurde; *De Colores* im Jahr 1973 in Albuquerque, Neumexiko, und *Caracol* 1974. In der Zeit von 1979 bis 1982 koordinierte Roberta Fernández *Prisma: A Multicultural, Multilingual Women's Literary Review*. Die erste Bibliographie wurde 1976 von F.A. Lomelí und D. Urioste unter dem Titel *Chicano Perspectives in Literature* veröffentlicht. Eine Sammlung kritischer Aufsätze enthält *Chicano Authors: Inquiry by Interview* (1980) vom Wissenschaftler, Literaturkritiker und Autor Juan Bruce-Novoa. Anfang der 80er Jahre entstanden die Verlage *Arte Público Press* unter der Leitung von Nicolás Kanellos in Houston und *Bilingual Review/Revista Bilingual Publications* an der Arizona State University in Tempe unter der Leitung von Gary Keller.⁶²

Bezüglich der Prosaliteratur sind besonders folgende Autoren hervorzuheben. So erschienen die ersten Werke von Rolando Hinojosa -S. in den frühen 70er Jahren. Er beschreibt das Leben einer Chicano-Gemeinschaft entlang der mexikanisch-amerikanischen Grenze und zeigt den gesellschaftlichen Wandel in seiner *Klail City Death Trip Series*. Dieser Romanzyklus wurde weltweit bekannt. Das Barrio steht im Zentrum des Interesses in den postmodernen Texten von Alejandro Morales in seinem Roman *Caras viejas y vino nuevo* von 1975. In *The Rain God. A Desert Tale* (1984) beschäftigt sich Arturo Islas mit dem bikulturellen Hintergrund an der amerikanisch-mexikanischen Grenze. Über die komplizierte kulturell-soziale Position der Chicanos reflektiert er in seinem nachgelassenen Roman *La Mollie and the Kings of Tears* (1996). Das erste magisch-realistische Werk eines Chicano-Autors ist der Roman *The Road to Tamazunchale* (1975) von Ron Arias.⁶³

Ferner besteht im Südwesten eine lange Tradition von mündlich überlieferten Geschichten, Mythen und Legenden. Als Beispiel für eine Sammlung von Kurzgeschichten in dieser *cuentos*-Erzähltradition ist *Rain of Scorpions* (1975) von Estela Portillo Trambley zu nennen. Die Romanautorin und Dramatikerin beschäftigt sich darin mit Frauen, die sich gegen ihre Opferrolle wehren.⁶⁴

⁶² Vgl. Zapf 2004, 464; Lomelí 1993, 104; Fernandez 1994, xxvii - xxx; Bruce-Novoa 1980.

⁶³ Vgl. Zapf 2004, 460-462; Lomelí 1993, 98.

⁶⁴ Vgl. Zapf 2004, 463.

Am Ende der siebziger Jahre begann für die Chicano-Literatur eine Übergangsperiode mit einem deutlichen Comeback. Typisch ist dafür die Erweiterung der Themenpalette. Zu den bedeutenden Werken bis 1984 gehören die Gedichtsammlungen *Celso* (1980) von Leo Romero und *Thirty and seen a lot* (1982) von Evangelina Vigil und im Bereich des Theaters das Doku-Drama *The many deaths of Danny Rosales* (1983) von Carlos Morton. Richard Rodriguez verschärfte mit seinem Werk *Hunger of Memory: The Education of Richard Rodriguez, an Autobiography* (1982) die Assimilationsdebatte.⁶⁵

In dieser Phase tritt eine Reihe von bedeutenden Chicana-Autorinnen in Erscheinung. Dazu gehört z.B. Alma Luz Villanueva, die 1977 mit der Gedichtsammlung *Blood Root* und 1978 mit *Mother, May I?* feministische Themen präsentierte. Die Frau wird als naturnah, traditionsbestimmt und geheimnisvoll dargestellt. Die Poetin Lorna Dee Cervantes behandelt in ihrem dreiteiligen Gedichtband *Emplumada* (1981) u.a. die Frage der Identität. Sie bemüht sich um Sprachpräzision und schreibt wie Alurista bilinguale Texte. Andere wichtige Autorinnen dieser Periode sind Pat Mora sowie Lucha Corpi mit ihren Gedichten in *Palabras de mediodía/Noon Words* (1980).⁶⁶

In der zweiten Generation ist Sandra Cisneros hervorzuheben, insbesondere durch ihren Roman *The House on Mango Street* (1983). Sie schreibt auch Kinder- und Jugendliteratur. Weitere Autorinnen sind Ana Castillo, die erst Lyrik, dann auch Romane verfasste, und die Romanautorin Helena María Viramontes. In der Dichtkunst dieser Phase sind vor allem Bernice Zamora und Gary Soto zu nennen. Sie behandeln die Chicano-Thematik, jedoch in englischer Form. Eine weitere wichtige Dichterin dieser Zeit ist Angela de Hoyos.⁶⁷

In Prosa erschienen autobiographisch-dokumentarische Werke wie *Diary of an Undocumented Immigrant* (1991) von Ramón 'Tianguis' Pérez, *Barrio Teacher* (1992) von Arcadia H. López und *Always Running. La Vida Loca: Gang Days in L.A.* (1993) von Luis J. Rodriguez. In diesen Werken offenbart sich die Tendenz zu archetypische Erfahrungen.⁶⁸

Gloria Anzaldúa mischt in ihrem Buch *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) Prosa und Poesie sowie auch die Sprachen. Sie betrachtet darin das Gebiet um

⁶⁵ Vgl. Lomelí 1993, 103-104; Zapf 2004, 468-469.

⁶⁶ Vgl. Zapf 2004, 464-466; Lomelí 1993, 99.

⁶⁷ Vgl. Zapf 2004, 466-469; Lomelí 1993, 97.

⁶⁸ Vgl. Zapf 2004, 470-471.

die Grenze als mythisches Aztlán und das symbolische Heimatland der Chicanos/as. Ihr Hauptaugenmerk liegt auf kultureller Hybridität, Marginalität und weiblicher Sensitivität.⁶⁹

Das zeigt, dass in den jüngsten Entwicklungen in der Chicano-Literatur auf alle zur Verfügung stehenden kulturellen und sprachlichen Ressourcen zurückgegriffen wird, was zu einer großen Vielfalt an Themen und Genres führt. Aus der Kombination von indigenen, spanischen, afrikanischen und angloamerikanischen kulturellen Elementen entstehen multikulturelle bilinguale Texte, welche die oft schwierige Situation von Chicanos/Chicanas darstellen sollen.⁷⁰

2.1.2 Das Chicano-Theater

Die Vorläufer des Chicano-Theaters waren kolonialspanische katholische Moralstücke auf Spanisch, die von Migranten in den Südwesten der heutigen USA gebracht wurden, um die Bibel dem Volk näherzubringen, z.B. die populären *Autos sacramentales* (Mysterienspiele), *Entremeses* (Zwischenspiele), *Pastorelas* (eine Art Hirtenspiel) und *Simulacros*. Im 19. Jahrhundert kamen säkulare Volksstücke, Zeltvorführungen reisender Theatergruppen im mexikanischen *Carpas*-Stil und Vaudeville-Theater oder Varietévorführungen (*Variedades*) hinzu, z.B. die Stücke *Los Comanches* und *Los Texanos*. Die ersten Theatergebäude wurden ab 1848 in Städten wie San Antonio und El Paso errichtet. Im Allgemeinen waren die Theaterstücke sowie die meisten Theatergruppen mexikanisch oder spanischsprachig. Ab der mexikanischen Revolution von 1910 nahmen durch die große Zahl an mexikanischen Immigranten die Theateraktivitäten im Südwesten zu, wobei vor allem Genres wie Varietétheater und Theaterrevuen (*Revista*) zu sehen waren, in denen Kritik an den politischen Zuständen geübt wurde.⁷¹

Das Chicano-Theater selbst entstand in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Es war ursprünglich eine soziale Protestbewegung und ein politisch orientiertes Agitationstheater, das die Landarbeiter auf Aktionen zur Durchsetzung der Bürgerrechte aufmerksam machen wollte. Die erste große Protestaktion der Gewerkschaft *United Farm Workers* UFW war 1965 ein von César Chávez geleiteter großer Streik bei der Traubenlese in Delano, Kalifornien. Luis Valdez, Sohn von Saisonarbeitern in Delano, überzeugte Chávez davon, dass Theateraufführungen die Streikaktivitäten unterstützen

⁶⁹ Vgl. Zapf 2004, 471.

⁷⁰ Vgl. Keller 1993, 163-191.

könnten. Damit begründet er *el Teatro Campesino*, das Theater der Landarbeiter. Daraus entwickelte sich eine literarische Bewegung, die sich als *Movimiento* (politische Bewegung) sah. Valdez engagierte Gruppen von gewerkschaftlich organisierten Landarbeitern, also Laienschauspieler und verteilte an sie Rollentexte, die er für politische Sketches geschrieben hatte. Doch die meisten waren Analphabeten. So legte Valdez die Typen sowie das Handlungsgerüst fest und die Schauspieler improvisierten die Stücke, um andere Arbeiter zum Beitritt zur Gewerkschaft und zur Unterstützung der Streiks zu ermutigen. Zuerst entstanden *Actos*, d.h. 10-15 Minuten dauernde politische Sketches mit oder ohne Gesangs- und Tanzeinlagen, in der Umgangssprache und meist auf Spanisch. Die Geschichte begann mit einem Vorfall, einer Figur oder einer Idee aus dem wirklichen Leben und jeder im Theater sollte sich daran beteiligen. Nicht zu finden waren Bühnenbild, Drehbuch und Vorhang, nur gelegentlich Kostüme und Masken. Die Schauspieler trugen Tafeln um den Hals, welche die jeweilige Figur erkenntlich machen sollten. Dieses Propagandatheater ist eine eigene Art von *Commedia dell'arte*, auf die verschiedenste Einflüsse und Traditionen wirkten, wie die kolonialspanischen *Autos*, der mexikanische Volkshumor, aber auch Brecht, Augusto Boal's Theater der Unterdrückten und andere Formen von sozialem Protesttheater. Gleichzeitig war das Chicano-Theater auch von der *Indigenista*-Bewegung beeinflusst. Die Vorführungen fanden auf Feldern und Ladeflächen von Lastwägen statt, um einerseits das Zielpublikum zu erreichen und andererseits ein schnelles Entkommen zu ermöglichen, wenn verärgerte Landbesitzer die Theatergruppe bedrohten. *El Teatro Campesino* ging in ganz Kalifornien auf Tournee und konnte damit finanzielle Mittel für die Streikbewegung aufreiben.⁷²

Im Jahr 1967 trennte sich *el Teatro Campesino* vom UFW. Danach führte es längere Theaterstücke von Valdez auf, auch auf herkömmlicheren Theaterbühnen wie in Universitäten. Die Werke waren stärker allegorisch und mythologisch ausgerichtet, z.B. *Los Vendidos* (1967). Danach widmete sich Valdez überlieferten mexikanischen Themen und Darbietungsformen, wie den *Corridos*⁷³. Besonders bekannt ist sein Drama *Zoot Suit* von 1978, in dem ein typischer Pachuco als Protagonist auftritt. Es

⁷¹ Vgl. Leal 1993, 81; Nelson 2005, 1468.

⁷² Vgl. Nelson 2005, 1468; Leal 1993, 91; Ramírez 2000, 233-260; Valdez 1971, 115-119.

⁷³ *Corrido* ist eine Art gesungene Ballade, die zur Gattung des erzählenden Liedes gehört, das auf die spanische Romanze zurückgeht und in der Kolonialzeit entstand (vgl. 3.4.6).

kam 1979 an den Broadway und wurde drei Jahre später von Universal Studios unter der Regie von Valdez verfilmt.⁷⁴

Rasch wurden auch andere Themen zur Sprache gebracht. Die Popularität des Theaters nahm während der Chicano-Bewegung der späten 60er und frühen 70er Jahre zu. Viele verschiedene Chicano-Theatergruppen traten in den gesamten USA auf, z.B. das *Teatro de la Esperanza*, *Sur Teatro* und *Teatro de los pobres*. Sie engagierten sich für verschiedene Anliegen, wie zweisprachige und ethnisch spezifische Schulbildung für Chicanos. Sie bemühten sich um eine Identitätsfindung und protestierten gegen den Vietnamkrieg.⁷⁵ Das *Teatro de la Esperanza*, das 1973 gegründet und in Santa Barbara von Jorge Huerta und Rodrigo Duarte geleitet wurde, erarbeitete z.B. zusammen mit Francisco González und Yolanda Broyles die Weihnachtsgeschichte *La aparición de la Virgen del Tepeyac*, mit der 1985 die neu renovierte Presidio Chapel eröffnet wurde. Nach dieser Aktion übersiedelte die Theatergruppe nach San Francisco.⁷⁶

Die zahlreichen Aktivitäten von spanischsprachigen Theatergruppen in den gesamten USA führten 1971 zur Bildung eines nationalen Netzwerks, genannt *tenaz* (*el teatro nacional de aztlán*). Das Wort „*tenaz/tenacity*“ steht auch für die Festigkeit des Zusammenhalts, durch den Theatergruppen aus dem Südwesten, der Ostküste, aus Puerto Rico und Mexiko verbunden werden sollten. Zu den Zielen gehören der Ideenaustausch, die Veranstaltung von Festivals und die Information über Aktivitäten anderer Gruppen. Ferner verfügt *tenaz* auch über ein informelles Nachrichtenblatt *tenaz talks teatro* von Jorge Huerta, das lange Zeit hindurch vierteljährlich erschien.⁷⁷

In den 70er Jahren kamen im Chicano-Theater feministische Tendenzen hinzu. So veröffentlichte die Chicana-Aktivistin Rosaura Sánchez in *Requisa treinta y dos* die Werke von weiblichen Schriftstellerinnen. Wichtige Autorinnen sind Estela Portillo Trambley mit ihrem Werk *Sor Juana* (1983), Josefina López mit *Real Women Have Curves* und Cherríe Moraga mit *Heroes and Saints* (1992).⁷⁸

Die 80er Jahre brachten weitere Veränderungen für Hispanos. Die Themen der Theaterstücke umfassten ein weites Spektrum. Es ist auch eine Hinwendung zu poetisch-absurden Darstellungsformen zu finden, z.B. bei Cherríe Moraga, Carlos

⁷⁴ Vgl. Zapf 2004, 458; Lomelí 1993, 101.

⁷⁵ Vgl. Nelson 2005, 1469; Zapf 2004, 458.

⁷⁶ Vgl. Fernandez 1994, xxix - xxx.

⁷⁷ Vgl. Nelson 2005, 1469.

Morton und Denise Chávez.⁷⁹ Sie hatte seit Anfang der 70er Jahre als Dramatikerin in der Tradition des *Teatro Campesino* gewirkt und Kurzgeschichten z.B. *The Last of the Menu Girls* und Romane geschrieben.⁸⁰ Von der Westküste bis zur Ostküste kamen viele Chicano- und Latino-Dramatiker zum Vorschein, als im Repertoire-Theater immer größere Nachfrage nach Stücken über die Kultur der Hispanos entstand. Von New York bis Los Angeles wurden zahlreiche Schreibwerkstätten, Workshops und Wettbewerbe begründet, wie das *Joseph Papp's Festival Latino* in New York. Mitte der 80er interessierte sich die Ford Foundation für Hispano-Theater und subventionierte u.a. *El Teatro de la Esperanza*. Ferner unterstützte sie den führenden Verlag für spanischsprachige Literatur Arte Público Press, damit Werksammlungen führender Hispano-Autoren veröffentlicht werden können. Dazu gehören die historische Anthologie *Nuevos pasos: Chicano and Puerto Rican Theater* von 1979, die von Nicolas Kanellos und Jorge Huerta herausgegeben wurde und ein Jahrzehnt lang ausverkauft war. 1991 brachte Arte Público Press eine neue Anthologie u.a. mit Werken von Luis Valdez, Milcha Sanchez-Scott und Severo Pérez heraus sowie Anthologien mit Werken von Hispano-Autorinnen, puertoricanischen Stücken und Sammlungen von Luis Valdez, Dolores Prida, Edward Gallardo, Ivan Acosta und Carlos Morton.⁸¹

Unterstützung erhält das Chicano-Theater auch von Universitäten. Dort werden Kurse angeboten und von Universitätsprofessoren geleitet, wie Morton an der University of California und Jorge Huerta an der University of Southern California. Ferner findet man in vielen Städten kulturelle Zentren, z.B. die *Plaza de la Raza* in Los Angeles, das *Guadalupe Arts Center* in San Antonio, das *Centro Cultural de la Raza* in San Diego und das *Mission Cultural Center* in San Francisco, in dem alle Latino-Kunstrichtungen wie bildende Kunst, Bewegungskunst, Theater und Literatur vertreten sind.⁸²

In der Entwicklung des Chicano-Theaters ist Humor in jedem Fall ein typisches Merkmal geblieben. In den meisten Fällen ist ein politischer Inhalt gegeben, wenn auch in abgeschwächter Form. Das Spektrum an Themen ist jedoch stark erweitert worden und spricht nun auch ein weit größeres Publikum an. Heute handelt es sich oft um ein multikulturelles, multiethnisches und alternatives Theater.⁸³

⁷⁸ Vgl. Fernandez 1994, xxvii - xxx; Ramírez 2000, 233-260.

⁷⁹ Vgl. Zapf 2004, 470.

⁸⁰ Vgl. Zapf 2004, 467.

⁸¹ Vgl. Kanellos 1993, 263.

⁸² Vgl. Ramírez 2000, 233-260; Lomelí 1993, 95-96.

⁸³ Vgl. Ramírez 2000, 233-260.

2.2 Carlos Morton

2.2.1 Lebenslauf

Carlos Morton wurde 1947 in Chicago, Illinois, geboren. Den Familiennamen Morton hatte sein Großvater Carlos Pérez aus Pachuca, Hidalgo, Mexiko, angenommen, da er nach seiner Ankunft in Chicago im Jahr 1917 keinen Job finden konnte. Der Autor Carlos Morton dagegen nahm im Alter von 21 Jahren wieder den spanischen Vornamen Carlos an, um auf seine bikulturelle Herkunft aufmerksam zu machen.⁸⁴

Da sein Vater Staff Sergeant Siro Morton der U.S. Armee angehörte, war er mit seiner Familie oft auf Reisen. Nach eigenen Aussagen lernte Carlos Morton vor allem zu Hause Spanisch. Zusätzlich besuchte er einige Spanischkurse in der High School und ein paar im College, war dabei jedoch nicht besonders erfolgreich. Er sprach also Spanisch seit Kindesalter in der Familie, beherrschte es aber nicht ausreichend, um es für berufliche Zwecke nutzen zu können. Seine Versuche, Spanisch in der Schule zu lernen, waren frustrierend, weil der Unterricht für ihn so langweilig war, dass er die Schule abbrach und per Autostopp nach Argentinien reiste. Danach fuhr er über Brasilien und Guyana zurück. Auf dieser acht Monate dauernden Reise lernte er wirklich Spanisch.⁸⁵

Als Carlos Morton sich von der Familie löste, lebte er von Gelegenheitsarbeiten und war gleichzeitig bei verschiedenen Theatergruppen aktiv. Bei *The Second City* lernte er die Technik des Improvisationstheaters, später schloss er sich der *San Francisco Mime Troupe* an. Daneben studierte er und erlangte mehrere akademische Abschlüsse: 1975 B.A. für Englisch von der University of Texas in El Paso und 1979 Master of Fine Arts M.F.A. von der University of California in San Diego. Von der University of Texas in Austin wurde ihm 1987 ein Doktorat Ph.D. verliehen.⁸⁶

Im Laufe seiner Karriere schrieb Morton für *Columbia Pictures Television* und *Fox Television* sowie drei Hörspiele auf Spanisch für IMER (*Instituto Mexicano de la Radio*) und SRE (*Secretaria de Relaciones Exteriores*) in Mexico City. Er veröffentlichte erzählende Texte, Gedichte und wissenschaftliche Artikel und arbeitete

⁸⁴ Vgl. Daniel 1989, 143; <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/810/785> (30.08.2008).

⁸⁵ Vgl. Morton 1994, 3; Daniel 1992, 7; E-Mail Interview von Carlos Morton vom 17.07.2007.

⁸⁶ <http://research.ucsb.edu/ccs/Morton%20BIOGRAPHICAL%20INFORMATION> (20.08.2007).
Vgl. Daniel 1989, 7-8; <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/810/785> (30.08.2008).

in den USA und anderen Ländern an Publikationen mit. Er lehrte an verschiedenen Universitäten in Texas, Kalifornien und Mexiko. Ferner arbeitete er als Regisseur seiner eigenen Werke in den USA.⁸⁷

Doch seine wahre Liebe gehört dem Theater und dem Schreiben von Theaterstücken. Bereits in der High School begann er zu schreiben und spielte Theater. Spanisch schreibt er erst ab dem Alter von 40, als er an der Universität in Mexico City als Lektor tätig war. In der Danksagung zum Band *Dreaming on a Sunday in the Alameda* bedankt er sich bei seiner Frau Azalea Marin dafür, dass sie ihm nicht nur Spanisch beigebracht hat, sondern auch die Bedeutung davon, was es heißt, Mexikaner zu sein.⁸⁸

Seine Stücke wurden oft an Universitäten und in Gemeindezentren, aber auch in professionellen Theatern in zahlreichen amerikanischen Städten aufgeführt. Bedeutende Theater, für die er gearbeitet hat, sind die *San Francisco Mime Troupe*, das *New York Shakespeare Festival*, das *Denver Center Theatre*, *La Compañía Nacional de México*, das *Puerto Rican Traveling Theatre* und die *Arizona Theatre Company*. Seine Werke werden auch international bekannt. So wurde 1988 sein zweisprachiges Stück *Johnny Tenorio* bei einer Europatournee u.a. in Deutschland, Frankreich und Spanien gezeigt. Danach wurde eine spanische Version desselben Stückes 1989 in Mexico City aufgeführt.⁸⁹

Neben den eigenen Theaterstücken erstellte Morton auch die englische Übersetzung von vier Theaterstücke zeitgenössischer mexikanischer Autoren unter dem Titel *The Fickle Finger of Lady Death*.⁹⁰

Außerdem engagiert sich Morton auch sehr in der Lehre über Chicano-Theater und das Schreiben von Theaterstücken. Er unterrichtete an der University of Texas, El Paso; 1980-81 an der University of California (UC) Berkeley, 1990-2002 als „tenured Professor of Theatre“ an der UC Riverside. Von 1989 bis 1990 wirkte er als Fulbright Lecturer an der Universidad Nacional Autónoma de México am Centro de Enseñanza para Extranjeros. Zur Zeit ist er Leiter des Center for Chicano Studies in Santa Barbara an der University of California am Department of Theater and Dance und lehrt als

⁸⁷ Vgl. Daniel 1992, 7-8; [http://research.ucsb.edu/ccs/Morton%20BIOGRAPHICAL INFORMATION](http://research.ucsb.edu/ccs/Morton%20BIOGRAPHICAL%20INFORMATION) (20.08.2007).

⁸⁸ Vgl. Morton 2004, xviii.

⁸⁹ Vgl. Daniel 1992, 7-8.

⁹⁰ Vgl. Morton 1996.

Professor of Dramatic Arts “Playwriting, U.S. Latino Theatre, and Latin American Theatre”.⁹¹

Seit 1970 lebt er an der Grenze zwischen Mexiko und den USA. Er ist verheiratet mit einer gebürtigen Mexikanerin Azalea Marin aus dem Gebiet der Stadt Oaxaca und hat drei Söhne Seth, Miguel und Xuncu. Carlos Morton ist einer der bekanntesten und erfolgreichsten Chicano-Dramatiker unserer Zeit. Er ist wegen seines bemerkenswert scharfen Witzes sehr beliebt. Ein Großteil seiner Produktionen beruht auf Humor und Parodie.⁹²

2.2.2 Werke

Von Carlos Morton gibt es mehr als einhundert Theaterproduktionen. Seine Karriere begann bereits 1970, als er noch an der University of Texas, El Paso, studierte. Er veröffentlichte in Zeitschriften wie *El Grito* und *Tejidos*, z.B. *El Jardín* 1974 in *El Grito*. Sein erstes publiziertes Werk war der Einakter *Desolation Car Lot* aus dem Jahr 1971.⁹³

Auf die Frage, wer besonderen Einfluss auf sein Werk hatte, nennt Morton zuerst Edward Albee und dann verschiedene Theatergruppen, wie das *Teatro Campesino*, das er zum ersten Mal 1970 in El Paso, Texas, gesehen hatte, als er seine kulturellen und sprachlichen Wurzeln entdeckte. Andere für ihn bedeutende Theatergruppen waren *The Second City* und *San Francisco Mime Troupe*. Im politischen Theater der 60er- und 70er-Jahre wurden Probleme nicht nur präsentiert, sondern es sollten auch Lösungen gebracht werden. Seit den 80er-Jahren sollen seiner Meinung nach beide Seiten aufgezeigt werden, weil das Publikum eigene Entscheidungen treffen will. Des Weiteren wurden für ihn im Laufe seines Studiums die Theorien von Artaud, Aristophanes, Plato, Socrates und Aristoteles wichtig. Schließlich kommen noch persönliche Erfahrungen hinzu, wie die Veranstaltungen am *Día de los muertos* in Oaxaca.⁹⁴

⁹¹ Vgl. Daniel 1992, 7-8; Herrera-Sobek 2004, xii.

⁹² Vgl. Lomelí 1993, 103; Morton 2004; Daniel 1992, 7-8; Cisneros 2004; <http://research.ucsb.edu/ccs/morton.html> (30.09.2008).

E-Mail Interview von Carlos Morton vom 17.07.2007; Martín-Rodríguez 1993, 117.

⁹³ Vgl. Herrera-Sobek 2004, xi; Daniel 1992, 21.

⁹⁴ Vgl. Daniel 1989, 145-147; <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/810/785> (30.08.2008).

Für Morton ist Theater ein kollektiver Prozess, an dem viele beteiligt sind, wie der Regisseur, Produzent und Schauspieler. Die Stücke selbst schreibt er jedoch normalerweise allein, sie entstehen nicht wie in den genannten Theatergruppen als Ergebnis einer Gruppenarbeit im Improvisationstheater. Carlos Morton sieht sich als Chicano-Dramatiker, als Vertreter dafür, was Chicanos heutzutage fühlen, wodurch seine Stücke so ansprechend für sie sind. Er schreibt, weil er es als notwendig erachtet, verschiedene Themen zur Diskussion zu stellen. Er möchte das Publikum dazu bewegen, über das eigene Leben zu lachen und zu weinen. Dabei muss es sich mit dem auseinandersetzen, was auf der Bühne präsentiert wird, obwohl diese Themen sonst gerne verdrängt werden. Für Morton ist das Teil des politischen Theaters. Sein Publikum sind vor allem Menschen mexikanischer Herkunft, aber auch alle, die an Lateinamerika-Studien, mexikanischen und Chicano-Themen interessiert sind, sowie andere spanischsprachige Personen. Zur Zeit ist er auch darum bemüht, das allgemeine Publikum anzusprechen, wie auch andere Chicano-Dramatiker langsam zum Mainstream der amerikanischen Literatur übergehen. In Zukunft werde sich das Chicano Theater weiter spezialisieren und vom früher so wichtigen kollektiven Prozess, wie bei Valdez, entfernen.⁹⁵

Seine Lieblingsthemen sind das Christentum, Gut und Böse; er liebt epische Figuren wie Don Juan oder den Teufel und er arbeitet gern mit viel Fantasie. Auf jeden Fall legt Morton großen Wert auf Vielseitigkeit. Er interessiert sich für Mittelamerika und zeitgenössische Persönlichkeiten wie Erzbischof Oscar Romero (im Stück *The Savior*). Er möchte historische Ereignisse auf der Bühne zu neuem Leben erwecken und schreibt über geschichtliche und biblische Stoffe, aber auch Fantasiestücke. Doch er beschäftigt sich auch mit aktuellen Themen, die er in der Zeitung findet, und schreibt politisches Theater und symbolische Theaterstücke.⁹⁶ Im Folgenden sollen einige wichtige Werke Mortons kurz vorgestellt werden:

Die Figur des Don Juan behandelt Morton im Stück *Johnny Tenorio*, das 1982 im Auftrag des Direktors des *Centro Cultural de Aztlán* von San Antonio entstand. Denn zur Feier von *El día de los muertos* (vgl. 3.4.6) wird in Mexiko sowie bei den Chicanos gern das Don Juan Thema präsentiert, das bereits 1844 von José Zorrilla als *Don Juan*

⁹⁵ Vgl. Daniel 1989, 144, 146-147, 149-150;

<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/810/785> (30.08.2008).

⁹⁶ Vgl. Daniel 1989, 145, 149; <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/810/785> (30.08.2008); Lomelí 1993, 104.

Tenorio in Mexiko gezeigt worden war, aber ursprünglich auf das Werk *El burlador de Sevilla* des Spaniers Tirso Molina von 1630 zurückgeht. Johnny Tenorio ist ein Chicano Don Juan, der mit seinem Freund Louie im Wettstreit steht, wer die meisten Frauen verführen kann. Johnny versucht sein Glück in New York, Louie in Mexico City. Die Geschichte ist im heutigen San Antonio, Texas, angesiedelt und ist auch von Mexiko und dem indianischen Erbe der Azteken und Mayas beeinflusst. Johnny Tenorio ist zur Hölle verdammt, denn er bereut nicht und keines seiner Opfer möchte ihm vergeben. Als er von einem eifersüchtigen Ehemann tödlich verwundet wird, kehrt er zur Kantine der kosmischen Barfrau Big Berta zurück, die seine Freundin und Vertraute, auch eine Mutterfigur und *Curandera* ist, also eine traditionelle Heilerin mit übernatürlichen Fähigkeiten. Sie kann auch als Aztekengöttin Coatlique gesehen werden. In diesem Stück bringt Morton die Phänomene Machismo und Don-Juanismus zur Sprache, mit denen sich die Chicano-Gesellschaft seiner Ansicht nach auseinandersetzen muss.⁹⁷

Ein biblisches Thema wird im Einakter *El Jardín* angesprochen. Er wurde das erste Mal 1974 in *El Grito* veröffentlicht. Dabei handelt es sich um eine beißende Satire über den Sündenfall von Adam und Eva, wobei die Handlung im zweiten Teil in eine Chicano-Gemeinde in den USA verlegt wird. Dieses Stück möchte Carlos Morton für eine neue Produktion des honduranischen Theaters *el teatro la fragua* selbst übersetzen und neu bearbeiten (vgl. Kapitel 4.2).⁹⁸

Molières Komödie *Der Geizige* hat Morton umgearbeitet und in ein mexikanisches Umfeld vor der Revolution von 1910 verlegt. Darin werden neben den Themen über Liebe und Geiz auch die Revolution, das Verhältnis der Geschlechter zueinander und das Konzept der *mestizaje* (Mestizentum) behandelt. Das Stück ist unter dem Titel *The Miser of Mexico* erschienen und wurde im November 1989 an der University of Texas El Paso uraufgeführt.⁹⁹

Aus einem Zeitungsartikel hatte Morton über die Ermordung eines Chicanos durch den Polizeichef einer kleinen texanischen Stadt erfahren. Daraus entwickelte er sein politisches Doku-Drama *The Many Muertes de Richard Morales*. Das Schauspiel zeigt eine Gerichtsverhandlung im Gerichtssaal, in der die Geschichte der Ermordung aus verschiedenen Perspektiven beschrieben wird. Während des Stückes stirbt der Titelheld

⁹⁷ Vgl. Morton 1992, 25-52; Daniel 1992, 9-11; Daniel 1989, 146;
<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/810/785> (30.08.2008).

⁹⁸ Vgl. Morton 1994, 105-128; Daniel 1992, 21.

dreimal, wobei jedes Mal neue Details über die Rolle des Polizeichefs zu Tage treten. Das Stück übt heftige Kritik an der Brutalität der Polizei und dem Strafrechtssystem. Für dieses Projekt hatte Morton intensive Recherchearbeiten darüber durchgeführt, wie Verbrechen und Untersuchungen in den Medien dargestellt werden. Dieser Zweiakter ist auch ein typisches Beispiel dafür, dass Carlos Morton seine Werke gerne als „*work in progress*“ sieht und sie immer wieder umarbeitet. Im vorliegenden Fall änderte er auch den Ausgang des Stückes sowie den Titel auf *The Many Deaths of Danny Rosales*. Bei der Aufführung von 1986 gewann der Zweiakter den *Hispanic Playwrights Festival Award* in New York City.¹⁰⁰

Nach wie vor ist Morton an politisch engagiertem Chicano-Theater interessiert. Der Sammelband *Dreaming on a Sunday in the Alameda* ist in der Tradition des *Teatro campesino* geschrieben. Darin werden historischen Ereignisse auf provokante Weise bearbeitet. Die Stücke sind einerseits durch komödiantische possenhafte Teile und beißende Satire, andererseits durch tragische Elemente gekennzeichnet.¹⁰¹

Das erste Stück dieser Sammlung ist die Tragödie *La Malinche*, in der die indianische Geliebte und Übersetzerin von Hernán Cortés und Mutter seines ersten Sohnes Martín im Mittelpunkt des Geschehens steht. Bei diesem Werk wurde Morton von *La Malinche* von Celestino Gorostiza aus dem Jahr 1958 beeinflusst. Allerdings hat Morton sein Stück nach dem Muster von Medea geschrieben. Der Text enthält viele textuelle Verweise auf die Geschichte Mexikos und zahlreiche spanische und aztekische Namen und Gottheiten, wie die Aztekengöttin *La Llorona*, die mit einer leeren Wiege erscheint und um ihre verlorenen Kinder weint.¹⁰²

Im zweiten Stück der Sammlung *Dreaming on a Sunday in the Alameda* dreht sich alles um das berühmte Wandgemälde *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* von Diego Rivera in Mexico City. Die im Gemälde dargestellten berühmten Persönlichkeiten werden lebendig und treten mit dem Maler in Kontakt, u.a. auch dessen Frau Frida Kahlo, Hernán Cortés, La Malinche und die mexikanische Dichterin Sor Juana Inés de la Cruz.¹⁰³

⁹⁹ Vgl. Morton 1992, 105-152; Daniel 1992, 13-14.

¹⁰⁰ Vgl. Morton 1994, 7-49; Nelson 2005, 1469-1470; Herrera-Sobek 2004, xi.

¹⁰¹ Vgl. Herrera-Sobek 2004, xi, xvi.

¹⁰² Vgl. Morton 2004, 3-56;

Daniel 1989, 148; <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/810/785> (30.08.2008).

¹⁰³ Vgl. Morton 2004, 57-123.

Esperanza, das dritte Stück der Sammlung, ist ein Libretto für eine Oper in zwei Akten nach einem Schauspiel von Michael Wilson, mit Musik und weiteren Liedtexten von David Bishop. Das Stück behandelt die Arbeitsbedingungen und das Verhältnis zwischen den Geschlechtern bei mexikanischen Bergwerksleuten in Zinc Town, New Mexico. Der Stoff stammt aus dem klassischen Film *Salt of the Earth* von 1953 und zeigt, in welcher schlimmer Lage sich die Bergarbeiter in der Zeit vor Entstehung der Chicano-Bewegung befanden. Der Name der Protagonistin *Esperanza* (Hoffnung) soll wohl einen Hoffnungsschimmer für die Zukunft bedeuten.¹⁰⁴

Zu einem aktuellen Thema nimmt Morton in dem Stück *At Risk* Stellung, das er 1989 über AIDS schrieb. Diese Geschichte wurde auch als Comics-Buch veröffentlicht. Mit den Problemen von Gangs in amerikanischen Städten beschäftigt sich der Einakter *The Fatherless*, das 1991 in Dallas uraufgeführt wurde. Das Stück beruht auf einer Kurzgeschichte von Margarito Rodríguez.¹⁰⁵

Insgesamt wird ersichtlich, dass in vielen Werken Mortons das Leben von Chicanos und/oder Mexikanern im Mittelpunkt steht oder dass Stoffe aus der Geschichte oder anderen Kulturkreisen in die Kultur der Chicanos verlegt werden. Das führt auch zu sprachlich interessanten Entwicklungen.

¹⁰⁴ Vgl. Morton 2004, 125-168; Herrera-Sobek 2004, xiv-xv.

¹⁰⁵ Vgl. Daniel 1992, 19, 21.

3. Die Sprache(n) der Chicanos und deren Darstellung in den Werken von Carlos Morton¹⁰⁶

3.1 Die Sprache(n) der Chicanos

Carlos Morton ist Chicano. Er sieht sich selbst als Chicano und schreibt Chicano-Theater. Dabei versucht er in seinen Theaterstücken, die Menschen dieser ethnischen Gruppe gezielt anzusprechen. Für diesen Zweck verwendet er die Alltagssprache der betreffenden Bevölkerungsgruppe. Um auf die in den Werken von Carlos Morton verwendete Sprache näher einzugehen, ist vorerst zu zeigen, wie die Sprache(n) der Chicanos aussehen können.

Hinsichtlich des Spanischen findet man auf dem Gebiet der heutigen USA zahlreiche Varietäten, die von einer Reihe von Faktoren abhängen. In erster Linie ist das Herkunftsland der Sprecher ausschlaggebend dafür, welche Varietät sie verwenden. Einen starken Einfluss auf die Sprache hat selbstverständlich die Dauer ihres Aufenthalts in den USA bzw. ob es sich bei den Sprechern um Einwanderer der 1., 2. oder einer späteren Generation handelt. Dabei ist zu beachten, ob Spanisch in einem bestimmten Gebiet kontinuierlich präsent war und welche Kontakte zu anderen Gruppen von Spanischsprechern erfolgt sind. Schließlich ist die Bildung und soziale Stellung der einzelnen Sprecher von Bedeutung für die jeweils gewählte Form.¹⁰⁷

In diesem Kontext muss man von vier Hauptvarietäten des Spanischen in den USA ausgehen: Südwestspanisch, das auf das mexikanische Spanisch zurückgeht, Kubanisch, Puertoricanisch und in geringem Umfang auch das Spanisch der iberischen Halbinsel (*Isleño*-Dialekt). Im Südwesten sowie in den großen städtischen Zentren des mittleren Westens wie Detroit, Cleveland und Chicago findet man die mexikanischen Varietäten des Spanischen, in New York und Philadelphia wird vor allem eine puertoricanische und in Boston, in Florida, insbesondere Miami, und in New Orleans eine kubanische Varietät gesprochen.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Alle in Kapitel 3. in Klammern genannten Seitenangaben beziehen sich auf Morton, Carlos, 1992, *Johnny Tenorio*. Zur Veranschaulichung der beschriebenen sprachlichen Phänomene wurde in der vorliegenden Arbeit der Originaltext typographisch verändert. Spanische Lexeme sind *kursiv* dargestellt, englische in KAPITÄLCHEN und hybride Termini durch *KURSIVGESTELLTE KAPITÄLCHEN*. **Fett gedruckt** sind jene Stellen, die jeweils besonders hervorgehoben werden sollen. (Im Original gibt es weder Kapitälchen noch Fettdruck, Kursivdruck wird für Regieanweisungen in Klammern verwendet).

¹⁰⁷ Vgl. Noll 2001, 100.

¹⁰⁸ Vgl. Perissinotto 1992, 531; Noll 2001, 100; und Ramírez 1992, 25.

Im Südwesten wiederum gibt es eine Reihe von mexikanischen Varietäten, die nach unterschiedlichen Gesichtspunkten gegliedert werden. Interessant ist einerseits die Unterscheidung von territorialen Varietäten, andererseits eine Gliederung danach, welchen Einfluss das Englische ausübt.

Im *Northern New Mexico-Colorado Spanish* (Spanisch des nördlichen Neumexiko und Colorado) findet man aufgrund der Isolierung der Bevölkerung viele Archaismen. Diese Sprache ähnelt dem kolonialen Spanisch des 16. und 17. Jahrhunderts. Das *General Southwestern Spanish* (das allgemeine Spanisch des Südwestens), das vor allem im Süden von Colorado und Arizona und von einer großen Zahl von Personen gesprochen wird, geht auf das Spanische des 18. und 19. Jahrhunderts zurück und enthält Neologismen aus dem Englischen und Varietäten der Umgebung. In Texas wird wegen der starken Zuwanderung der jüngsten Zeit eine Sprache verwendet, die dem heutigen Nordmexikanischen entspricht. Im südwestlichen Grenzbereich zu Mexiko sind im *Tex-Mex* oder *Border Spanish* die Auswirkungen des Kontakts zum Englischen am deutlichsten zu spüren. Es entspricht dem General Southwestern Spanish mit vielen englischen Interferenzen. Daneben gibt es noch indianische Pidgin-Sprachen.¹⁰⁹

In den genannten Zonen findet man in Hinblick auf den Einfluss des Englischen weitere Varianten des Spanischen. Im Wesentlichen geht es darum, ob das Gespräch in einem formellen oder informellen Kontext stattfindet und ob die Adressaten Verwandte, Freunde oder Fremde sind. Ferner spielen die Domänen, d.h. der Ort, an dem das Gespräch stattfindet (ob in der Wohnung, im spanischsprachigen Stadtviertel, an der Arbeitsstelle oder in der Schule) und das Gesprächsthema (z.B. über die Familie, Religion, Sport, Politik) eine große Rolle. Die Art des Sprechakts, d.h. ob es sich z.B. um eine Entschuldigung, einen Rat oder eine Höflichkeitsbekundung handelt, hat ebenso Auswirkungen auf die Sprache. Es gibt bezüglich der Gliederung, Erklärungen und Definitionen der Varietäten unterschiedliche Sichtweisen. Grundsätzlich kann man von einem Kontinuum vom Standardspanisch über Spanglish zum Standardenglisch ausgehen. Die Grenzen zwischen den einzelnen Varietäten verlaufen fließend und sind nicht immer genau festzumachen. Einen guten Überblick bietet die folgende Einteilung¹¹⁰, wobei *Caló* eine Sonderstellung einnimmt:

¹⁰⁹ Vgl. Beardsley 1982, 18 -20; und Ornstein 1979, 142-146.

¹¹⁰ Vgl. Elías-Olivares und Valdés 1982, 154-157, zitiert nach Ramírez 1992, 45; und Ornstein 1979, 142-146.

Formelles Spanisch	Umgangssprach- liches Spanisch	Gemischte Varietät	<i>Caló</i>	Chicano- Englisch	Formelles Englisch
-----------------------	-----------------------------------	-----------------------	-------------	----------------------	-----------------------

Das formelle Spanisch ist universell einsetzbar, entspricht der Schriftsprache und enthält wenige lokale Redewendungen. Im umgangssprachlichen Spanisch findet man Regionalismen und sprachliche Abweichungen in der Phonetik/Phonologie, Morphologie und Syntax, wobei besonders die Konkordanz von Genus und Zahl betroffen ist. Die gemischte Varietät oder Spanglish, die infolge der Interferenz der Sprachen entsteht, enthält englische und spanische Elemente in der Syntax und bei der Aussprache der englischen Lehnwörter.¹¹¹

Chicano Englisch ist eine englische Varietät, die Elemente des Spanischen enthält, was vor allem die Aussprache betrifft. Schließlich entspricht das formelle Englisch im Südwesten der Sprache der Angloamerikaner dieser Region.¹¹²

Ein Sonderfall ist *Caló*, das auch *Pachuco* oder von manchen *Pocho*¹¹³ genannt wird. Es handelt sich um einen gruppenspezifischen Jargon oder Slang, der eine Mischung der ursprünglich in Spanien gebrauchten hispanisierten Sprache der *Gitanos* bzw. Romá, einer Gaunersprache und dem mexikanischen Spanisch darstellt. Diese gesprochene Varietät stützt sich auf die Grammatik des informellen mexikanischen Spanisch, enthält englische und spanische Elemente und häufiges Code-Switching. Charakterisiert wird sie ferner durch unkonventionelle (humorvolle) Ausdrücke und Wortspiele und zahlreiche für das Ghetto typische Vulgarismen (z.B. *chingar*). Ähnlich klingende Ausdrücke können ähnliche Bedeutungen haben, z.B. *nada*, *naday*, *naranja*, *nel*, *nil*, *nones*. Andererseits kann ein und derselbe Ausdruck diametral entgegengesetzte Bedeutungen besitzen, z.B. kann *ruca* „Alte“ oder „hübsche Frau“ heißen. *Caló* stellt ein Identitätsmerkmal der Randgruppe der *Pachucos* oder der sogenannten *vatos locos* (verrückten tollen Typen) dar, jugendlicher Gangmitglieder oder Personen, die außerhalb des Gesetzes stehen. Diese Varietät wird besonders in der Grenzregion von Tucson, El Paso und in Städten wie Los Angeles verwendet. Früher galt *Caló* oder *Pocho* als abwertende Bezeichnung für das Spanisch der Chicanos. Es wurde so wie

¹¹¹ Vgl. Noll 2001, 101.

¹¹² Vgl. Ornstein 1979, 146-148.

¹¹³ *Pocho* ist eine abfällige Bezeichnung für US-Amerikaner mexikanischer Abstammung und ihren Dialekt seitens der Einwohner Mexikos.

Code-Switching durch das ethnische Selbstbewusstsein und den Stolz auf lokale Volkstraditionen zu einem Symbol für die Chicanos. Man findet diesen Stil in moderner Chicano-Dichtung und Prosa. Chicanos übernehmen Wörter aus *Caló* auch in der Alltagssprache, wodurch die meisten Bewohner des *Barrio* sie verstehen.¹¹⁴

3.1.1 Phonetik und Phonologie

Grundsätzlich sind in der Phonologie die Abweichungen des Spanischen in den USA vom Standardspanischen nur gering. Die Aussprache entspricht im Allgemeinen jener, die im Herkunftsland des jeweiligen Sprechers üblich ist. Typische Merkmale des US-Spanischen sind die Aspiration von /s/ am Silbenende (*puertas* [puerta^h], *este* [e^hte]) und die Aspiration des stimmlosen labiodentalen Frikativs /f/. Ferner hört man bei den Konjugationsformen des Verbs *ser* (sein) *jue* anstelle von *fue* (*fui*, *fuiste*, *fue* etc. werden zu *jui*, *juiste*, *jue*). Parallel dazu kommt es zur Vertauschung von *bue* und *güe*, z.B. *agüelo* statt *abuelo*.¹¹⁵

Des Weiteren sind folgende phonologischen Besonderheiten im Südwestspanischen zu finden: Bei der Artikulation von palatalen Affrikaten /tʃ/ geht das okklusive Element verloren, man kann nur /ʃ/ hören, *muchacho* wird zu [muˈʃaʎo], *noche* zu [ˈnoʃe].¹¹⁶ Das velare Frikativ /χ/ verliert die Friktion und wird aspiriert, [ˈme^hiko] statt [ˈmexiko] für *México*, *dije* [diχe] wird zu [di^he]. Für das orthografische <ll> ist von einer Schwächung bis zum Verlust der standardsprachlichen Aussprache /ʎ/ oder /j/ alles zu finden; z.B. hört man [kaˈpia] statt [kaˈpija] für *capilla*, [gaina] für *gallina*. Diese Besonderheit stammt vermutlich aus Nordmexiko.¹¹⁷ Daneben gibt es auch die Epenthese (den Lauteinschub) von <y> bzw. /j/, z.B. *la universidad*. Die Artikulation des /r̄/ verändert sich zu einem schwachem /r/, z.B. *bario* statt *barrio*.¹¹⁸

Auffallend ist die Metathese, d.h. die Umstellung von Vokalen innerhalb eines Wortes; z.B. *pader* statt *pared*, *suidad* statt *ciudad*, *estógamo* statt *estómago*. So wie oft in Mittelamerika kommt es auch zur Neubildung des Plurals durch Verdoppelung

¹¹⁴ Vgl. Webb 1982, 122-131; Goridis 2005, 17-18, 38; Gumperz 1995, 63; und Ornstein 1979, 145-14.

¹¹⁵ Vgl. Sánchez 1982, 21.

¹¹⁶ Vgl. Sánchez 1982, 22.

¹¹⁷ Vgl. Perissinotto 1992, 534-536.

¹¹⁸ Vgl. Sánchez 1982, 21-22; und Perissinotto 1992, 534-536.

(REDUPLICATION OF PLURAL MARKERS); z.B. *cafeses* statt *cafés* oder *papases* statt *papas*.¹¹⁹

Ferner findet man bei der Intonation und Phonetik Interferenzen des Englischen: Das vibrante /r/ wird durch den englischen Einfluss retroflex, z.B. *cuarto* [ɽ].¹²⁰ Die Sonorisierung von intervokalischem /s/ findet man nicht nur wie im Spanischen üblich vor einem sonoren Konsonanten, z.B. *mesa* [meza].¹²¹ Dazu gibt es noch die Tendenz zur Realisierung eines labiodentalen [v] für intervokalisches /b/, z.B. *vivir*. Diese Sprechweise genießt ein gewisses Prestige. Sie ist aus dem Englischen ins Spanische übertragen und ein Hinweis auf die Zweisprachigkeit des Sprechers.¹²²

Ein weiteres Kennzeichen des Südwestspanischen ist die Schwächung oder der Verlust von /b/, /d/ und /g/ in intervokalischer Position, besonders am Ende des Perfektpartizips -ado [ao]. Daneben gibt es auch die Apokope, den Wegfall eines Buchstaben oder einer ganzen Silbe am Ende eines Wortes, z.B. *para* wird zu *pa*, *clase* zu *clas*.¹²³

Es herrscht die Tendenz zur Neutralisierung und zum Austausch von /r/ und /l/ in beiden Richtungen (z.B. *verdad* wird zu *veldad*, *parte* zu *palte*, *amor* zu *amol*; *calma* wird zu *carma* und *saltó* zu *sartó*) und zu einer Aussprache zwischen [r] und [l].¹²⁴

Die Vokale werden nachlässig artikuliert. Das führt zur Aphärese, dem Verlust von unbetonten Vokalgruppen am Beginn eines Wortes. So hört man z.B. *hora* statt *ahora*; *tar* statt *estar*. Ferner wird anstelle eines Diphthongs ein einfacher Vokal gesetzt, wie z.B. *trentaicinco* statt *treinta y cinco*. Die Endungen von nicht betonten Silben auf -e werden häufig /i/ ausgesprochen; z.B. [letʃi] für *leche*. Endungen von nicht betonten Silben auf -o werden /u/ ausgesprochen; z.B. [murir] für *morir*. Man findet auch Dissimilationen (Umwandlung eines Phonems in ein anderes, um das Aufeinanderfolgen gleicher Laute zu vermeiden) und Assimilationen (artikulatorische Angleichung) von e und i, z.B. *enjusticia* statt *injusticia* und *defícil* statt *difícil*.¹²⁵

¹¹⁹ Vgl. Sánchez 1982, 22, 33; und Frantzen 2004, 82.

¹²⁰ Vgl. Sánchez 1982, 22, 34.

¹²¹ Vgl. Noll 2001, 102.

¹²² Vgl. Perissinotto 1992, 535-536; und Noll 2001, 101.

¹²³ Vgl. Sánchez 1982, 20-21.

¹²⁴ Vgl. Perissinotto 1992, 534-536.

¹²⁵ Vgl. Sánchez 1982, 19-20; und Perissinotto 1992, 536.

Darüber hinaus kann man eine Nasalisierung von Vokalen vor nasalen Konsonanten hören; manchmal auch an Stellen ohne nasale Konsonanten; z.B. *mucho* [mũtʃo] oder [mũntʃo]. Sehr verbreitet ist ein stark nasaliertes und verlängertes *si* [sĩ:].¹²⁶

3.1.2 Morphologie

Im Allgemeinen fungiert im Südwestspanischen das lateinamerikanische Spanisch als Vorbild. Es wird, wie in ganz Lateinamerika üblich, anstelle der 2. Person Plural *vosotros* die 3. Person Plural verwendet. Dabei werden gut bekannte Personen einzeln mit *tú* oder *vos* und andere mit *usted/ustedes* bezeichnet, im Plural steht *ustedes* auch für *tú*. Die Verwendung des *Voseo* hängt in den USA davon ab, ob er im Herkunftsland der Sprecher üblich ist. Für das Personalpronomen Akkusativ maskulinum für Personen hört man eher *lo, los* als *le, les*, z.B. *yo lo vi* statt *yo le vi*. Beliebte sind auch die in Lateinamerika üblichen Diminutivformen mit ihren feinen Bedeutungsunterschieden, z.B. *ahora, ahorita, ahoritita*.¹²⁷

Für die Flexion von hybriden Bildungen, wie Lehnwortverben mit morphologischen Adaptationen, gelten die morphologischen und phonologischen Regeln des Spanischen;¹²⁸ z.B.

Estaba TRAINING para pelear (unverändertes englisches Wort).

No sabía como TRAINiar (Infinitiv des Lehnwortes wird aus dem englischen Verb, dem spanischen Wortbildungselement *-i-* und der Infinitivendung *-ar* gebildet).

Ya no lo TRAINiará (die Verbform besteht aus dem englischen Verb, dem spanischen Wortbildungselement *-i-* und der Endung 3. Pers. Singular Futur Indikativ Aktiv *-ará*).

Weitere Beispiele für Lehnwortverben sind *dostear* von *TO DUST* (*limpiar el polvo*), *chaineare* von *TO SHINE*, *quechar* von *TO CATCH*, *taipeare* von *TO TYPE*.¹²⁹

Ferner besteht in der Morphologie des Südwestspanischen die Tendenz, die zweite und dritte Konjugation nicht voneinander zu unterscheiden, wie z.B. *salemos* statt *salimos*, *vivemos* statt *vivimos*. Bei der ersten Person Plural des *Subjuntivo* Präsens kann die Betonung verändert sein, z.B. *séanos* [sic]¹³⁰ statt *seamos*.¹³¹ Außerdem findet man bei Verben mit den Diphthongen „ue“ und „ie“ in betonten Silben die Tendenz, den

¹²⁶ Vgl. Perissinotto 1992, 536.

¹²⁷ Vgl. Sánchez 1982, 35; Frantzen 2004, 78-79; und Perissinotto 2005, 118.

¹²⁸ Vgl. Frantzen 2004, 79.

¹²⁹ Vgl. Sánchez 1982, 37.

¹³⁰ Die Endung der 1. Person Plural kann auf *-nos* anstelle von *-mos* lauten, z.B. *teníanos* im Gegensatz zu *teníamos*.

¹³¹ Vgl. Sánchez 1982, 22, 28.

Diphthong beizubehalten, auch wenn die Silbe unbetont ist, wie z.B. *puedemos* von *puedo* und *piensamos* von *pienso*.¹³² Beim *Pretérito* der 2. Person Singular wird manchmal ein /s/ am Wortende hinzugefügt, manchmal wird ein /s/ weggelassen, z.B. *hablaste* - *hablastes* - *hablates*; *comiste* - *comistes* - *comites*; *viviste* - *vivistes* - *vivite*.¹³³ Die Endung der 1. Person Plural kann auf *-nos* anstelle von *-mos* lauten, z.B. *teníanos* im Gegensatz zu *teníamos*. Das ist besonders bei Personen mexikanischer Herkunft zu finden.¹³⁴ Schließlich hört man bei unregelmäßigen Verben Partizipformen, die nach den Regeln für regelmäßige Verben gebildet wurden, z.B. *abrido* statt *abierto* von *abrir*, *morido* statt *muerto* von *morir*, *escribido* statt *escrito* von *escribir*.¹³⁵

In der Morphonologie erhalten Substantive griechischen Ursprungs auf *-a* ein anderes Genus, z.B. *la panorama*, *la problema*, *la clima*, *la programa*, *la sistema*, *la tema*. Dies ist ebenso bei Anglizismen auf *-er* festzustellen, die durch die phonetische Adaptation im Auslaut [a] ausgesprochen werden; z.B. *la sueda*. Bei entsprechender Endung werden auch maskuline statt femininer Artikel verwendet, wie bei *el foto*.¹³⁶

3.1.3 Syntax

Im Gegensatz zu den Standardvarietäten von Mexiko und Spanien tendiert man im Südwestspanischen dazu, Präpositionen wegzulassen, was auf den Einfluss des Englischen zurückgehen könnte; z.B. *comencé trabajar* statt *comencé a trabajar*, *vamos salir* statt *vamos a salir*.¹³⁷ Andererseits wurde die Einführung von nicht erforderlichen Präpositionen festgestellt, z.B. *No estamos pidiendo **por** más caridad* statt *pidiendo más caridad*, auf Grund des englischen *WE'RE NOT ASKING FOR MORE CHARITY*.¹³⁸

Es gibt noch die Tendenz der Transferenz von Verbformen, z.B. die Verwendung der Progressivform im Präsens gemäß den englischen Regeln, z.B. *Sí, te estoy oyendo* statt *Sí, te oigo*.¹³⁹ Ferner findet man die Verwendung des Gerundiums anstelle des Infinitivs, wie z.B. *el dinero que gana lo gasta en tomando* statt *el dinero que gana lo gasta en tomar*.¹⁴⁰ In einigen spanischen Dialekten in den USA werden wie im Englischen Partizipalkonstruktionen bzw. das Gerundium als Beifügung eines Substantivs

¹³² Vgl. Sánchez 1982, 28-29; und Perissinotto 1992, 537.

¹³³ Vgl. Sánchez 1982, 29; Frantzen 2004, 79; und Perissinotto 1992, 537.

¹³⁴ Vgl. Sánchez 1982, 30; Noll 2001, 102; und Perissinotto 1992, 536.

¹³⁵ Vgl. Sánchez 1982, 28-29; und Frantzen 2004, 83.

¹³⁶ Vgl. Sánchez 1982, 32-33; Perissinotto 2005, 120; und Frantzen 2004, 82.

¹³⁷ Vgl. Ornstein 1979, 150.

¹³⁸ Vgl. Sánchez 1982, 37.

¹³⁹ Vgl. Sánchez 1982, 23.

¹⁴⁰ Vgl. Sánchez 1982, 35-36; und Ramírez 1992, 27.

verwendet, während im Spanischen ein Relativsatz stehen sollte; z.B. *la muchacha cantando es mi prima* im Gegensatz zu *la muchacha que está cantando es mi prima*.¹⁴¹

Ferner findet man in manchen Fällen ungewöhnliches Passiv (*fue visto por todos* anstelle von *todos lo vieron*) und aspektuelle Interferenzen.¹⁴² Durch den Einfluss des Englischen wird gelegentlich für das Futur das Präsens mit Gerundium verwendet; z.B. *estoy bailando en la fiesta* von *I'LL BE DANCING AT THE PARTY* und *voy al dentista esta tarde*.¹⁴³

Im Laufe von Generationen ist bei Einwanderern vor allem mexikanischer Herkunft die Verwendung des *Subjuntivo* verloren gegangen und es werden andere Verbformen an dessen Stelle gesetzt, wie z.B. *no creo que tiene muchas ganas* statt *no creo que tenga muchas ganas*.¹⁴⁴

Die Verwendung von *estar* anstelle des Verbs *ser* stellt ein lexikalisch-syntaktisches Phänomen dar. Durch den englischen Einfluss kann man Sätze wie folgende hören: *Yo soy contento* statt *yo estoy contento*.¹⁴⁵

Außerdem findet man Possesivpronomen an Stellen, an denen sie im Spanischen nicht gesetzt werden oder Redundanz erforderlich ist, wie z.B. *mis manos están sucias* statt *tengo las manos sucias*, und *yo lavo mis manos* statt *yo me lavo las manos*. Es kommt vor, dass der im Spanischen übliche bestimmte Artikel ausgelassen wird, wie z.B. *niños vinieron* statt *los niños vinieron*; *religión es algo muy personal* statt *la religión es algo muy personal*.¹⁴⁶

3.1.4 Lexik

Die Lexik des Südwestspanischen ist einerseits durch Archaismen, andererseits durch verschiedene Formen der Entlehnung aus dem Englischen, dem mexikanischen Spanisch und dem Nahuatl gekennzeichnet.

Archaismen sind besonders in einigen Regionen, wie Neumexiko und da vor allem im ländlichen Spanisch, in Verwendung. Man hört zum Beispiel *ansina* oder *asina* (*así*), *muncho* (*mucho*), *semos* (*somos*), *truje* (*traje*); vide.¹⁴⁷

¹⁴¹ Vgl. Noll 2001, 102.

¹⁴² Vgl. Noll 2001, 102.

¹⁴³ Vgl. Frantzen 2004, 79-80.

¹⁴⁴ Vgl. Sánchez 1982, 25; Frantzen 2004, 81-82; und Perissinotto 2005, 118.

¹⁴⁵ Vgl. Noll 2001, 102.

¹⁴⁶ Vgl. Sánchez 1982, 35-36; und Ramírez 1992, 27.

¹⁴⁷ Vgl. Sánchez 1982, 22; und Anzaldúa 1999, 79.

Bei lexikalischen Entlehnungen handelt es sich um die Übernahme von Wörtern aus anderen Sprachen, die vor allem dann gemacht werden, wenn es für neu entstandene Dinge keine Bezeichnung gibt oder weil die andere Sprache und Kultur ein höheres Prestige genießen. Ein Lehnwort ist ein aus einer anderen Sprache kommender Ausdruck, der in den Wortschatz einer Sprache übernommen wird und im Gegensatz zu einem Fremdwort phonetisch oder graphisch angepasst ist. Beispiele für die phonologische und morphologische Anpassung von englischen Wörtern in die spanische Sprache sind *los biles* von *BILLS*, *trica* von *TRUCK*. Die phonetische Adaptation kann dabei unterschiedliche Formen aufweisen. So wird durch die Aussprache des Wortes *SWEATER* [swed.ɹ] im amerikanischen Englisch der Anglizismus *suéter* zu *la sueda* und hat damit ein anderes Genus bekommen. Wenn morphologische Adaptationen durchgeführt werden, spricht man von hybriden Bildungen. So wird z.B. statt *lavandería* das Wort *londre* verwendet, das aus *LAUNDRY* entstanden ist, statt *pantalla* findet man *escrín* vom englischen Wort *SCREEN*. Bei Verben wie *taipear* und *esquipiar* wird mit Hilfe der spanischen Verbsuffixe *-ear* oder *-iar* aus den englischen Verben (z.B. *TO TYPE* und *TO SKIP*) ein spanisches Verb gebildet. Schließlich gibt es noch vollständig integrierte Lehnwörter, bei denen nicht erkennbar ist, von welchem Wort und von welcher Sprache sie stammen; z.B. *cañon*.¹⁴⁸

Wenn die Bedeutung eines fremdsprachigen Lexems übernommen und ein Lexem nach fremden Muster neu gebildet wird, entsteht eine Lehnbildung. Dazu gehört die Lehnübersetzung, bei der ein Ausdruck schrittweise übersetzt wird. Zum Beispiel steht *dar para atrás* von *TO GIVE BACK* statt *devolver*. Bei der Lehnübertragung kommt es nur zur teilweisen oder ungefähren Übersetzung, z.B. *THANKSGIVING DAY* wird zu *el día de dar gracias* und *TO CHANGE ONE'S MIND* wird zu *cambiar de mente*. Die Lehnschöpfung ist eine formal unabhängige Nachbildung des fremdsprachigen Ausdrucks z.B. „Umwelt“ für „Milieu“.¹⁴⁹

Die Lehnbedeutung bezieht sich auf eine semantische Erweiterung bei phonischer oder semantischer Analogie, d.h. es wird die Bedeutung eines Wortes einer anderen Sprache in das Wort der Nehmersprache übernommen. Es wird z.B. auf Grund der Bedeutungen des englischen Wortes *TO KNOW* das spanische Wort *saber* anstelle von *conocer* verwendet. Aus phonischer Analogie wird z.B. *aplicación* (*APPLICATION*) im Sinn von

¹⁴⁸ Vgl. Noll 2001, 102; Frantzen 2004, 85-87; und Bußmann 1983, 122, 123.

¹⁴⁹ Vgl. Sánchez 1982, 40; Noll 2001, 102; Bechert/Wildgen 1991, 69-72; Bußmann, 123; Otheguy 1993, 30.

solicitud (Bewerbung) gesetzt, *carpet* (CARPET) als Teppich anstelle von *alfombra*; *factoría* (FACTORY) für Fabrik und *move* (TO MOVE) statt *mudarse*, *suceso* (SUCCESS) für *éxito*.¹⁵⁰

Des Weiteren werden auch präpositionale Verbindungen vom englischen Sprachgebrauch beeinflusst; z.B. *junto con* (TOGETHER WITH) statt *junto de*; *responsable por* (RESPONSIBLE FOR) statt *responsable de*. Ebenso kommt es bei Kollokationen und in der Phraseologie zu Auswirkungen des Englischen z.B. *tuvimos un buen tiempo* (WE HAD A GOOD TIME) statt *lo pasamos bien*; *cinco años pasados* (FIVE YEARS AGO) statt *hace cinco años*; *paré de trabajar* (I STOPPED WORKING) statt *dejé de trabajar*; *¿cómo te gusta?* (HOW DO YOU LIKE IT?) statt *¿qué te parece?*¹⁵¹

In der Lexik des US-amerikanischen Spanisch ist eine Vielzahl von Anglizismen zu finden. Solche Übernahmen aus dem Englischen gibt es vor allem in den Bereichen des täglichen Lebens, wo Englisch die dominante Sprache ist, d.h. bei Fernsehen, Kino, internationalem Handel und in gewissen technischen Gebieten. Beispiele dazu sind *bila* oder *boila* (BOILER) für technische Geräte, *lonchar* von TO HAVE A QUICK LUNCH anstelle von *almorzar* für kulturspezifische Unterschiede oder *wachar* und *guachar* von TO WATCH bei Wörtern, die in der Ausgangssprache oft vorkommen. Weitere Anglizismen sind *grosería* (von GROCERY STORE) für *abarrotes* (Lebensmittelgeschäft) und *quechar* (von TO CATCH).¹⁵²

Auch zahlreiche Mexikanismen (Ausdrücke aus Mexiko) sind im Südwestspanischen enthalten, z.B. *zafacón* statt *cubo para la basura*, *torta* statt *bocadillo*; *güero* statt *rubio*.¹⁵³

Durch den Kontakt mit spanischen Varietäten aus anderen Regionen gibt es im Südwestspanischen weit weniger Entlehnungen aus dem Nahuatl, also Indigenismen, als in Mexiko selbst.¹⁵⁴ Allerdings wird in der Literatur versucht, mit Hilfe von mexikanischer Folklore und Mythen an den indianischen Ursprung zu erinnern, wie bei Carlos Morton z.B. die Göttin *Tonantzin* (S. 47). Zu Indigenismen gehören auch

¹⁵⁰ Vgl. Sánchez 1982, 39-40; Noll 2001, 102; und Frantzen 2004, 87-88.

¹⁵¹ Vgl. Sánchez 1982, 40; Noll 2001, 102.

¹⁵² Vgl. Sánchez 1982, 37-38; und Perissinotto 2005, 113.

¹⁵³ Vgl. Perissinotto 2005, 118; und Perissinotto 1992, 538.

¹⁵⁴ Vgl. Noll 2001, 101.

Bezeichnungen aus der Natur wie *maíz*, *chocolate*, *coyote* oder Dinge des täglichen Lebens wie *huaraches*¹⁵⁵ für Sandalen.

3.2 Code-Switching

Für die spanischsprechende Bevölkerung der USA stellt Code-Switching ein typisches Phänomen dar. Es gibt dafür allerdings unterschiedliche Definitionen. So sieht Gumperz Code-Switching als Nebeneinanderstellung von Textpassagen zweier verschiedener grammatikalischer Systeme oder Subsysteme innerhalb desselben sprachlichen Austausches:

CONVERSATIONAL CODE SWITCHING CAN BE DEFINED AS THE JUXTAPOSITION WITHIN THE SAME SPEECH EXCHANGE OF PASSAGES OF SPEECH BELONGING TO TWO DIFFERENT GRAMMATICAL SYSTEMS OR SUBSYSTEMS.¹⁵⁶

Für Poplack bedeutet Code-Switching

THE ALTERNATION OF TWO LANGUAGES WITHIN A SINGLE DISCOURSE, SENTENCE OR CONSTITUENT.¹⁵⁷

d.h. einen Wechsel zwischen zwei Sprachen innerhalb eines einzigen Diskurses, Satzes oder Satzteiles. Daneben kann man bei einem Wechsel zwischen Dialekten, Jargons, Codes und Registern innerhalb einer Sprache ebenfalls von Code-Switching sprechen.

Hispanos betrachten es als essentiellen Bestandteil ihrer Identität, der deutlich macht, dass sie aus einer Gemeinschaft stammen, in der beide Sprachen aktiv verwendet werden. Dies belegt auch die Feststellung von Ilan Stavans, Professor für *Latin American and Latino Culture* am Amherst College und Autor eines Wörterbuchs für *Spanglish*. Er sagte in einem Interview, dass Latinos Englisch lernen, es aber keinen Grund dafür gäbe, dass sie ihre ursprüngliche Sprache aufgeben sollten. *Spanglish* sei eine kreative Form, ihren eigenen Stil und Geschmack zum Ausdruck zu bringen.

LOS LATINOS APRENDEN INGLÉS. ESO NO SIGNIFICA QUE DEBAN SACRIFICAR SU IDIOMA ORIGINAL, O QUE DEBAN RENUNCIAR A ESA MEZCOLANZA QUE ES EL ESPANGLÉS. EL ESPANGLÉS TAMBIÉN ES UN MANERA CREATIVA DE DECIR: 'SOY ESTADOUNIDENSE Y TENGO MI PROPIO ESTILO, MIS PROPIOS GUSTOS, MI PROPIO IDIOMA'".¹⁵⁸

Die Verwendung zweier Sprachen innerhalb eines literarischen Textes (textinterne Zweisprachigkeit) wurde schon bald nach 1848 in Gedichten mit politischen Absichten oder für soziale Proteste üblich. Zum Beispiel fand man in der Zeitung *El Hispano*

¹⁵⁵ Vgl. Morton 1994, 109.

¹⁵⁶ Vgl. Gumperz 1982, 59.

¹⁵⁷ Vgl. Poplack 1982, 231.

¹⁵⁸ Vgl. Thomas 2007; <http://www.america.gov/st/washfile-spanish/2007/August/20070816152620tj0.697735.html> (24.11.2008).

Americano aus Las Vegas, New Mexico, ein Gedicht mit dem Titel *Lo que dirá* und mit dem Pseudonym T.A. Tornillo unterzeichnet. Es sollte den Hispanics Wahlempfehlungen gegen den angloamerikanischen Kandidaten nahelegen. Darin sind in ein und derselben Verszeile Elemente beider Sprachen zu lesen, wie in zeitgenössischer Chicano-Dichtung.¹⁵⁹

Bei ähnlichen Strukturen in den zwei Sprachen ergibt sich die Möglichkeit, frei zwischen den beiden hin und her zu wechseln, gelegentlich mehr als einmal innerhalb eines Satzes. Das kann nur dann funktionieren, wenn jeder einzelne der am Gespräch Beteiligten über eine hohe Kompetenz in beiden Sprachen verfügt. Dadurch kommt es zu einer Mischung aus zwei Sprachen, einem eigenen System bestehend aus der Grammatik und der Lexik beider Sprachen. Für die Aussprache beim Code-Switching gelten die Regeln der jeweiligen Sprache, sofern die Lexik nicht phonologisch und morphologisch angepasst wurde.¹⁶⁰

3.2.1 Arten des Code-Switchings

Grundsätzlich gibt es vier Arten von Code-Switching:

a) Der satzexterne Wechsel (EXTRASSENTENTIAL SWITCHING)¹⁶¹ oder das interphrasale Code-Switching (INTERSSENTENTIAL SWITCHING)¹⁶² bezeichnet den Wechsel zwischen den Sprachen nach vollständigen Sätzen. Im Folgenden ein Beispiel für interphrasales Code-Switching von Spanisch und Englisch an einer Satzgrenze:

BERTA: *Claro que sí, pásele, pásele, DON JUAN. I WAS PLAYING ONE OF MY FAVORITE RANCHERITAS.* (S.29)

b) Findet der Wechsel innerhalb eines Satzes statt, handelt es sich um einen satzinternen Wechsel oder intraphrasales Code-Switching (INTRASSENTENTIAL SWITCHING), das genauen Regelungen unterworfen ist,¹⁶³ die im Folgenden beschrieben werden.

BERTA: *Y sabes que, AFTER EVERY CONQUEST, EVERY amorío, HE WOULD COME HERE a confesarse, TO CLEANSE HIMSELF. BIG BERTA'S BAR WAS HIS fuente de la juventud.* (S. 30)

c) Der emblematische Wechsel bezieht sich auf einzelne Wörter, Füllwörter, Interjektionen oder idiomatische Wendungen in der anderen Sprache (genannt TAG SWITCHES, *coletillas*, Floskeln oder Etiketten);¹⁶⁴ z.B.

¹⁵⁹ Vgl. Leal 1993, 72.

¹⁶⁰ Vgl. Noll 2001, 101; und Perissinotto 1992, 532-534.

¹⁶¹ Vgl. Poplack 1982, 260.

¹⁶² Vgl. Appel/Muysken 1995, 118.

¹⁶³ Vgl. Poplack 1982, 237.

JOHNNY: I GOT IN A FIGHT WITH A JEALOUS HUSBAND. ¡*Pinche gringo!* (S. 31)

d) Der wortinterne Wechsel erfolgt innerhalb eines Wortes, z.B.

BERTA: *WATCHA*, A LIST OF HIS *conquistas* -¿*Quieres oírlas?* (S. 29)

Obwohl Code-Switching den Anschein erweckt, beliebig und zufällig verwendet zu werden, stecken dennoch spezielle grammatikalische und soziale Regeln dahinter. Man findet gewisse akzeptable Muster, andererseits gibt es unmögliche, nicht auffindbare Fügungen. Es ist z.B. üblich, ein englisches Adverb an das Satzende zu stellen (*Lo hizo SLOWLY*), die dazugehörige Frage ist jedoch nicht möglich (*HOW lo hizo?*), da im Englischen das Hilfszeitwort DO/DID verlangt wird (*HOW DID HE DO IT?*).¹⁶⁵

Für die Regelmäßigkeit von satzinternem Code-Switching sind verschiedene Modelle entwickelt worden. Eine linguistische Einschränkung für Code-switching ist die wechselseitige Abhängigkeit von zwei lexikalischen Elementen, wie das z.B. zwischen Artikel und Substantiv der Fall ist. Aus diesem Grund ist ein Wechsel von kompletten Interjektionen und den meisten Adverbien möglich. Ebenso möglich ist Code-Switching, wenn die gesamte Nominalphrase von einem spanischen Bestimmungswort gebildet wird, d.h. der Artikel spanisch, das Substantiv englisch ist. So kann man sagen „*tenemos un NEWSPAPER*“, nicht jedoch „*THE muchacho está aquí*“, weil in diesem Fall das Bestimmungswort englisch ist.¹⁶⁶

Im Allgemeinen gibt es folgende sechs Möglichkeiten für satzinternes Code-Switching:¹⁶⁷

1. Verwendung einzelner Substantive aus der anderen Sprache. Dies kommt am häufigsten vor und ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass eine große Zahl der Chicanos Englisch als Unterrichtssprache hatte.¹⁶⁸ Von manchen Autoren wird dies nicht als Code-Switching, sondern als Entlehnung betrachtet.

LOUIE: *Cuando me largué del HIGH SCHOOL me fui directamente para México.* (S. 33)

MOTHER: I THINK THE BABY IS GOING TO BE A *varón* - HE KICKS LIKE A LITTLE BULL. (S. 45)

2. Verwendung einer Verbalphrase aus der anderen Sprache:

LOUIE: *No hombre, KNOWING YOU, les dijiste que eras "SPANISH".* (S. 34)

¹⁶⁴ Vgl. Poplack 1982, 237.

¹⁶⁵ Vgl. Sánchez 1982, 42; und Perissinotto 1992, 532-534.

¹⁶⁶ Vgl. Sánchez 1982, 42-43; und Ramírez 1992, 208.

¹⁶⁷ Vgl. López Morales 1993, 171-175; und Ramírez 1992, 199.

¹⁶⁸ Vgl. Perissinotto 1992, 533.

JOHNNY: [...] I WAS SEARCHING, *sin saberlo*, FOR A CHICANA. (S. 40)

3. Verwendung einer Nominalphrase aus der anderen Sprache:

BERTA: SINCE YOU STABBED LOUIE MEJÍA *con un filero* RIGHT HERE. (S. 31)

4. Wechsel bei einem Nebensatz:

JOHNNY: WHEN YOU'RE NOT AROUND *me duele*. (S. 39)

5. Verwendung eines idiomatischen Ausdrucks aus der anderen Sprache:

ANA: *No te lo creo*, NOT ONE WORD! (S. 40)

BERTA: Don Juan, *con todo respeto*, I AM NOT HERE TO ACCUSE ANYONE. (S. 36)

6. Kombinationen der vorher genannten Möglichkeiten:

BERTA: WONDERFUL. THERE WILL BE *velorios* AND SPEECHES EXPRESSING *el amor* AND ESTEEM *que sentimos por ellos*. (S. 29)

In der folgenden Tabelle sind jene Stellen, an denen ein Wechsel zwischen Englisch und Spanisch möglich ist, durch eine senkrechte Linie gekennzeichnet:¹⁶⁹

I	TOLD HIM	THAT	SO THAT	HE	WOULD BRING IT	FAST
(Yo)	<i>le dije</i>	<i>eso</i>	<i>pa'que</i>	(él)	<i>la trajera</i>	<i>ligero</i>
I	TOLD HIM	THAT	<i>pa'que</i>		<i>la trajera</i>	<i>ligero</i>

z.B. I TOLD HIM *eso pa'que él* WOULD BRING IT FAST.

3.2.2 Funktionen des Code-Switchings

Für die Funktionen des Code-Switchings findet man in der Literatur eine Reihe von verschiedenen Standpunkten. Grosjean¹⁷⁰ nennt 10 Faktoren, die Code-Switching notwendig machen können. Auf der Grundlage dieser Faktoren erstellte ich unter Einbeziehung weiterer Aspekte die folgende Liste für die Analyse des Stücks *Johnny Tenorio*, um zu zeigen, wie die Sprache der Chicanos in diesem Theaterstück dargestellt ist.

¹⁶⁹ Vgl. Poplack 1982, 233-237.

¹⁷⁰ Vgl. Grosjean 1982, 152, 149-157.

- a) Bestimmte Sprachvarietäten können dazu dienen, den Adressaten und/oder den Sprecher¹⁷¹ näher zu spezifizieren.
- b) Eine Reihe von linguistischen Gründen kann zum Sprachwechsel führen:
 Wenn es für Fachtermini keine genaue Entsprechung gibt, werden Lexeme aus anderen Sprachen erforderlich sein. In diesem Fall geht es vor allem um Substantive. Ein weiterer Faktor für die Verwendung von Code-Switching sind idiomatische Redewendungen, Ausrufe, Aufforderungen oder schwer zu übersetzende sprachliche Fügungen. Es kann sich dabei um Diskursmarker handeln.
 Kann ein bestimmter Begriff in einer der beiden Sprachen leichter hergestellt werden oder ist das betreffende Wort in der einen Sprache nicht vorhanden oder fällt dem Sprecher nicht ein, führt das auch zu Code-Switching aus lexikaler Notwendigkeit. Das wird als referentielle Funktion nach Appel/Muysken¹⁷² oder „MOST AVAILABLE WORD“¹⁷³ bezeichnet.
 Code-Switching kann auch aus lexikaler Notwendigkeit auftreten, weil wegen eines bestimmten Wortes das vorhergehende Wort in der entsprechenden Sprache erfolgen muss, was ANTICIPATORY TRIGGERING bzw. *descarga anticipada* genannt wird.¹⁷⁴
 Schließlich benötigt man Code-Switching, um wörtliche Zitate eines anderssprachigen Sprechers wiederzugeben.¹⁷⁵
- c) Der Sprachwechsel ist ein ausgezeichnetes Instrument, um den bikulturellen Hintergrund und die eigene Kultur darzustellen. Mit solchen Identitätsmarkern (ETHNIC MARKERS) kann man seine Verbundenheit mit Traditionen und Solidarität mit einer bestimmten Gruppe deutlich machen oder aber sich von anderen abgrenzen.¹⁷⁶
- d) Oft findet ein Wechsel in die erste Sprache/Muttersprache statt, um Emotionen wie Ärger, Ekel, Freude und Vertrauen auszudrücken, wobei das gerne in Form von Interjektionen geschieht.¹⁷⁷ Zur Darstellung emotionaler Zustände dient auch die

¹⁷¹ Vgl. Gumperz 1995, 77; und Ortiz López 2005, 174.

¹⁷² Vgl. Appel/Muysken 1987, 118-121.

¹⁷³ Vgl. Grosjean 1982, 151.

¹⁷⁴ Vgl. Ortiz López 2005, 174.

¹⁷⁵ Vgl. Gumperz 1995, 75-76; und Ortiz López 2005, 174.

¹⁷⁶ Vgl. Ortiz López 2005, 174; und López Morales 1989, 171-175.

¹⁷⁷ Vgl. Ortiz López 2005, 174; und Gumperz 1995, 77.

poetische Funktion, die eine Variante der phatischen und metalinguistischen Funktion ist. Dabei werden z.B. Wortspiele hervorgehoben.¹⁷⁸

- e) Code-Switching kann themenbezogen eingesetzt sein. Einerseits wird es zum Wechseln des Themas verwendet, andererseits zur Fortführung der sprachlichen Folge, d.h. der beim letzten Sprechakt verwendeten Sprache.¹⁷⁹
- f) Code-Switching dient auch dazu, die Aufmerksamkeit zu wecken, bestimmte Ideen und Diskurssegmente hervorzuheben und zu wiederholen, wobei der Sprachkontrast eine große Rolle spielt. Eine Bestätigung erfolgt besonders oft in der dominanten Sprache.¹⁸⁰ Der Sprecher übernimmt damit die Rolle des Experten und kann seinen Status hervorheben.¹⁸¹ Dies wird auch als metalinguistische¹⁸² Funktion betrachtet, also um Zuhörer zu beeindrucken, wie z.B. Verkäufer gerne englisch sprechen, um die technischen Details ihrer Artikel zu erklären.
- g) Code-Switching kann für einen stilistischen Wechsel bei der persönlichen Gestaltung eines Gesprächs eingesetzt werden, so wie bei der Auswahl zwischen Synonymen. Dabei spielen die Konnotationen der jeweiligen Varietät eine Rolle. Wechselt der Sprecher in den Dialekt der Region, vermittelt er Bodenständigkeit. Damit versucht er, eine möglichst große Zustimmung zu finden.¹⁸³ In diesen Bereich fällt die phatische Funktion¹⁸⁴; mit der man z.B. beim Erzählen von Witzen eine Pointe hervorhebt. Bei Gumperz wird dies als metaphorisches Code-Switching (METAPHORICAL SWITCHING)¹⁸⁵ bezeichnet, das innerhalb einer Sprechsituation etwas über den Sprechakt selbst aussagen soll.
- h) Schließlich findet man Code-Switching auch zum Ausschluss einer Person vom Gespräch, zur Geheimhaltung des Gesprächsinhalts bzw. zur Einbeziehung eines Dritten in die Unterhaltung, also eindeutig aus strategischen Gründen. Dies wird als direkte Funktion¹⁸⁶ oder als situatives Code-Switching (SITUATIONAL SWITCHING)¹⁸⁷ bezeichnet, da es von situativen Gegebenheiten wie Thema, Ort und

¹⁷⁸ Vgl. Appel/Muysken 1987, 118-121.

¹⁷⁹ Vgl. Ortiz López 2005, 174.

¹⁸⁰ Vgl. Gumperz 1995, 78.

¹⁸¹ Vgl. Ortiz López 2005, 174.

¹⁸² Vgl. Appel/Muysken 1987, 119.

¹⁸³ Vgl. Ortiz López 2005, 174-180.

¹⁸⁴ Vgl. Appel/Muysken 1987, 118-121.

¹⁸⁵ Vgl. Gumperz 1995, 60-61, 80.

¹⁸⁶ Vgl. Appel/Muysken 1987, 119.

¹⁸⁷ Vgl. Gumperz 1995, 60-61.

Gesprächspartner abhängt, z.B. wenn Kinder mit Vater und Mutter jeweils verschiedene Sprachen sprechen.

- i) Die expressive Funktion des Code-Switchings bezieht sich auf einen eher unbewussten Sprachwechsel, insbesondere wenn Code-Switching in einer Sprechergemeinschaft die übliche Ausdrucksform ist wie bei bilingualen Sprechern in New York. Dabei handelt es sich um Koinzidenz, wenn der Sprecher keine Gründe für den Sprachwechsel nennen kann.¹⁸⁸

Eine weitere Theorie, das Konzept der Auslösefunktion nach Clyne¹⁸⁹ besagt, dass ein Sprachwechsel durch bestimmte Wörter, die keinem der beiden Sprachsysteme eindeutig zugeordnet werden können, ausgelöst werden. Dazu gehören die lexikalische Transferenz, bilinguale Homophone und Eigennamen. Eine lexikalische Transferenz ist ein Wort der einen Sprache, das im Laufe der Zeit von der anderen Sprache übernommen wurde, aber noch nicht zum etablierten Lehnwort geworden ist z.B. PARKING.

El carro está en el PARKING, LET ME GET IT.

Ahorita estoy SUPERocupada, SO PLEASE GIVE ME SOME TIME.

SUPER ist ein bilinguales Homophon, ein Lehnwort im US-Spanischen ähnlich wie im Englischen. Als Beispiel für Eigennamen findet man im Theaterstück *Johnny Tenorio* den ursprünglich angloamerikanischen Namen *DISNEYLANDIA*, der mit einem spanischen Suffix an die spanische Sprache assimiliert wurde und damit einen Sprachwechsel auslöst.

LOUIE: I PROMISED TO TAKE HER WITH ME TO *DISNEYLANDIA* pero, nel pastel. ¡Puras papas!
(S.33)

Außerdem werden Sprachwechsel meist konsekutiv ausgelöst, können aber auch antizipatorisch (*descarga anticipada*/ANTICIPATORY TRIGGERING) sein; das heißt, dass der Wechsel aus lexikaler Notwendigkeit schon vor einem bestimmten Auslösewort erfolgt;¹⁹⁰ z.B.

JOHNNY: [...] LOOK, I USED TO RUN AROUND WITH *las gringas*. (S. 39)

¹⁸⁸ Vgl. Poplack 1982, 252-260; Frantzen 2004, 146-7.

¹⁸⁹ Vgl. Clyne 2003, 162-168; und Frantzen 2004, 124-126.

¹⁹⁰ Vgl. Clyne 2003, 162-169; und Ortiz López 2005, 174.

3.3 Sprecher der Chicano-Sprache(n)

Für die Spanischsprecher in den USA gelten sowohl der Begriff der Diglossie als auch der des Bilingualismus. Dabei handelt es sich um unterschiedliche Konzepte:

Diglossie bezeichnet die komplementäre Verteilung zweier Varianten einer Sprache oder zweier Sprachen innerhalb einer Sprechergemeinschaft, dabei mit einer besser konnotierten *High-Variety* (Beruf, Schule, öffentliche Rede, Schriftsprache) und einer schlechter konnotierten *Low-Variety* (Privatsprache, Familiensprache, Sprache der Intimsphäre).¹⁹¹

Diglossie (griech. 'Zweisprachigkeit') bezieht sich auf die Sprechergemeinschaft, d.h. zum Beispiel einen Staat, in dem zwei Sprachvarietäten verwendet werden. Dabei genießen die beiden Varietäten unterschiedliches Ansehen. Eine gilt als die Sprache mit hohem Prestige und wird offiziell verwendet, während die andere für den privaten Gebrauch eingesetzt wird.

Bilingualismus (lat. 'Zweisprachigkeit') ist laut Bußmann

die individuelle Fähigkeit und Praxis eines Sprechers, zwei oder mehrere Sprachen abwechselnd mit (annähernd) gleichem Niveau zu gebrauchen.¹⁹²

Demzufolge nimmt Bilingualismus Bezug auf den einzelnen Sprecher. Allerdings kann die Definition des Begriffs sehr unterschiedlich ausfallen. Das geht von einer gleich guten Beherrschung beider Sprachen bis hin zur Verwendung einzelner Ausdrücke einer Sprache in einer anderen Sprache. Für die vorliegende Arbeit erscheint folgende Definition von Grosjean passend:

WE WILL CALL 'BILINGUAL' THOSE PEOPLE WHO USE TWO, OR MORE, LANGUAGES (OR DIALECTS) IN THEIR EVERYDAY LIVES. BILINGUALS ARE NOT THE SUM OF TWO COMPLETE OR INCOMPLETE MONOLINGUALS BUT HAVE A UNIQUE AND SPECIFIC LINGUISTIC CONFIGURATION. THEY HAVE DEVELOPED COMPETENCIES IN THEIR LANGUAGES TO THE EXTENT REQUIRED BY THEIR NEEDS AND THOSE OF THE ENVIRONMENT. THEY NORMALLY USE THEIR LANGUAGES - SEPARATELY OR TOGETHER - FOR DIFFERENT PURPOSES, IN DIFFERENT DOMAINS, OF LIFE, WITH DIFFERENT PEOPLE.¹⁹³

Bilingual sind jene Personen, die zwei oder mehrere Sprachen (oder Dialekte) in ihrem Alltag einsetzen. Sie haben in ihren Sprachen jene Kompetenz erlangt, die für ihre Bedürfnisse und die Erfordernisse ihrer Umwelt erforderlich ist. Normalerweise werden die Sprachen getrennt oder separat für verschiedene Zwecke in verschiedenen Lebensbereichen und mit verschiedenen Gesprächspartnern verwendet. Die einzelnen Sprecher verfügen über Kompetenz in Varietäten mit unterschiedlichem soziolinguistischem Status, einer dominanten und einer dominierten Varietät.

¹⁹¹ Vgl. Cichon 2003, 110.

¹⁹² Vgl. Bußmann 1983, 69.

¹⁹³ Vgl. Grosjean 1995, 259.

Was nun die Diglossie in den USA betrifft, so ist die Verkehrssprache Englisch, das bei allen formellen Anlässen verwendet wird. Spanisch dagegen wird vor allem informell zu Hause in der Familie und unter Freunden im spanischen Stadtviertel *Barrio* gesprochen. Es handelt sich eindeutig um eine dominierte Sprache, deren soziokultureller Status der einer Varietät ohne Prestige ist. Für das geringe Ansehen der Sprache der Chicanos, auch bei Sprechern aus lateinamerikanischen Ländern, gibt es in der Literatur zahlreiche Hinweise. So schreibt Anzaldúa:

CHICANAS FEEL UNCOMFORTABLE TALKING IN SPANISH TO LATINAS, AFRAID OF THEIR CENSURE. THEIR LANGUAGE WAS NOT OUTLAWED IN THEIR COUNTRIES.¹⁹⁴

In vielen Fällen ist Spanisch keine Schriftsprache, sondern eine orale Varietät. Denn die Menschen im Südwesten verwenden Spanisch vor allem mündlich, weil sie in den Schulen ausschließlich oder hauptsächlich in Englisch alphabetisiert worden sind. Sie lesen und schreiben kaum auf Spanisch und haben wenig Zugang zum Standardspanisch. Für die Mehrzahl der Spanischsprecher gibt es keine Vorbilder, denn die Mittelschicht ist noch nicht groß genug. Viele spanischsprachige Familien sind Gegner einer gesetzlichen Förderung der Zweisprachigkeit und zweisprachiger Ausbildung, weil man in den USA, wohl nicht bloß aus ihrer Sicht, nur mit Hilfe der englischen Sprache erfolgreich sein kann. Emigranten möchten, dass ihre Kinder in der nordamerikanischen Gesellschaft unauffällig bleiben, in der Anderssein fragwürdig erscheint.¹⁹⁵ Sie fühlen sich dazu verpflichtet, sich an die Mittelschicht der angloamerikanischen Kultur zu assimilieren. Somit kommt es dazu, dass die (spanische) Umgangssprache nicht ausreicht und aus diesem Grund für höhere Register auf die englische Sprache zurückgegriffen wird, wie dies z.B. in der Schule und vor Gericht geschieht. Dabei können langsam jene Register und Bereiche verlorengehen, die eine lexikalische Spezialisierung und grammatikalische Nuancierung benötigten. Diese sprachliche Situation der Spanischsprecher in den USA wird als linguistische Verarmung oder strukturelle Neuanpassung (*reajuste estructural*) bezeichnet.¹⁹⁶

Bilinguale sind sich im Allgemeinen ihrer Zweisprachigkeit wohl bewusst und entsprechend den sozialen Umständen in der Lage, die beiden Sprachen zu trennen.¹⁹⁷ Ihre Kompetenz ist jedoch sehr unterschiedlich. Denn in den meisten Fällen verläuft innerhalb von drei Generationen ein Prozess zur sprachlichen Assimilation. Personen

¹⁹⁴ Vgl. Anzaldúa 1999, 80.

¹⁹⁵ Vgl. Perissinotto 2005, 119.

¹⁹⁶ Vgl. Perissinotto 2005, 114, 119, 121; Sánchez 1982, 9-46; und Ramírez 1992, 46-47.

¹⁹⁷ Vgl. Keller 1993, 163.

der ersten Generation beherrschen Spanisch und erwerben in begrenztem Umfang Englisch; sie sind oft nur in einer oder in keiner von beiden Sprachen alphabetisiert. Spanisch wird dann von den folgenden Generationen in der Kindheit erlernt, wobei eine hohe Kompetenz in beiden Sprachen bei der zweiten Generation erreicht wird, während die dritte Generation oft zur englischen Einsprachigkeit neigt, Spanisch nur beschränkt innerhalb der Familie verwendet und mündliches Spanisch versteht.¹⁹⁸ In dieser letzten Phase werden die Nachkommen von Immigranten, d.h. vor dem vollständigen Verlust der Muttersprache, als RECEPTIVE BILINGUALS bezeichnet.

Code-Switching steht nun in engem Zusammenhang mit der sprachlichen Kompetenz und der sozialen Situation der Sprecher. Bei Personen mit sehr hoher Kompetenz in beiden Sprachen (TRUE BILINGUALS) findet man eher einen Wechsel innerhalb eines Satzes oder sogar Wortes, weil sie in beiden Sprachen die Regeln der Syntax beherrschen. Sprecher mit guten Kenntnissen beider Sprachen neigen zu Code-Switching zwischen den Sätzen. Wenn jemand nur über geringe bilinguale Kompetenz verfügt, verwendet er eher einzelne Wörter oder gängige Ausdrücke in der anderen Sprache für Ausrufe oder um Pausen auszufüllen (sogenannte Etiketten, TAGS oder *coletillas*). In gewissen Fällen kann Code-Switching so weit gehen, dass die beiden Sprachen gemeinsam eine neue entstehen lassen. Poplack formuliert dies folgendermaßen:

IT IS MY CONTENTION HERE THAT CODE-SWITCHING IS ITSELF A NORM IN SPECIFIC SPEECH SITUATIONS THAT EXIST IN STABLE BILINGUAL COMMUNITIES.¹⁹⁹

Der Sprachwechsel kann als wesentlicher Bestandteil der sprachlichen Kommunikation einer bilingualen Gemeinschaft betrachtet werden, der ähnliche Funktionsweisen wie die Sprache einer einsprachigen Gemeinschaft hat. Das wurde z.B. bei einer Studie über das Sprachverhalten von zwei Sprachgemeinschaften in New York City festgestellt.²⁰⁰

Für die vielen verschiedenen spanischen Varietäten in den USA gibt es keine kollektive linguistische Norm, doch Perissotto vertritt die Ansicht, dass eine „*norma panestadounidense*“, eine panlatinistische Norm im Entstehen sei, welche die gesamten Vereinigten Staaten umfassen werde. Die Menschen des Südwestens beherrschen mehrere normale und formelle Register von Dialekten und Standardvarietäten des Englischen und Spanischen und diese bieten für Perissotto eine Reihe von

¹⁹⁸ Vgl. Fishman 1964, 32-70, zitiert nach Ramírez 1992.

¹⁹⁹ Vgl. Poplack 1982, 236-37.

²⁰⁰ Vgl. Poplack 1982, 252-260.

Möglichkeiten für die spanische Sprache, sozusagen ein soziolinguistisches Labor der unbegrenzten Möglichkeiten.²⁰¹

3.4 Textinterne Mehrsprachigkeit im Theaterstück *Johnny Tenorio*

Im Folgenden soll auf der Grundlage der vorher angeführten Punkte gezeigt werden, wie in Mortons Theaterstück *Johnny Tenorio* die Sprachvarietäten der Chicanos dargestellt sind. Er versucht in diesem Werk bewusst die Sprache als Konfliktpunkt zu verwenden. Nach eigenen Aussagen ist das Theaterstück ein Experiment mit der Sprache. Bereits zu Beginn erkennt man im Corrido *Juan Charrasqueado*²⁰² des mexikanischen Komponisten Joaquín Cordero, dass die Hauptfigur Johnny Tenorio in der mexikanischen Kultur verhaftet ist. Im Laufe des Dramas kommt wiederholt zum Ausdruck, dass die Chicano-Kultur aus beiden Kulturen schöpft oder von beiden Kulturen beeinflusst wird. So wie Code-Switching im Allgemeinen als typisches Merkmal der Chicanos angesehen wird, so ist der Wechsel zwischen Spanisch und Englisch charakteristisch für das Stück *Johnny Tenorio*.

3.4.1 Sprachvarietäten, Phonetik/Phonologie, Morphologie, Syntax und Lexik in *Johnny Tenorio*

Der Text von *Johnny Tenorio* beinhaltet vorwiegend die Sprachen des Südwestens der USA, die von Chicanos verwendet werden, wobei eine Reihe von unterschiedlichen Varietäten und Registern festzustellen sind. Zum einen wirkt der Einfluss des Nordmexikanischen, zum anderen ist der Einfluss des Englischen stark spürbar. Vom Südwestspanischen über *Spanglish* und *Caló* zum umgangssprachlichen und Standardenglischen ist alles zu finden. In Standardspanisch Mexikos ist z.B. der Corrido (S. 28, 52) und ein Liedertext (S. 44) gehalten.

BERTA: *Voy a cantarles un corrido muy mentado. Lo que ha pasado en la hacienda de la flor. La triste historia de un rancho enamorado.* (S. 28)

Ein Großteil des Textes von *Johnny Tenorio* ist allein auf Grund des häufigen Code-Switchings auf Spanglish.

Louie dagegen spricht *Caló*. Er verkörpert einen *Pachuco* und verwendet typische Ausdrücke der unteren Register, Wortspiele und häufiges Code-Switching.

²⁰¹ Vgl. Perissinotto 2005, 114, 121.

²⁰² Vgl. Daniel 1992, 10.

LOUIE: No, hombre, I DROVE ACROSS THE BRIDGE en MY LOW RIDER con mi ZOOT SUIT. THE batos WENT babas, AND THE huisas WENT WILD. Me fui hasta el D.F. - tú sabes, la mera capirucha. (S. 33)

Umgangssprachliches amerikanisches Englisch findet sich besonders bei Johnny:

JOHNNY: ENGLISH GALS ARE DOMINEERING [...] (S. 30)

JOHNNY: [...] I AIN'T GOING. (S. 33)

Standardenglisch sind die Beschreibung des Bühnenbilds (S. 28) sowie die Regieanweisungen.

THE SCENE IS BIG BERTA'S BAR ON THE WEST SIDE OF SAN ANTONIO, TEXAS. AT CENTER IS A WOODEN BAR WITH BARSTOOLS. ATOP THE BAR IS AN ELABORATE "ALTAR," THE KIND USED IN MEXICO DURING THE "DAY OF THE DEAD" CEREMONIES. (S. 28)

Die Sprachvarietäten dienen einerseits dazu, die Figuren durch ihre Sprache zu charakterisieren, andererseits sind den einzelnen Figuren nicht immer eindeutig bestimmte Varietäten und Register zuzuordnen, wie dies später detailliert aufgezeigt wird.

Typischerweise sind zwei Rückblenden in die Jugendzeit der Figuren in Englisch gehalten, während die dritte Rückblende auf Spanisch abläuft. Dies ist ein Hinweis auf die Situation der Einwandererfamilien, die zu Hause mit ihren Kindern spanisch sprechen, während die Kinder in der Schule englisch sozialisiert werden und mit Gleichaltrigen und außerhalb der Familie eher englisch, die dominante Sprache, sprechen.

Die Verwendung verschiedener Sprachen dient auch zum Herausstreichen von Gegensätzen, einerseits zwischen Angloamerikanern bzw. solchen, die es sein möchten, und den Chicanos, andererseits zwischen den Generationen wie zwischen Vater und Sohn Don Juan und Johnny Tenorio. Der Gegensatz kommt auf allen Ebenen zu tragen, ob innerhalb eines Begriffes wie in *BIG Manzana* oder in den Namen der Figuren (wie *JOHNNY Tenorio*), ob zwischen zwei Sätzen, die unterschiedliche Ideen präsentieren sollen.

Im Theaterstück *Johnny Tenorio* wird vor allem eine orale Sprache wiedergegeben. Dabei kreiert Carlos Morton eine Sprache, die versucht die Umgangssprache des Zielpublikums nachzuempfinden. Es fällt auf, dass er in hohem Maße Code-Switching verwendet, nicht mit Interjektionen und Ausdrücken der Umgangs- und Vulgärsprache spart, dabei aber im Spanischen genau die Regeln der Grammatik bezüglich Syntax und

Morphologie einhält, während das nicht immer für das Englische gilt, wie z.B. die doppelte Verneinung.

JOHNNY: HEY, LOOK, POP, I **DON'T** NEED **NOBODY'S** PARDON. (S. 31)

Man findet keine spanischen Partizipalkonstruktionen als Beifügung, keine ungewöhnlichen Passivformen oder Possesivpronomen anstelle der Redundanz. Dagegen gibt es zahlreiche Sätze mit korrekt gebrauchtem *Subjuntivo*.

DON JUAN: *Sí, no te **preocupes** por ella.* (S. 45)

DON JUAN: *Ojalá que **salga** como mi padre.* (S. 45)

BERTA: *Para que **aprendas**, Johnny.* (S. 46)

LOUIE: *¡Te dije que no te **acercaras** a Ana!* (S. 48)

LOUIE: [...] *que le **aparezca** la lechuga.* (S. 49)

BERTA: [...] *Por eso decimos [...] que **muera**!* (S. 51)

BERTA: [...] *Por eso decimos - que **viva**!* (S. 52)

Nicht zu entdecken sind Verwechslungen von *estar* und *ser* und dem Englischen nachempfundene Progressivformen und Gerundien.

BERTA: ***Era** una mujer muy hermosa.* (S. 45)

DON JUAN: [...] *Todas las mujeres **estaban** locas por él.* (S. 45)

In wenigen Fällen ergeben sich neue grammatikalische Strukturen und Wortstellungen, wie die Kombination von einem spanischen Artikel und einem englischen Eigennamen und eine spanische Präposition mit einem englischen Substantiv. Eine fehlerhafte präpositionale Verbindung in einem spanischen Satz (***por** mucho tiempo*) ist auf den Einfluss des Englischen (**FOR A LONG TIME**) zurückzuführen.

BERTA: ***El** JOHNNY!* (S. 30)

JOHNNY: [...] *Me las lavé y entonces me hizo SHOW THEM **en** FRONT OF EVERYBODY.* (S. 43)

BERTA: [...] *YOU HAVEN'T SEEN HIM **IN** **años**, EVER SINCE YOU LEFT HOME TO RAISE HELL.* (S. 42)

BERTA: *YES, BUT HE MORTALLY WOUNDED YOU. *Has estado muerto* **por** mucho tiempo.* (S. 51)

Für das Personalpronomen Akkusativ maskulinum für Personen steht oft, wie in Lateinamerika üblich, *lo, los*. Gelegentlich findet man auch *le* wie im letzten Beispiel, weil Berta „alle Sprachen spricht“.

BERTA: *HE'S EARLY, no **lo** esperaba hasta medianoche.* (S. 30)

BERTA: *¿Cómo fuiste capaz de matarlo?* (S. 32)

LOUIE: *Si **lo** veo contigo, **lo** mato, I'LL KILL HIM!* (S. 41)

BERTA: *Nunca **lo** conociste, JUST LIKE YOU NEVER KNEW YOUR MOTHER.* (S. 45)

BERTA: *¿No **le** reconoces, Johnny? *Es Louie Mejía.* (S. 32)*

Im Stück wird wie in ganz Lateinamerika anstelle der 2. Person Plural *vosotros* die 3. Person Plural verwendet.

LOUIE: ¿*Ven?* *No tiene excusa.* (S. 49)

Die Verwendung von grammatikalisch korrekten Formen lässt verschiedene Interpretationen zu. Einerseits hat Morton Spanisch sowohl in Schule und College in der formellen Form gelernt, andererseits in lateinamerikanischen Ländern, besonders in Mexiko und von mexikanischen Personen, wie nach seinen eigenen Aussagen z.B. von seiner mexikanischen Ehefrau. Ferner versucht er von Anfang an möglichen Kritikern seiner Sprache durch den Gebrauch einer korrekten Grammatik den Wind aus den Segeln zu nehmen und damit auch den tatsächlichen Sprechern der Chicano Varietäten eine Grundlage für ihre Sprachpraxis zu bieten. Letztlich könnte man seinen Text als eine Art Vorbild und Anschauungsmaterial für Chicanos betrachten, sieht er doch auch als eines der Ziele der Literatur und des Theaters die Bildung des Publikums an.

Phonologische und phonetische Merkmale des Südwestspanischen werden im Text eher selten dargestellt, was ohne Verwendung einer Lautschrift durchaus schwierig erscheint. In den Regieanweisungen gibt es einige Hinweise zur Aussprache, wie den zur Verwendung eines starken (englischen) Akzents im Spanischen:

JOHNNY: (IN A HEAVILY ACCENTED SPANISH) (S. 49)

Ferner findet man bei spanischen Interjektionen Aphäresen und den Verlust von Vokalen an anderer Stelle, z.B.:

JOHNNY: *'Ta* *cabrón*, Louie. (S. 33)²⁰³

BERTA: [...] *m'hija*, YOU DON'T KNOW WHAT YOU'VE MISSED! (S. 30)

BERTA: THAT'S RIGHT, *mi'jo*. I CLEANSED YOU BY LISTENING AND UNDERSTANDING. (S. 50)

Für den Verlust von /d/ in intervokalischer Position am Ende des Perfektpartizips *-ado* gibt es im Text folgendes Beispiel, das aus dem Wort *chingado* entstanden ist:

LOUIE: ¡*Chingao!* (S. 35)

Das Stück enthält auch einige Wortspiele, die sich auf die Aussprache des Englischen durch Spanischsprecher beziehen. Im ersten Beispiel könnte es nicht so leicht zur Verwechslung der beiden Wörter TEACHER und T-SHIRT kommen, wenn nicht im Südwestspanischen die Artikulation von palatalen Affrikaten /tʃ/ das okklusive Element verliert und diese als /tʃ/ ausgesprochen werden.

²⁰³ D. h. „das ist ja irre“, vgl. Goridis 2005, 111.

JOHNNY: *No quiero ir, Papá, hacen FUN de mí - especialmente la "TEE-CHER."*

DON JUAN: *La "TEE-SHIRT"? ¿La camiseta? (S. 43)*

JOHNNY: *AFTER PLAYGROUND me dijo "JOHNNY, WASHE YOU HANS porque DEY DURTY." (S. 43)*

JOHNNY: *Entonces dijo "WELL JOHNNY, YOU HANS SO BRAUN I CAN TELL IF THEY CLEAN o no!" (S.43)*

JOHNNY: *Sí, dijo,"Johnny, YOU NO NO HOW TO SPICK GOOD ENGLISH!" (S. 43)*

JOHNNY: *Don't you call me dat! (S. 43)*

Diese Sätze spielen auf die fehlerhafte Aussprache englischer Wörter mit „th“ durch Chicanos an. Da es im Spanischen nur kurze Vokale gibt, entstand aus der zu kurzen Artikulation des Vokals im Wort „SPEAK“ die Beschimpfung der Hispanos als „SPICS“.

Schließlich kann man in der Lexik des Stückes zahlreiche Merkmale des Südwestspanischen finden. Zum einen gibt es einige Lateinamerikanismen, z.B. *fregar* (S. 30, nerven); *guero* (S.45, blond); *apurarse* (S. 42, sich beeilen), sowie die lateinamerikanischen Verkleinerungsformen *-ito/-ita*, die feine semantische Unterschiede vermitteln und auch als Kosenamen dienen.

DON JUAN: *Bueno, ya **apúrate**, que se está haciendo tarde. (S. 42)*

DON JUAN: ***Juanito** (S. 30)*

DON JUAN: *Un **torito**. (S. 45)*

Ferner enthält der Text eine Reihe von Mexikanismen, z.B. *pinche* (S. 30, wertlos); *ruco*, *-a* (S.31, fam. uralt, hat bei Chicanos auch die Bedeutung von „hübsche Frau“²⁰⁴); *tacuche* (S. 32; Bündel, wertloses Zeug, Kretin); *abusado* (S. 36, aufmerksam); *regresar* (S. 43, zurückgeben); *nomás* (S. 33, nur, lediglich); *el joto* (S.44; Tunte).

BERTA: [...] *Además, coqueteas con todas las **rucas** - HOW DO I KNOW YOU'LL BE TRUE TO ME? (S. 31)*

LOUIE: ***Nomás** párate en cualquier esquina del barrio. (S. 33).*

DON JUAN: [...] *Solo las mujeres y los **jotos** lloran. (S. 44)*

Indigenismen sind im Stück *Johnny Tenorio* äußerst selten zu finden. Sie betreffen vor allem die mexikanische Mythologie; z.B. *Tonantzín* (S. 47) und *Mictla* (S. 32).

ANA: *I'M SIXTEEN YEARS OLD NOW, no soy una **esquincle**. (S. 40)*²⁰⁵

Nicht anzutreffen sind Archaismen, welche die im Stück nicht gezeigte Varietät *Northern New Mexico-Colorado Spanish* charakterisieren.

²⁰⁴ Vgl. Goridis 2005, 45; und Anzaldúa 1999, 78.

²⁰⁵ "Esquincle comes from the Nahuatl and means "skinny dog", which was the Aztec description for a pre-teen / early-teen", d.h. das aus dem Nahuatl stammende Wort bezieht sich auf ein etwa 13-jähriges Kind; vgl. <http://www.bigsoccer.com/forum/archive/index.php/t-278630.html> (21.01.2008).

Für *Caló* und die daraus von Chicanos übernommenen Ausdrücke gibt es zahlreiche Beispiele. Man findet sie vor allem in bestimmten Themenbereichen, wie dem Freundeskreis und bei verschiedenen Anreden: *mamasota* (S. 28; Superweib)²⁰⁶; *huisas* (S. 33, Mädchen)²⁰⁷; *bato/vato* (S. 33, Kumpel)²⁰⁸; *ese* (S. 33, heh).²⁰⁹

LOUIE: WELL, YOU DON'T KNOW WHAT YOU'RE MISSING, *ese*. (S. 33)

Des Weiteren gehören Gegenstände des täglichen Lebens dazu, wie *filero* (ein Slang-Ausdruck für Messer oder einen scharfen Gegenstand)²¹⁰; *bola/dola* (S. 32, Dollar)²¹¹; *LOW RIDER* (S. 33, tiefer gelegtes Auto).²¹²

BERTA: SINCE YOU STABBED Louie Mejía *con un filero* RIGHT HERE. (S. 31)

JOHNNY: [...] THE WINNER WAS TO WIN *mil bolas*. (S. 32)

LOUIE: No, *hombre*, I DROVE ACROSS THE BRIDGE *en* MY **LOW RIDER** *con mi* ZOOT SUIT. THE *batos* WENT *babas*, AND THE *huisas* WENT WILD. *Me fui hasta el D.F. - tú sabes, la mera capirucha*. (S. 33)

Häufig verwendete Ausdrücke, wie z.B. „ja“ und „nein“ haben eigene Bezeichnungen: *simón* (ja; lateinamerikanisches Wort, das für „YEAH, OR HELL YEAH“²¹³ verwendet wird; oft mit *ese* kombiniert: *simónese*²¹⁴); *nel* (S. 33, nein, nicht);²¹⁵ *órale* (S.32, Interjektion „los“, die aus den Wörtern *ahora* und *le* gebildet ist und bei den Chicanos die Bedeutung „aufgepasst“ hat²¹⁶); *chingón/ona* (S. 33; super, geil)²¹⁷.

JOHNNY: [...] *Simón, un grand, dale gas*. (S. 33)²¹⁸

LOUIE: I PROMISED TO TAKE HER WITH ME TO DISNEYLANDIA *pero, nel pastel*. ¡Puras papas! (S.33)

LOUIE: TOP THAT, *chingón*! (S.33)

Auch für die Wortspiele des *Caló* gibt es eine Vielzahl von Beispielen: *capirucha* - *cap* - *capital* (S. 33; Hauptstadt), ein Wortspiel, das auch im Text dem Gesprächspartner erklärt werden muss; *dale gas* (S. 33, STEP ON IT, GO FOR IT/”streng

²⁰⁶ Vgl. Goridis 2005, 47.

²⁰⁷ <http://pegasus.msmc.la.edu/english/laliterature/S03/valdez/glossary.asp> (12.03.2008).

²⁰⁸ Vgl. Goridis 2005, 101, 100; und Anzalduá 1999, 78.

²⁰⁹ Vgl. Goridis 2005, 100.

²¹⁰ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=filero> (11.03.2008).

²¹¹ Vgl. Goridis 2005, 92.

²¹² Vgl. Goridis 2005, 37; und <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=low+rider> (7.04.2008).

²¹³ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=simon> (7.4.2008); und. Anzalduá 1999, 78.

²¹⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Chicano_Cal%C3%B3_words_and_expressions (7.04.2008).

²¹⁵ [http://en.wikipedia.org/wiki/Cal%C3%B3_\(Chicano\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cal%C3%B3_(Chicano)) (18.03.2008).

²¹⁶ Vgl. Goridis 2005, 72.

²¹⁷ Vgl. Goridis 2005, 77.

²¹⁸ d.h. \$ 1000; vgl. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=grand> (7.04.2008).

dich an")²¹⁹; *nel pastel* (S.33, wörtlich „kein Kuchen“, heißt auf keinen Fall)²²⁰; *puras papas* (S.33; Quatsch)²²¹; *está cabrón* (S. 33; das ist ja irre;²²²).

JOHNNY: *Ta cabrón*, Louie. (S. 33)

Besonders häufig findet man abwertende Äußerungen, wie *cabrón* (S. 29; verflucht, Scheißkerl; wörtl. Ziegenbock, vulg. Hahnrei)²²³; *cagar el palo* (S. 32; A WORDS-FIGHT WHICH SOMEONE WINS FOR VERY MUCH; TO BOTHER SOMEONE FREQUENTLY, wörtl. scheißen)²²⁴; *puro pedo* (S. 33; alles nur Lügen, wörtlich Furz)²²⁵; *COCHONANDO* (S. 33, TO ENGAGE IN COPULATION)²²⁶; *qué gacho* (S. 34; was für ein Schlamassel; wörtlich „nach unten gebogen“, mexikanisch „häßlich“)²²⁷; *bolillo* (S.34; teigig, weiß, Bezeichnung der Anglos; wörtlich kleines Weißbrot)²²⁸; *gabacho* (S. 44; Weißer)²²⁹, REDNECK (S. 44; „Prol“) ²³⁰; *pocho* (S. 46; „gringolisierter“, in den Staaten geborener Chicano, assimilierter Latino; wörtlich ausgebleicht, blass).²³¹

JOHNNY: [...] *A mí no me matan tan fácil, ¡cabrones!* (S. 29)

JOHNNY: YEAH, WELL, *cagó el palo*. (S. 32)

JOHNNY: *Puro pedo*. (S. 33)

LOUIE: [...] *Su mami nos CACHÓ cochando*, ves. (S.33)

LOUIE: *¡Qué gacho!* (S. 34)

JOHNNY: BUT IF I TOLD THE *bolillos* I WAS A CHICANO, THEY WERE REALLY NICE TO ME. (S.34)

JOHNNY: *Gringo! Gabacho! REDNECK!* (S. 44)

DON JUAN: *Como dicen los pochos*, I'LL BREAK HER NECK! (S. 46)

Schließlich enthält der Text auch eine Reihe von Beschimpfungen von Chicanos, z.B. SPIC (S.43), GREASER (S. 43; „Ölschmierer“, bezieht sich auf die öligen Haare); WETBACK (S. 43; „nasser Rücken“, Mexikaner, die bei der illegalen Überquerung des Rio Grande einen nassen Rücken bekommen haben); BEANER (S. 43; Bohnenfresser),²³² sowie das klassische Klischee der LATIN LOVERS (S. 38).

GREGY: SPIC! GREASER! WETBACK! (S. 43)

²¹⁹ *gas* (= *gasolina*, *Bezin*); vgl. List of Chicano Caló words and expressions

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Chicano_Cal%C3%B3_words_and_expressions (7.04.2008).

²²⁰ [http://en.wikipedia.org/wiki/Cal%C3%B3_\(Chicano\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cal%C3%B3_(Chicano)) (18.03.2008).

²²¹ Vgl. Goridis 2005, 53.

²²² Vgl. Goridis 2005, 111.

²²³ Vgl. Goridis 2005, 78, 100.

²²⁴ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=cagar+el+palo> (9.04.2008).

²²⁵ Vgl. Goridis 2005, 79.

²²⁶ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=cochando> (9.04.2008).

²²⁷ Vgl. Goridis 2005, 79.

²²⁸ Vgl. Goridis 2005, 30.

²²⁹ Vgl. Goridis 2005, 30.

²³⁰ Vgl. Goridis 2005, 30.

²³¹ Vgl. Goridis 2005, 31.

²³² Vgl. Goridis 2005, 29.

3.4.2 Textstellen ohne Code-Switching

Charakteristisch für das Stück *Johnny Tenorio* ist der häufige Wechsel zwischen den Sprachen, sowohl zwischen verschiedenen Sprechern als auch interphrasales und intraphrasales Code-Switching bei einem Sprecher und Code-Switching innerhalb einzelner Begriffe und Wörter. Aus diesem Grund erscheinen jene Textstellen, die vorwiegend in einer Sprache gehalten sind, ungewöhnlich. Dazu gehören die folgenden Stellen, die gleichzeitig das Stück in mehrere Teile gliedern.

1. Gleich zu Beginn des Stücks fällt auf, dass die Beschreibung des Bühnenbilds (S. 28) sowie alle Regieanweisungen englisch sind. Demnach scheint das Stück englisch konzipiert zu sein.

DON JUAN: (MOTIONING TO THE ALTAR.) *¡Mira no más!* (S. 28)

Dabei finden sich in diesen durchgehend englischen Textstellen einzelne spanische Wörter, die als spezielle Bezeichnung von Ortsangaben (*San Antonio*), Namen eines Gemäldes (*La Virgen de Guadalupe*), eines Musikstückes (*El Corrido de Juan Charrasqueado*) und Bezeichnung für die Masken (*calavera*, S. 28) und maskierten Figuren (*CALAVERAS*, S. 52) wie Fremdwörter behandelt werden. In diesem Konzept gibt es eine Ausnahme, die möglicherweise damit zusammenhängt, dass der Text vor und nach dieser Regieanweisung von einem spanischsprachigen Lied stammt, das in der Originalversion diese oder eine ähnliche Anweisung enthält.

BERTA: [...] *La triste historia de un ranchero enamorado. (Echando gritos.)* (S. 28)

Weitere Ausnahmen von einzelnen spanischen Lexemen im englischen Regietext sind wohl, wie später dargestellt, auf Emotionen zurückzuführen:

JOHNNY: [...] (LETTING LOOSE A *grito* AND RISING TO HIS FEET.) (S. 29)

THE CALAVERAS GRAB PARTNERS AND DANCE AMIDST “*ajúas*“ AND *gritos*. (S. 52)

2. Der Beginn des Stückes ist durchgehend spanisch. Es stehen vier Strophen des Corridos *Juan Charrasqueado* des mexikanischen Komponisten Joaquín Cordero am Anfang. Sie werden von Berta gesungen und die erzählte Geschichte wird von Johnny, Ana und Louie nachgespielt. Zweimal wird das Musikstück durch einige Sätze unterbrochen, die von Johnny und Ana ebenfalls auf Spanisch gesprochen werden, obwohl sie sonst englisch sprechen.

JOHNNY: *¡Véngase conmigo, Mamasota!*

ANA: *¡Ay, Señor! ¡Déjeme! ¡Soy Señorita, y estoy prometida!*

JOHNNY: *¡Así me gustan más!* (S. 28)

Johnny übernimmt auch ein paar Worte des Corrido, die Juan Charrasqueado in direkter Rede im Corrido singt.

JOHNNY: *Ando borracho.* (S. 29)

Sobald Don Juan auftritt und zur Bar kommt (S. 29), ändert sich die Sprache. Er beginnt mit einer englischen Frage. Berta antwortet noch spanisch, wechselt im zweiten Satz aber ins Englische. Danach spricht Don Juan spanisch, Berta meist englisch. Es folgt ein ständiger Wechsel.

DON JUAN: Berta! ARE YOU OPEN?

BERTA: *Claro que sí, pásele, pásele,* Don Juan. I WAS PLAYING ONE OF MY FAVORITE *rancheritas*.

DON JUAN: *¡Mira no más!*

BERTA: YOU LIKE IT?

3. Eine Liste (S. 29-30), die Berta dann vorträgt, ist englisch und enthält nur einzelne spanische Wörter.

BERTA: YOU'VE GOT TO HEAR THIS.

IN TEXAS, SIX HUNDRED AND FORTY.

ARIZONA, TWO HUNDRED AND THIRTY.

Danach folgt wieder ein häufiger Wechsel der Varietäten, wobei vor allem Berta alle Sprachen spricht, d.h. oft die Sprache wechselt.

4. In einer Rückblende treffen Johnny und Ana, die mit einer blonden Perücke als Ausreißerin verkleidet ist, auf einander (S. 34-35) und sprechen vorwiegend englisch.

JOHNNY: HEY, *Mama*, WHAT'S HAPPENING? WHERE YOU FROM, GIRL?

RUNAWAY: CALIFORNIA

JOHNNY: *CALIFAS*? SO AM I! WHAT PART?

RUNAWAY: SAN DIEGO.

JOHNNY: SAN *DEDO*! ALL RIGHT, I'M FROM SAN DIEGO MYSELF. WHAT A COINCIDENCE.

RUNAWAY: REALLY?

5. In einer weiteren vorwiegend auf Englisch gesprochenen Rückblende zeigt Johnny Berta, wie er das Schulmädchen Ana kennenlernte und zu gewinnen trachtete. (S. 37-39)

JOHNNY: HI, ANA!

ANA: HELLO JOHNNY. ARE YOU LOOKING FOR LOUIE?

JOHNNY: NO, I WAS LOOKING FOR YOU.

ANA: ME?

JOHNNY: CAN I GIVE YOU A RIDE SOMEWHERE?

ANA: NO THANKS, I HAVE TO GET TO SCHOOL.

6. Die letzte Rückblende wird größtenteils auf Spanisch gesprochen und zeigt Johnny als siebenjähriges Kind zusammen mit seinem Vater Don Juan. (S. 42-43)

JOHNNY: *Papá, no quiero ir a la escuela.*
 DON JUAN: *Pero hijo, tienes que ir.*
 JOHNNY: *Papá, todos los bolillos hacen FUN de mí.*

Hier gibt es allerdings eine Reihe von englischen Wörtern, die im alltäglichen Leben einer spanischsprachigen Familie in den USA wichtig sind. Zum Teil sind sie phonetisch ans Spanische angepasst (*LONCHE*, *SANWICHES*, *TEE-CHER*, *TEE-SHIRT*), zum Teil werden sie als Fremdwörter (*FUN*, *PAPER BAG*, *GREASY*, *OKAY*, *PLAYGROUND*, *SHOW*) eingesetzt.

7. Den Abschluss des Theaterstücks bildet der zweite Teil des spanischen Corridos *Juan Charrasqueado* und die Schlussworte *El fin*. (S. 52)

*Creció la milpa con la lluvia en el potrero
 y las palomas van volando al pedregal
 bonitos toros llevan hoy al matadero,
 que buen caballo va montando el caporal.*

Der Großteil des Theaterstückes ist durch ständigen Sprachwechsel charakterisiert. Dabei findet man folgende Formen des Code-Switchings mit folgenden Funktionen:

3.4.3 Code-Switching innerhalb eines Wortes oder Begriffes

In den folgenden Beispielen wird ein englisches Verb an die spanische Sprache angepasst, im ersten Fall wird es als Imperativ verwendet, im zweiten als Perfektform. Das Wort *WATCHA* stammt vom englischen TO WATCH und bedeutet „pass auf“,²³³ das Wort *CACHAR* (fangen) steht anstelle von *coger* und leitet sich vom englischen TO CATCH²³⁴ ab.

BERTA: **WATCHA**, A LIST OF HIS *conquistas* - *¿Quieres oírlas?* (S. 29)
 LOUIE: [...] *Su mami nos CACHÓ cochando, ves.* (S. 33)

Ein hybrider Ausdruck ist auch *DISNEYLANDIA*, der aus der englischen Bezeichnung des Vergnügungsparks DISNEYLAND und einem spanischen Suffix gebildet wurde.

LOUIE: I PROMISED TO TAKE HER WITH ME TO **DISNEYLANDIA** *pero, nel pastel. ¡Puras papas!* (S.33)

Die Bezeichnung New Yorks als BIG APPLE ist überraschenderweise in zwei Sprachen ausgedrückt, möglicherweise soll dies auf die spanischsprachige Bevölkerung der Millionenstadt hinweisen.

JOHNNY: I TOOK THE GREYHOUND *al norte*-TO THE **BIG Manzana**. NEW YORK, NEW YORK. (S.34)

²³³ Vgl. Goridis 2005, 72.

²³⁴ Vgl. Goridis 2005, 73.

Ein Sonderfall sind Wörter, die in geschriebener Form aus beiden Sprachen stammen können. Im vorliegenden Beispiel sind sie vermutlich spanisch, da Don Juan meist spanisch spricht.

DON JUAN: *No, no, no.* (S. 29)

Schließlich beinhalten die Namen der Figuren selbst Code-Switching oder weisen auf die komplexe sprachliche Situation hin: JOHNNY *Tenorio* hat einen typisch angloamerikanischen Vornamen und als Familiennamen die im Spanischen verwendete Bezeichnung der literarischen Figur Don Juan. LOUIE *Mejía* deutet so wie *Ana Mejía* auf deren mexikanische Herkunft hin, wobei der Vorname Louie angloamerikanisch, Ana dagegen spanisch ist. Die Bezeichnung *Don Juan* besteht aus der spanischen Anrede und einem spanischen Vornamen, doch wird in anderen Sprachen gerade diese Bezeichnung für den betreffenden Typus Mann verwendet. Der Name *Big Berta* klingt englisch bzw. international.

3.4.4 Interphrasales Code-Switching

Einerseits findet man satzexternen Sprachwechsel oft zwischen verschiedenen Sprechern.

DON JUAN: *Adiós, pues. Mas, no te olvides de que hay un Dios justiciero.*
 JOHNNY: JUST A GODDAMN MINUTE!
 DON JUAN: ¿*Qué quieres?*
 JOHNNY: WHO ARE YOU? TAKE OFF THAT MASK.
 DON JUAN: *No, en vano me lo pides.*
 JOHNNY: SHOW ME YOUR FACE!
 DON JUAN: ¡*Villano!* (S. 42)

Andererseits ist satzexterner Sprachwechsel innerhalb einer Rede einzelner Sprecher(innen) zu finden, besonders häufig bei BERTA und LOUIE.

BERTA: *Claro que sí, pásele, pásele, DON JUAN.* I WAS PLAYING ONE OF MY FAVORITE *rancheritas.* (S.29)
 BERTA: *Cálmate. SIT. Mira, I FIXED YOUR FAVORITE comida - tamales y atole. EAT. Los otros están por llegar.* (S. 47)

Das häufige Phänomen des Sprachwechsels zwischen verschiedenen Sprechern ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die Sprecher damit näher spezifiziert werden sollen (vgl. 3.2.2 Funktionen des Code-Switchings, a). Nach eigenen Aussagen von Carlos Morton sprechen einige Figuren wie Johnny nur Englisch und andere wie Louie und

Don Juan eher Spanisch.²³⁵ Damit erhalten die einzelnen Figuren mittels ihrer Sprache eine Charakterisierung.

JOHNNY ist Chicano der zweiten Generation, hat in der Schule Englisch gelernt und spricht normalerweise Englisch, außer in der Familie. Offensichtlich wird dies vor allem in der letzten Rückblende, einer Szene aus Johnnys Kindheit, in der das Gespräch mit seinem Vater größtenteils auf Spanisch verläuft (siehe oben und S. 42-43). Im Gespräch mit Louie, der *Caló* spricht, wechselt auch Johnny in diesen Slang und verwendet daher auch Spanisch.

JOHNNY: *Pues, ponte abusado, rajado.* Berta, *dos frías.* (S. 32)

Innerhalb des Systems der sprachlichen Charakterisierung der Figuren gibt es eine Reihe von anderen Ausnahmen, die im Einzelnen unter den verschiedenen Funktionen näher erläutert werden.

JOHNNY: *¡Véngase conmigo, Mamasota!* (S. 28)

JOHNNY: *¡Así me gustan más!* (S. 28)

JOHNNY: I GOT IN A FIGHT WITH A JEALOUS HUSBAND. *¡Pinche gringo!* (S. 31)

BERTA dagegen spricht alle Sprachen „OF THE WORLD AND THE NETHERWORLD“ (der Welt und der Unterwelt),²³⁶ wie Carlos Morton erklärt. Bei ihr findet man besonders oft interphrasales und intraphrasales Code-Switching.

BERTA: *Claro que sí, pásele, pásele,* Don Juan. I WAS PLAYING ONE OF MY FAVORITE *rancheritas.* (S.29)

BERTA: Johnny, *esa cosa de los LATIN LOVERS es un MYTH.* (S. 38)

Auffallend ist, dass sie Zahlen, die normalerweise einer Person automatisch und am leichtesten in der Muttersprache einfallen, auf Englisch sagt. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass Berta Englisch von klein auf und im englischsprachigen Schulunterricht gelernt und verinnerlicht hat. Auf der anderen Seite wird sie bereits in der Auflistung der Figuren des Stückes als *Curandera* und EARTHMOTHER bezeichnet, wodurch sie stark in der mexikanischen Kultur verwurzelt zu sein scheint.

BERTA: [...] IN TEXAS, SIX HUNDRED AND FORTY.
ARIZONA, TWO HUNDRED AND THIRTY, (S. 29-30)

DON JUAN spricht fast nur spanisch, sowohl in den Rückblenden, also in der Vergangenheit, als auch in der laufenden Geschichte. Es gibt allerdings folgende Ausnahmen:

²³⁵ Vgl. E-Mail Interview vom 17.7.2007.

DON JUAN: Berta! **ARE YOU OPEN?** (S. 29)

DON JUAN: *Pues como dicen los gringos-,***I’LL DRINK TO THAT.**“ (S. 29)

DON JUAN: *¡También!* **HE DIED OF THIS!** (S. 29)

LOUIE Mejía spricht wie BERTA spanisch und englisch mit häufigem Code-Switching.

LOUIE: *No, hombre, I DROVE ACROSS THE BRIDGE en MY LOW RIDER con mi ZOOT SUIT. THE batos WENT babas, AND THE huisas WENT WILD. Me fui hasta el D.F. - tú sabes, la mera capirucha.* (S.33)

LOUIE: REMEMBER, I’M ALREADY DEAD! *¿Qué te pasa, Johnny? ¿Tienes miedo? ¡Tú, el mero chingón!* (S. 48)

LOUIE: *Si lo veo contigo, lo mato, I’LL KILL HIM!* (S. 41)

Er tut dies jedoch in umgangssprachlichem, gelegentlich vulgärem Register, welches *Caló* andeuten soll (S. 32, 33). Charakteristisch dafür sind einerseits die Lexik, wie zahlreiche vulgäre Ausdrücke und Ausrufe, andererseits Wortspiele und Reime.

LOUIE: [...] *Su mami nos CACHÓ cochando, ves.* (S. 33)

LOUIE: *¡Es un hijo de la chingada!* (S. 40)

LOUIE: *¡Qué gacho!* (S: 34).²³⁷

LOUIE: TOP THAT, *chingón!* (S. 33)²³⁸

LOUIE: I PROMISED TO TAKE HER WITH ME TO DISNEYLANDIA *pero, nel pastel. ¡Puras papas!* (S.33)²³⁹

ANA MEJÍA, Louies Schwester, spricht meist englisch wie Johnny. Einmal verwendet Johnny die englische Form ihres Vornamens, um mittels ihrer amerikanischen Identität zu betonen, dass sie etwas Besonderes ist.

JOHNNY: YOU ARE SPECIAL TO ME, ANN, REALLY. (S. 39)

Sie allerdings steht zu ihrer Chicana-Identität und betont deshalb auf Spanisch ihren spanischen Namen. Außerdem verwendet sie spanische Identitätsmarker in Fortsetzung des vorhergehenden spanischen Satzendes.

ANA: [...] AND STOP CALLING ME “ANN“. *Mi nombre es Ana.* (S. 39)

JOHNNY: YOUR *alma*.

ANA: *Adiós.* (S. 39)

²³⁶ Vgl. E-Mail Interview vom 17.7.2007.

²³⁷ D.h. „Was für ein Schlamassel!“ Vgl. Goridis 2005, 79.

²³⁸ *vato chingón* bedeutet „toller Bursche“, *chingón* heißt „super, geil“; vgl. Goridis 2005, 38, 77.

²³⁹ *Nel pastel* bedeutet NO WAY (keinesfalls); [http://en.wikipedia.org/wiki/Cal%C3%B3_\(Chicano\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cal%C3%B3_(Chicano)) (18.03.2008); *puras papas* bedeutet „Quatsch“; vgl. Goridis 2005, 53.

3.4.5 Intraphrasales Code-Switching

Neben der Charakterisierung der Figuren sind im Stück *Johnny Tenorio* die Verwendung bestimmter Sprachvarietäten und der häufige satzinterne (und auch satzexterne) Sprachwechsel auf eine Reihe von Faktoren zurückzuführen.

Dabei spielen linguistische Gründe eine wichtige Rolle (vgl. 3.2.2, b). Dies trifft ganz besonders im Fall von Fachtermini zu, für die es keine genaue Entsprechung gibt. Zu unterscheiden sind phonetisch und morphologisch angepasste Wörter wie **LONCHE** und **SANWICHES** und nicht angepasste wie **HIGH SCHOOL**.

JOHNNY: *Durante el LONCHE, todos ellos comen SANWICHES. Cuando saco mis tacos, se empiezan a reír.* (S.42)

THE **CALAVERAS** GRAB PARTNERS AND DANCE AMIDST “*ajúas*” AND *gritos*. (S. 52)

LOUIE: *Cuando me largué del HIGH SCHOOL me fui directamente para México.* (S. 33)

Sehr oft findet man emblematische Wechsel, die durch Interjektionen, Füllwörter, idiomatische Wendungen²⁴⁰ oder schwer zu übersetzende sprachliche Fügungen erfolgen. Im folgenden Beispiel bedeutet der idiomatische Ausdruck „denselben Fehler nochmals machen.“

BERTA: *¡Otra vez el burro al trigo!* WHAT HAPPENED? (S. 31)

BERTA: NEVER MIND, JOHNNY, HE’S JUST A CUSTOMER. *Toma, otro tequila, ON THE HOUSE.* (S.31)

BERTA: Don Juan, *con todo respeto*, I AM NOT HERE TO ACCUSE ANYONE. (S. 36)

DON JUAN: **OKAY**. *Empezando mañana puedes llevar SANWICHES.* (S. 42)

JOHNNY: **I DON’T CARE**. *Trabajo como un burro yo también!* (S. 43)

Emblematisches Code-Switching dient in vielen Fällen als Diskursmarker.

JOHNNY: [...] **Pues no**, NOT IF HE’S ALREADY DEAD. (S. 36)

JOHNNY: **Pues, entonces**, LIVEN UP, LET’S PARTY! (S. 52)

LOUIE: FOR SURE. **Bueno**, I TURNED ON SOME OF THAT CHICANO CHARM AND PROMISED TO MARRY HER. (S. 33)

ANA: *¿De veras*, Johnny? YOU PROMISE? (S. 40)

MOTHER: *¡Ay sí!* (S. 45)

MOTHER: WHAT, THAT WE’RE MORE LIBERATED THAN IN THE OLD COUNTRY? **Mira**, Juan, WHAT WOULD YOU DO IF YOU CAUGHT YOUR DAUGHTER SLEEPING AROUND? (S. 46)

Code-Switching wird angewendet, wenn dem Sprecher ein bestimmter Begriff leichter in der anderen Sprache einfällt. So zum Beispiel hat der siebenjährige Johnny

²⁴⁰ Vgl. Frantzen 2004, 95.

englischsprachige Assoziationen, wenn er an einen Mitschüler denkt, der gerne die anderen schlägt.

JOHNNY: *Pero el Gregy Weiner me quiere* **BEAT UP**. *Mira, HE HIT ME RIGHT HERE.* (S. 43)

Die folgenden Beispiele zeigen Code-Switching als ANTICIPATORY TRIGGERING / *descarga anticipada*, weil bei einem bestimmten Wort das vorhergehende Wort ebenfalls in der anderen Sprache sein muss.

BERTA: *Y sabes que, AFTER EVERY CONQUEST, EVERY amorío, HE WOULD COME HERE a confesarse, TO CLEANSE HIMSELF. BIG BERTA'S BAR WAS HIS fuente de la juventud. WHO'S THERE? WE'RE CLOSED!* (S.30)

BERTA: [...] I AM MERELY TELLING JOHNNY'S STORY, AN OLD *cuento todos conocen*. (S. 36)

MOTHER: Juan, THAT DOESN'T MEAN *tu madre* DIDN'T SUFFER. (S. 45)

Auch wörtliche Zitate eines anderssprachigen Sprechers führen zu Code-Switching:

DON JUAN: *Pues como dicen los gringos-"I'LL DRINK TO THAT."* (S. 29)

JOHNNY: AFTER PLAYGROUND *me dijo, "JOHNNY WASHE YOU HANS porque DEY DURTY."* *Me las lavé.* (S. 43)

DON JUAN: *Como dicen los pochos, I'LL BREAK HER NECK!* (S. 46)

Zur Darstellung des bikulturellen Hintergrunds (vgl. 3.2.2, c) werden gerne Identitätsmarker (ETHNIC MARKERS) eingesetzt. Dabei geht es um bestimmte Themenbereiche, wie z.B. Musik und Brauchtum.

BERTA COMMENCES TO WIPE THE BAR, WHISTLING THE *corrido* AS THOUGH NOTHING HAD HAPPENED. (S.29)

ENTER ANA, PLAYING THE COQUETTE - ALSO WEARING *calavera* MASK. (S. 28)

Die Identitätsmarker werden oft zur Beschreibung von Gebräuchen und Handlungen in religiösem Zusammenhang herangezogen. *Velorios* bedeutet ‚Totenwache‘ und *La muerte* spielt in der Mythologie und Folklore der Mexikaner und Chicanos eine bedeutende Rolle.

BERTA: THERE WILL BE *velorios* AND SPEECHES EXPRESSING *el amor* AND ESTEEM *que sentimos por ellos. Esta noche, Don Juan, celebramos a La Muerte* (S. 29)

BERTA: ¡A las *almas perdidas!* (S. 29)

JOHNNY: YOUR *alma*. (S. 39)

ANA: Johnny, HERE, IT'S A CROSS THE *monjas* GAVE ME FOR MY FIRST HOLY COMMUNION. (S. 41)

MOTHER: MEN SHOULDN'T EXPECT US TO ACT THE *Virgen María* WHILE THEY GO OUT AND DO WHAT THEY PLEASE. (S. 46)

JOHNNY: I SWEAR, I SWEAR! *Juro por Dios Santo*. (S. 46)

BERTA: LIFE AFTER DEATH, *la inmortalidad*. I LIT THESE *velas* TO SHOW YOU A VISION. SEE HOW BRIGHTLY THEY BURN? SMELL THE *copal* INCENSE, THE KIND THE ANCIENTS USED IN THEIR SACRED RITES. PRAY, JOHNNY, *ruega a la Virgen de Guadalupe, Nuestra Señora, Tonantzin*. (S. 47)

BERTA: *Tu espíritu, tan violento, no descansaba. Y como este es el Día de los Muertos*, THE NIGHT THE SOULS COME BACK TO VISIT, YOU RETURNED TO YOUR OLD HAUNTS. (S. 51)

BERTA: *Vives solamente en nuestras memorias*, Johnny. *Te estamos recordando* IN A CELEBRATION [...] OF DEATH. (S. 51)

BERTA: *Escucha. Oyes las campanas*, Johnny? DO YOU HEAR THE WOMEN PRAYING *rosarios*? SEE THE MEN DIGGING A GRAVE? *Es tu tumba*, Johnny. (S. 51)

Ferner werden gerne Speisen, vor allem mexikanische Spezialitäten, in der Originalsprache erwähnt; z.B. *pancita* ist mexikanischen Ursprungs und bezeichnet ein Gericht mit Rindermagen in Brühe.

JOHNNY: [...] OF COURSE, WE KNEW THEY WOULDN'T EAT IT IF WE TOLD THEM IT WAS *pancita de res*. (S.34)

JOHNNY: WOW! *Tacos* IN OUTER SPACE! (S. 44)

BERTA: *Cálmate*. SIT. *Mira*, I FIXED YOUR FAVORITE *comida* - *tamales y atole*. EAT. (S. 47)

JOHNNY: HEY, LOUIE! I'M CALLING YOU OUT, MAN! BERTA MADE SOME *ricos tamales* AND HOT *atole*. BETTER HURRY BEFORE I EAT IT ALL UP! (S. 47)

Ebenso findet man Anreden und Begrüßungen in der Familie und zwischen guten Bekannten auf Spanisch.

JOHNNY: ¡*Papá!* (S. 42)

JOHNNY: *Mamá*. (S. 45)

JOHNNY: ¡*Mamá!* ¡*Mamacita!* PLEASE DON'T DIE! (S. 46)

DON JUAN: Si, *mi hijo*. (S. 48)

BERTA: THAT'S RIGHT, *mi'jo*. (S. 50)

LOUIE: *No, hombre*, I DROVE ACROSS THE BRIDGE *en* MY LOW RIDER *con mi* ZOOT SUIT. THE *batos* WENT *babas*, AND THE *huisas* WENT WILD. *Me fui hasta el D.F. - tú sabes, la mera capirucha*. (S. 33)

LOUIE: WELL, YOU DON'T KNOW WHAT YOU'RE MISSING, *ese*. (S. 33)

Auf Spanisch werden im Stück auch Berufsbezeichnungen angegeben, insbesondere jene, die typisch für die mexikanische Kultur, wie die *Curandera* (traditionelle Heilerin) oder die Lebensumstände der Chicanas/os sind, wie Kellnerin, Kantinenwirtin und Verkäuferin von Tamales.

BIG BERTA, EARTHMOTHER, *curandera* OF INDETERMINATE AGE. (S. 27)

BERTA: [...] AMONG THEM YOU'LL FIND *camareras, cantineras*

FARMER'S DAUGHTERS, CITY GIRLS

Abogadas, tamaleras

THERE ARE WOMEN OF EVERY GRADE

EVERY FORM, EVERY STAGE. (S. 30)

Auch für Angloamerikaner werden einzelne englische Lexeme als Identitätsmarker verwendet.

DON JUAN: *Pues como dicen los gringos* - "I'LL DRINK TO THAT." (S. 29)

JOHNNY: [...] **PLAYING TRICK OR TREAT.** (S. 31)

JOHNNY: **Wow!** *Tacos* IN OUTER SPACE! (S.44)

JOHNNY: **OH BOY**, *Papá*, *un STAR WARS LUNCH PAIL!* (S. 44)

Laut eigenen Aussagen von Carlos Morton dient Spanisch zur Bezeichnung von starken Emotionen (vgl. 3.2.2, d).

BERTA: THERE WILL BE *velorios* AND SPEECHES EXPRESSING ***el amor*** AND ESTEEM *que sentimos por ellos. Esta noche, Don Juan, celebramos a La Muerte* (S. 29)

BERTA: WHY DIDN'T YOU TRY TO LEARN MORE ABOUT ***el verdadero amor***, Johnny, RATHER THAN PLAYING AT IT. (S. 37)

JOHNNY: Ana, YOU'VE TOUCHED ME SOMEWHERE I DIDN'T KNOW EXISTED, HERE *en mi corazón*. WHEN YOU'RE NOT AROUND ***me duele***. (S. 39)

ANA: I LIKE YOU, JOHNNY, ***te quiere mucho***. (S. 39)

ANA: [...] THAT'S THE ONLY THING YOU WANT. ***¡Te odio!*** (S. 40)

BERTA: *No debes burlarte de los muertos*, Johnny. (S. 47)

LOUIE: REMEMBER, I'M ALREADY DEAD! *¿Qué te pasa, Johnny? ¿Tienes miedo? ¡Tú, el mero chingón!* (S.48)

Auch im folgenden Text sind die ungewöhnlichen spanischen Wörter im durchgehend englischen Regietext auf die Emotion der Ausrufe zurückzuführen.

THE CALAVERAS GRAB PARTNERS AND DANCE AMIDST "***ajúas***" AND ***gritos***. (S. 52)

Oft werden Gefühle auch in Form von Interjektionen zum Ausdruck gebracht:

DON JUAN: ***¡Madre de Dios!*** (S. 30)

MOTHER: ***¡Mentiroso!*** NOW I KNOW WHERE YOU GO AT NIGHT! (S. 46)

MOTHER: ***¡Ay, Dios mío!*** (S. 46)

JOHNNY: ***¡Ayyyyy! ¡Déjame!*** LET ME GO! (S. 48)

ANA: ***¡Mentiras!*** I'VE HEARD ALL THIS BEFORE. (S. 49)

JOHNNY: [...] I'M A VICTIM, YOU'RE A VICTIM, ***¡todos somos víctimas!*** (S. 49)

Dazu gehören auch Beschimpfungen und negative Interjektionen:

JOHNNY: I GOT IN A FIGHT WITH A JEALOUS HUSBAND. ***¡Pinche gringo!*** (S. 31)

BERTA: *Y sabes que*, AFTER EVERY CONQUEST, EVERY *amorío*, HE WOULD COME HERE *a confesarse*, TO CLEANSE HIMSELF. BIG BERTA'S BAR WAS HIS *fuelle de la juventud*. WHO'S THERE? WE'RE CLOSED! ***Pinches borrachos, cómo friegan***. (S. 30)

JOHNNY: YEAH, WELL, ***cagó el palo***. (S. 32)

JOHNNY: ***Puro pedo*** (S. 33)²⁴¹

JOHNNY: ***¡No me chingues, chango!*** (S. 36)²⁴²

ANA: BUT THEY BOTH DIED, ***¡cabrón!*** NO THANKS! I LIKE YOU, JOHNNY, *te quiere mucho*. [...] I DON'T KNOW WHY I WENT TO BED WITH YOU IN THE FIRST PLACE, ***por pendeja***. (S. 39)

LOUIE: ***¡Es un hijo de la chingada!*** (S. 40)

²⁴¹ D.h. „Alles nur Lügen“, vgl. Goridis 2005, 79.

²⁴² D.h. „Mach mich nicht an, Arschloch“, vgl. Goridis 2005, 75.

JOHNNY: *Gringo! Gabacho! REDNECK!* (S. 44)²⁴³

JOHNNY: *Chíngate, cabrón*, NOBODY TELLS ME WHAT TO DO! (S. 48)

LOUIE: REMEMBER, I'M ALREADY DEAD! ¿*Qué te pasa*, Johnny? ¿*Tienes miedo*? ¿*Tú, el mero chingón!* (S.48)

Code-Switching wird gerne verwendet, um das Themas zu wechseln (vgl. 3.2.2, e):

BERTA: *¡A las almas perdidas! Ahora, a ver si puedes adivinar - WHO'S ALTAR IS THAT?* (S. 29)

BERTA: NEVER MIND, JOHNNY, HE'S JUST A CUSTOMER. *Toma, otro tequila*, ON THE HOUSE. (S.31)

BERTA: *Más parece una comedia. Ándale- SIT BACK, HAVE ANOTHER tequila.* (S. 36)

BERTA: *No estoy aquí para juzgarte*, Johnny - **THEY ARE.** (S. 48)

Andererseits erfolgt es zur Fortsetzung der sprachlichen Folge. Es wird die beim letzten Sprechakt verwendete Sprache weiter eingesetzt, auch wenn der Sprecher normalerweise eine andere Varietät benutzt:

DON JUAN: *¡Madre de Dios!*

BERTA: *Ruega por nosotros.*

DON JUAN: *Y por el alma del difunto.*

BERTA: *Y sabes que*, AFTER EVERY CONQUEST, EVERY *amorío*, HE WOULD COME HERE *a confesarse*, TO CLEANSE HIMSELF. BIG BERTA'S BAR WAS HIS *fuelle de la juventud*. WHO'S THERE? WE'RE CLOSED! *Pinches borrachos, cómo friegan.* (S. 30)

LOUIE: [...] Ana, *él es veneno.*

ANA: *Es mi amigo*, MY BEST FRIEND. (S. 40)

JOHNNY: *¡Mis ojos!*

BERTA: *Pronto vas a ver.* (S. 47)

Mit Code-Switching kann ein Sprecher auch Aufmerksamkeit erwecken und seine Ideen besonders betonen (vgl. 3.2.2, f). Im folgenden Beispiel spricht der sonst spanischsprachige Don Juan englisch, um seine Bestürzung hervorzuheben.

DON JUAN: *¡También! HE DIED OF THIS!* (S. 29)

BERTA: [...] AND WHAT'S THIS ON YOUR SHIRT, *sangre*? (S. 31)

JOHNNY: [...] MY FOLKS WORKED LIKE DOGS *para largarse.* (S. 33)

BERTA: YOUR FATHER PAID FOR IT, Johnny, *Juan cesó de ser Don Juan.* THAT'S WHY HE NEVER REMARRIED. (S. 47)

BERTA: *No hay ESCAPE*, Johnny. YOU MUST FACE THEM. (S. 48)

ANA: NO, JOHNNY YOU'RE ADDICTED TO YOUR *vicios*. YOU CONTAMINATE EVERYONE. (S. 49)

BERTA: ¿*Alguien más?* **TIME IS ALMOST UP.** (S. 50)

In diesen Bereich gehört auch die Wiederholung von bestimmten Ideen und Diskurssegmenten, um Sprechakte zu bestätigen.

JOHNNY: [...] I'M A VICTIM, YOU'RE A VICTIM, *¡todos somos víctimas!* (S. 49)

BERTA: **PREPARE**, Johnny *prepárate para la inmortalidad!* (S. 51)

²⁴³ D.h. „Weißer, Prol“, vgl. Goridis 2005, 30.

BERTA: *El* **JOHNNY!**

DON JUAN: *Juanito* (S. 30)

BERTA: [...] THESE ARE THE SOUNDS OF THE PAST, Johnny, *sonidos de nuestros antepasados*. (S.32)

JOHNNY: [...] YOU'RE A WOMAN NOW, *mi mujer*. (S. 39)

ANA: *Es mi amigo*, MY BEST FRIEND. (S. 40)

LOUIE: *Si lo veo contigo, lo mato, I'LL KILL HIM!* (S. 41)

ANA: [...] *Mi cruz nunca falla*, MY CROSS NEVER FAILS. (S. 41)

BERTA: *Nunca lo conociste*, JUST LIKE YOU NEVER KNEW YOUR MOTHER. (S. 45)

MOTHER: *Tu sobrina*, YOUR OWN NIECE! HOW COULD YOU! (S. 46)

BERTA: María WAS YOUR FATHER'S *amante*, HIS LOVER. (S. 46)

JOHNNY: *¿Por qué lo hizo?* WHY DID HE DO IT? (S. 47)

JOHNNY: THE CURSE!

BERTA: *¿La maldición?* (S. 47)

BERTA: [...] *Ven*, Johnny. LOOK! (S. 51)

Besondere Aufmerksamkeit will der Sprecher erhalten, wenn er in die Rolle des Experten schlüpft. Dabei wird gerne die dominante Sprache verwendet, um Autorität zu zeigen. Wenn es um Werte geht, die in der Familie von Bedeutung sind, wird genau im Gegenteil spanisch gesprochen, um dem Gesagten Gewicht zu verleihen.

BERTA: *Y sabes que*, AFTER EVERY CONQUEST, EVERY *amorío*, HE WOULD COME HERE *a confesarse*, TO CLEANSE HIMSELF. BIG BERTA'S BAR WAS HIS *fuelle de la juventud*. WHO'S THERE? WE'RE CLOSED! *Pinches borrachos, cómo friegan*. (S. 30)

JOHNNY: *Un ASTRONAUT*, Papá. (S.44)

BERTA: *No es un juego*, IT'S FOR REAL. (S. 44)

BERTA: *Hay más de una manera de morir*. YOU STABBED LOUIE TO DEATH, BUT YOU BROKE ANA'S HEART. (S. 51)

JOHNNY: YEAH, IT'S TIME I STOPPED ACTING LIKE A PUNK KID AND STARTED ACTING *como un hombre*. (S. 41)

MOTHER: I THINK THE BABY IS GOING TO BE A *varón*- HE KICKS LIKE A LITTLE BULL. (S. 45)

MOTHER: *Tu sobrina*, YOUR OWN NIECE! HOW COULD YOU! (S. 46)

BERTA: María WAS YOUR FATHER'S *amante*, HIS LOVER. (S. 46)

In der persönlichen Gestaltung und Ausarbeitung der Botschaft spielt oft ein stilistischer Wechsel, die Wahl von Synonymen und speziellen Konnotationen der Ausdrücke eine große Rolle (vgl. 3.2.2, g). Mit Hilfe des Wechsels zwischen den Sprachen wird versucht, von einem bestimmten Adressaten größtmögliche Zustimmung zu erhalten. Zum Beispiel vermitteln die Wörter *esposo*, *padre* für Spanischsprecher eine besondere Bedeutung.

JOHNNY: BUT I'M NOT AN *esposo*. I AM A HUNTER! (S. 50)

JOHNNY: *Sí*, I PROMISE TO GO HOME AND BE A GOOD *padre y esposo*. (S. 49)

MOTHER: WHAT IF IT'S A *niña*, WHAT WILL WE NAME HER THEN? (S. 45)

BERTA: *Algunos dicen que empezó en España*, OTHERS SAY IT IS A LEGACY OF THE MOORS.
(S.36/37)

Der Sprachwechsel soll stilistisch den Gegensatz zwischen den einen und den anderen hervorheben.

BERTA: [...] DON'T TELL ME YOU DIDN'T LOVE HER. *Yo te conozco, mosco*. (S. 37)

In diesem Beispiel zeigt der Wechsel ins Spanische, dass Berta Johnny schon von klein auf kennt, als er im Familienkreis spanisch gesprochen hat. In den folgenden Sätzen spielen die Konnotationen mit, die spanischsprachige und angloamerikanische Frauen speziell kennzeichnen.

BERTA: [...] YOU REALLY THINK YOU KNOW A LOT ABOUT US *mujeres*, DONT YOU? (S. 38)

JOHNNY: [...] LOOK, I USED TO RUN AROUND WITH *las gringas*. (S. 39)

Die Verwendung des Code-Switchings, um eine Person vom Gespräch auszuschließen (vgl. 3.2.2, h), ist in *Johnny Tenorio* nicht zu finden, da bei allen Beteiligten und Zuschauern Zweisprachigkeit vorausgesetzt wird.

Insgesamt ist festzustellen, dass neben der Charakterisierung einzelner Figuren Code-Switching in *Johnny Tenorio* vor allem aus linguistischen Gründen für einzelne Ausdrücke und für Diskursmarker eingesetzt wird. Häufig findet man auch Identitätsmarker und Wiederholungen des Gesagten in der anderen Sprache, die den Standpunkt des Sprechers unterstreichen sollen. Eine weitere wichtige Funktion des Code-Switchings ist die Verwendung spanischer Lexeme aus emotionalen Gründen. In Einzelfällen hat Code-Switching auch stilistische Aufgaben, nie jedoch Ausschlussfunktion.

3.4.6 Textuelle Verweise auf die spanisch-mexikanische und die angloamerikanische Kultur

Viele Ausdrücke, Redewendungen, Wortspiele und Liedtexte in *Johnny Tenorio* stellen textuelle Verweise auf die Volkskultur Mexikos und der Chicanos dar. Sie geben Zeugnis vom gesammelten Wissen der Sprachgemeinschaften der Mexikaner und Chicanos. Gleich zu Beginn des Stücks steht ein Teil des Corridos *Juan Charrasqueado* des mexikanischen Komponisten Joaquín Cordero (S. 28) und zeigt die Verbundenheit mit der mexikanischen Kultur. Dieser Corrido bildet auch den Abschluss des Stücks und formt so einen Rahmen für den Handlungsablauf (S. 52).

Der populäre Corrido gehört zur Gattung des erzählenden Liedes. Er geht auf die spanische Romanze zurück und entstand bereits in der Kolonialzeit. Es handelt sich dabei um eine gesungene Ballade, eine Art gesungene Zeitung des einfachen Volkes, die sowohl über die Helden als auch über Liebes- und Eifersuchtsdramen berichtet; insbesondere über die mexikanische Revolution. Im Grenzgebiet zwischen den USA und Mexiko beschäftigt sie sich mit dem Schicksal der Emigranten und dem Konflikt zwischen Angloamerikanern und Chicanos.²⁴⁴

Auch im weiteren Text von *Johnny Tenorio* werden *rancheritas* (S. 29), lateinamerikanische Volkslieder erwähnt. Um Johnny zu trösten, singt Berta das bekannte Lied *Los maderos de San Juan* des Kolumbianers José Asunción Silva:

<i>Los maderos de San Juan</i> (J.A. Silva): <i>los maderos de San Juan, piden queso piden pan, los de Roque alfandoque, los de Rique alfeñique, los de trique triquitran, triqui triqui, triqui tran, [...]</i>²⁴⁵	BERTA: (S. 44) <i>Triqui tran, triqui tran; los maderos de San Juan. Piden pan, no les dan; piden queso, les dan un hueso que se les atorán en el pescuezo</i>
--	--

Große Bedeutung kommt im Stück *Johnny Tenorio* der mexikanischen Mythologie zu. Es ist die Rede von einer Azteken-Pyramide, dem mexikanischen Feiertag DAY OF THE DEAD/ *Día de los Muertos*, den Seelen der Toten, Totenmasken und mexikanischen Göttern.

IN THIS LIGHT IT RESEMBLES AN **AZTEC** PYRAMID. (S. 51)

BERTA: Johnny, hoy es **El Día de los Muertos**. Que si te digo que tengo el poder de hacer **las almas aparecer**. [...] (S. 32)

BERTA: [...] (HOLDING UP A **calavera** MASK). Aquí está tu máscara. (S. 51)

Am 1. und 2. November feiern die Mexikaner den *Día de los Muertos*. Sie besuchen die Friedhöfe, bringen Blumen, Kerzen und Lebensmittel als *Ofrendas* (Opfergaben) und in manchen Orten halten sie an den Gräber die Nacht über Wache, genannt *la velación* (Kerzenbeleuchtung). In den Wohnungen errichten sie reich geschmückte Altäre. Man sagt, dass die Seelen der Verstorbenen über ihre lebenden Verwandten an diesem Tag wachen. Der Totenkult mit der Vorstellung der jährlich wiederkehrenden Besuche der Toten als Geister ist eine Form von religiösem Synkretismus. Das Fest entstand aus den römisch katholischen Feiertagen *Día de Todos Santos* (Allerheiligen) und *Día de Animas* (Allerseelen) und religiösen Vorstellungen der Azteken, in denen der Tod eine

²⁴⁴ Vgl. Werner 1997, 348-352.

wesentliche Rolle spielte. Der *Día de los Muertos* stellt ein mexikanisches Identitätsmerkmal dar, das auch auf Touristen aus aller Welt eine große Anziehungskraft ausübt. In der Stadt Mexiko spielen Musikgruppen an den Gräbern. Es gibt Süßigkeiten, Brote, Spielzeug und Souvenirs in Form von Totenschädeln, Skeletten und Särgen. *Calaveras* sind Schädel aus Zucker oder Schokolade, die als Geschenk an lebende Personen übergeben werden. Die Chicanos haben das mexikanische Fest des *Día de los Muertos* ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts übernommen.²⁴⁶

Im Stück *Johnny Tenorio* wird auch die Stadt Mictla erwähnt, deren Name auf zapotekisch „Ort der ewigen Ruhe“ oder „Ort des Todes“ bedeutet und in religiösen Vorstellungen „das Tor zur Unterwelt“ darstellte.²⁴⁷

BERTA: [...] I'M TALKING ABOUT *Mictla*, THE UNDERWORLD, THE PLACE WHERE THE BONES REST. (S. 32)

Auch die Madonna von Guadalupe, die Schutzpatronin Mexikos, wird von Berta angerufen:

BERTA: [...] I LIT THESE *velas* TO SHOW YOU A VISION. SEE HOW BRIGHTLY THEY BURN? SMELL THE *copal* INCENSE, THE KIND THE ANCIENTS USED IN THEIR SACRED RITES. PRAY, JOHNNY, *ruega a la Virgen de Guadalupe, Nuestra Señora, Tonantzin*. (S. 47)

Besonders in ländlichen Teilen Mexikos blieben auch nach der Zwangsbekehrung in der Kolonialzeit religiöse Vorstellungen und Riten der Indigenen weiter erhalten. Katholische Kirchen wurden auf dem Gelände alter Tempel gebaut, wodurch ein Weiterbestehen der alten Götterkulte erleichtert wurde. Die Wallfahrtskirche der Madonna von Guadalupe in der Stadt Mexico aus dem 17. Jahrhundert steht am Hügel von Tepeyac, wo früher die Muttergottheit und Mondgöttin *Tonantzin* oder *Coatlicue* von den Azteken verehrt worden war. Dadurch kam es zum Synkretismus, einer Vermischung der religiösen Ideen und Vorstellungen.²⁴⁸

Berta wird in *Johnny Tenorio* als *Curandera*, also als traditionelle Heilerin, bezeichnet und sie scheint auch über übernatürliche Fähigkeiten zu verfügen. Diese Figur weist darauf hin, dass die Indigenen Mexikos bei Erkrankungen nicht nur einen praktischen Arzt, sondern auch einen *Curandero*, eine Art Sozialtherapeuten, aufsuchen können, für

²⁴⁵ http://colombia.poetryinternationalweb.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=1505 (10.03.2008).

²⁴⁶ Vgl. Werner 1997, 391-394.

²⁴⁷ http://www.queentravel.at/mexico/pages_mexico/info/geschichte.htm (22.03.2008).

²⁴⁸ Vgl. Werner 1997, 1535-1536; <http://en.wikipedia.org/wiki/Tonantzin> (27.03.2008); http://www.mexiko-lexikon.de/mexiko/index.php?title=Virgen_de_Guadalupe&printable=yes (27.03.2008).

den der sozialpsychologische Aspekt von Krankheiten im Vordergrund steht. Dabei handelt es sich um angesehene Mitglieder der Gemeinschaft, die übernatürliche Kräfte besitzen.²⁴⁹

Schließlich findet man im Text auch Passagen, die auf die moderne Zeit im Südwesten der USA Bezug nehmen, wie der Verweis auf die Volksgruppe der Chicanos unter der Bezeichnung *La Raza* zeigt.

JOHNNY: HEY MAN, YOU KNOW I WOULD NEVER DENY *mi Raza*. (S.34)

BERTA: HERE IS JOHNNY TENORIO, *el Don Juan*, A THORN IN THE SOUL OF *la Raza* SINCE TIME IMMEMORIAL. (S. 51)

Ferner sind im Text Anspielungen auf eine Rodeoarena und einen Stierkampf enthalten:

[...] THE FEELING OF AN **ARENA**, WITH SAW DUST ON THE FLOOR. (S. 28)

[...] SCENE IS THAT OF A **BULLFIGHT**. (S. 49)

Für das Alltagsleben der Chicanos gibt es eine Reihe von Anspielungen, wie mexikanische Speisen, das Getränk Tequila, die typische Kleidung der jungen wilden Chicanos **ZOOT SUIT**²⁵⁰ (S. 33) und die im Chicano-Viertel geltenden Regeln. Des Weiteren wird das bekannte und beliebte Stadtviertel *Lomas de Chapultepec* der Stadt Mexiko erwähnt, dessen Name auf die große Zahl von rosa gefärbten Gebäuden zurückzuführen ist.²⁵¹

POURING HIM A *tequila* (S. 29)

JOHNNY: *No sé, Berta*, IT WAS EITHER HIM OR ME. *La ley del Barrio*. (S. 36)

Me metí con una de esas niñas popis, las que viven en Lomas de Chapultepec y van de compras en la Zona Rosa. (S. 33)

Auf der anderen Seite gibt es eine Reihe von textuellen Verweisen auf die angloamerikanische Kultur und Lebensweise. Besonders der Kontrast zwischen angloamerikanischer und mexikanischer Kultur wird oft hervorgehoben oder aber Elemente der beiden Kulturen werden nebeneinander gestellt. Gleich zu Beginn findet man in der Beschreibung der Bühne, dass auf der Theke der Bar ein Altar aufgebaut ist, wie dies in Mexiko zur Feier des *Día de los muertos* üblich ist. Dagegen steht in einer Ecke des Raums eine typisch amerikanische JUKEBOX (S. 28). Oft werden HALLOWEEN und *Día de los muertos* einander gegenübergestellt. Diese Feste werden beinahe zum gleichen Zeitpunkt gefeiert und beziehen sich auf eine ähnliche Thematik. Der Ablauf

²⁴⁹ Vgl. Lindig 1992, 252-257.

²⁵⁰ Anglo-amerikanischer Slang-Ausdruck, bei dem der erste Teil vermutlich eine NONSENSE REDUPLICATION von SUIT ist; [HTTP://WWW.ETYMONLINE.COM/INDEX.PHP?TERM=ZOOT+SUIT](http://www.ETYMONLINE.COM/INDEX.PHP?TERM=ZOOT+SUIT) (7.04.2008).

²⁵¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Zona_Rosa (18.03.2008).

ist jedoch unterschiedlich, wodurch die jeweiligen Bezeichnungen für Zuhörer oder Leser unterschiedliche Konnotationen mit sich bringen. In den USA handelt es sich um das säkularisierte HALLOWEEN Fest, bei dem Süßigkeiten, Kostümierung, Skelette, Laternen und ritualisiertes Betteln durch Kinder im Mittelpunkt stehen.

JOHNNY: WHAT YOU DOING, **PLAYING TRICK OR TREAT?** (S. 31)

JOHNNY: YEAH, I CAN DIG IT - **HALLOWEEN.** (S. 32)

JOHNNY: [...] WHAT´S WITH THE COSTUME, STILL **PLAYING TRICK OR TREAT?** (S. 48)

Weitere Beispiele, die den US-amerikanischen Lebensstil heraufbeschwören, beziehen sich auf typische Speisen, z.B. HAMBURGER, und den weiten Bereich der Unterhaltungsmöglichkeiten in den USA, z.B. Freizeitspass am Samstagabend SATURDAY NIGHT, im Vergnügungspark *DISNEYLANDIA* oder das PLAYBOY MAGAZINE. Dann findet man noch Transportmöglichkeiten, wie den GREYHOUND Bus und das Herumfahren mit dem Auto CRUISING AFTER SCHOOL. Schließlich fällt einmal der Name des Symbols für englische Kultur, nämlich Shakespeare, als Beweis für das hohe Bildungsniveau des Sprechers.

BERTA SHOWS DON JUAN THE CENTERFOLD OF A **PLAYBOY MAGAZINE** (S. 29)

JOHNNY: I DON´T KNOW, SATURDAY? IT´S ALWAYS **SATURDAY NIGHT** FOR ME. (S. 32)

LOUIE: I PROMISED TO TAKE HER WITH ME TO *DISNEYLANDIA* *pero, nel pastel. ¡Puras papas!* (S.33)

JOHNNY: I TOOK THE **GREYHOUND** AL NORTE-TO THE BIG *MANZANA*. NEW YORK, NEW YORK. (S.34)

JOHNNY: [...] YOU WANNA GO GET A **HAMBURGER?** (S. 34)

JOHNNY: DO YOU WANT TO GO **CRUISING** AFTER SCHOOL? (S. 37)

JOHNNY: [...] I EVEN KNOW A LITTLE **SHAKY-ES-PEAR!** (S. 39)

4. Textübergreifende Mehrsprachigkeit und Selbstübersetzung²⁵²

4.1 Theoretische Grundlagen

4.1.1 Definitionen und bedeutende Selbstübersetzer

Wenn Autoren zwei oder mehr Sprachen in unterschiedlichen Texten einsetzen, wird das als textübergreifende (intertextuelle) Mehrsprachigkeit bezeichnet. In diesen Fällen wird von potentiellen Lesern nicht erwartet, dass sie wie bei textinterner (intratextueller) Mehrsprachigkeit über (Lese-)Kompetenz in mehr als einer Sprache verfügen. Dagegen kommt es nicht selten vor, dass mehrsprachige Autoren selbst ihre eigenen Texte in eine zweite Sprache übersetzen.²⁵³

Unter Übersetzen im eigentlichen Sinne (Translation) versteht man, dass ein Originaltext aus einer Sprache, der Ausgangssprache (AS), in eine andere, die Zielsprache (ZS) übertragen wird.²⁵⁴ Bei Nida und Taber bedeutet Übersetzen, dass das natürliche Äquivalent der Ausgangssprache, das dem ausgangssprachlichen Inhalt erstens hinsichtlich der Bedeutung und zweitens hinsichtlich des Stils am nächsten kommt, in der Sprache des Empfängers wiedergegeben wird.

TRANSLATION: THE REPRODUCTION IN A RECEPTOR LANGUAGE OF THE CLOSEST NATURAL EQUIVALENT OF THE SOURCE LANGUAGE MESSAGE, FIRST IN TERMS OF MEANING, AND SECOND IN TERMS OF STYLE. TRANSLATION WHICH AIMS AT DYNAMIC EQUIVALENCE COMPRISES THREE STAGES: ANALYSIS, TRANSFER AND RESTRUCTURING.²⁵⁵

Dabei besteht der Übersetzungsprozess aus mehreren Phasen; denn als erster Schritt ist aufmerksames Lesen und möglichst vollständiges Verständnis des Originaltextes (Analyse) unerlässlich. Danach ist es erst möglich, den Inhalt dieses Textes in der Zielsprache zum Ausdruck zu bringen (Übertragung).²⁵⁶ Nida und Taber betrachten neben dem Lesen und Verstehen sowie dem Schreiben in der anderen Sprache noch die Umstrukturierung des Textes als gesonderten Schritt. Ferner ist eine Übersetzung normalerweise ein sekundärer Text und gleichzeitig eine mögliche Reinterpretation des

²⁵² Alle in Kapitel 4. in Klammern genannten Seitenangaben beziehen sich auf Morton, Carlos, 1994, *El Jardín*; die Seitenangaben mit vorangestelltem Hond. (Version für Honduras) beziehen sich auf die spanischsprachige Version für *el teatro la fragua* in Honduras laut E-Mail vom 17.04.2007. Zur Veranschaulichung der beschriebenen sprachlichen Phänomene wurde in der vorliegenden Arbeit der Originaltext typographisch verändert. **Fett gedruckt** sind jene Stellen, die jeweils besonders hervorgehoben werden sollen.

²⁵³ Vgl. Kremnitz 2004, 14-18.

²⁵⁴ Vgl. Metzeltin 2002, 454.

²⁵⁵ Vgl. Nida/Taber 1986, 12, 208.

²⁵⁶ Vgl. Fitch 1988, 130.

Originaltextes.²⁵⁷ Früher ging man davon aus, dass bei der Übersetzung so weit wie möglich alle Aspekte eines Ausgangstextes (z. B. Metaphern, Hervorhebungsmuster und thematische Progression, Satzmuster, sprachliche Varietäten etc.) beachtet werden sollen. In der modernen Übersetzungswissenschaft und in der Praxis sollen die verschiedenen Aspekte des Ausgangstextes unterschiedliche Prioritäten erhalten, die nach den Erfordernissen des potentiellen Zielpublikums ausgerichtet sind. Diese hängen vorwiegend von „textexternen Faktoren“ ab, wie Ort, Zeit, Intention des Senders und Erwartung des Empfängers, Konventionen für bestimmte Textsorten in der Zielsprache etc.²⁵⁸

Wenn ein Autor die Übersetzung seines Werkes selbst übernimmt, wird das Selbstübersetzung (*autotraducción*, *auto-translation* oder *self-translation*) genannt. Diese wird von einigen Autoren eher als eine Fortsetzung des kreativen Schreibprozesses gesehen. So stellt z.B. der französisch-amerikanische Schriftsteller Raymond Federman (*1928 in Frankreich) fest, dass er die Selbstübersetzung weder als eine Annäherung an das Original, noch als eine Verdopplung oder einen Ersatz desselben betrachtet, sondern als Fortsetzung des Werks, als Texterstellung.²⁵⁹

AS A RESULT, THE SELF-TRANSLATION IS NO LONGER AN APPROXIMATION OF THE ORIGINAL, NOR A DUPLICATION, NOR A SUBSTITUTE, BUT TRULY A CONTINUATION OF THE WORK—OF THE WORKING OF THE TEXT.

Dadurch verläuft diese Art der Selbstübersetzung innerhalb eines einzigen Prozesses. Es handelt sich eher um eine ästhetische Produktion, die parallel zum literarischen Schaffen vor sich geht.²⁶⁰

Lange wurde die Selbstübersetzung als unwichtige und seltene Tätigkeit angesehen. Doch es handelt sich um ein häufiges Phänomen, das bereits in der Antike existierte. Der jüdische Geschichtsschreiber Flavius Josephus aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. gehört zu den frühesten Selbstübersetzern. Er übertrug sein Werk aus seiner Muttersprache Aramäisch ins Griechische. Im Mittelalter bestimmte die jeweilige Literaturgattung oder Textsorte über die Sprache des Werkes. Aus dieser Epoche ist der Mallorquiner Ramón Llull (1232-1316) hervorzuheben, ein Dichter, Philosoph, Theologe und Universalgelehrter, der in die katalanische, arabische und lateinische

²⁵⁷ Vgl. Kremnitz 2004, 104-105.

²⁵⁸ [http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%9Cbersetzung_\(Sprache\)](http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%9Cbersetzung_(Sprache)) (9.09.2008).

²⁵⁹ Vgl. Castillo García 2006, 80-82, 99; Hokenson/Munson 2007, 1; Federman 1996; <http://www.federman.com/rfsrcr2.htm> (8.07.2008).

²⁶⁰ Vgl. Castillo García 2006, 97-98.

Sprache übersetzte.²⁶¹ Die bedeutendste Dichterin des kolonialen Amerika, die mexikanische Nonne Sor Juana Inés de la Cruz (1648/1651-1695)²⁶² schrieb lateinisch und übersetzte später eigene Texte ins Spanische. In der Romantik wurde die Selbstübersetzung aus nationalistischen Zielvorstellungen verwendet.²⁶³ Aus dem 20. Jahrhundert sind unter anderen folgende Selbstübersetzer aus Nord- und Südamerika zu nennen: Vicente Huidobro (1893-1948)²⁶⁴ und Ariel Dorfman (*1942)²⁶⁵ aus Chile, José María Arguedas (1911-1969)²⁶⁶ aus Peru, Rosario Ferré (*1938)²⁶⁷ aus Puerto Rico, Raymond Federman (*1928 in Frankreich)²⁶⁸ und Ronaldo Hinojosa (*1929) aus den USA.²⁶⁹ Da Dorfman, Ferré und Hinojosa wie Carlos Morton die Sprachen Englisch und Spanisch verwenden und mindestens phasenweise in den USA leben, wird im Folgenden noch im Detail auf ihre Besonderheiten eingegangen.

Noch zu erwähnen ist, dass es eine Reihe von Autoren aus ehemaligen Kolonien, wie den Antillen, gibt, die oft nicht über eine verschriftete Muttersprache verfügen. So entstehen ihre Werke in der Sprache der Kolonialmacht (z. B. Englisch, Französisch oder Spanisch) und stellen eigentlich eine Art Selbstübersetzung dar.²⁷⁰

4.1.2 Übersetzbarkeit

Die erste Frage, die sich beim Übersetzen stellt, ist die, ob ein Text überhaupt übersetzbar ist. Vor allem wenn er in die Sprache eines sehr unterschiedlichen Kulturkreises übersetzt werden soll, können Begriffe und Vorstellungen in diesem anderen Kulturkreis nicht existieren. Im Allgemeinen geht man in der modernen Linguistik davon aus, dass man alles in jeder Sprache ausdrücken und auch jeden Text in irgendeiner Form übersetzen kann.²⁷¹

[Es] zeigt sich, dass in natürlichen menschlichen Sprachen im Prinzip alles ausgedrückt werden kann: Wenn es für bestimmte Begriffe oder Konzepte keine eigenen Lexeme gibt, so können sie auf andere Weise ausgedrückt werden, durch morphologische Strukturen oder durch Umschreibung, Paraphrase bzw. Rückgriff auf andere Konzepte.²⁷²

²⁶¹ Vgl. Castillo García 2006, 82-83; und <http://www.theol.uni-freiburg.de/institute/ist/qut/llull> (20.09.2008).

²⁶² Vgl. Rössner 1995, 73.

²⁶³ Vgl. Castillo García 2006, 80-82; und Hokenson/Munson 2007, 1.

²⁶⁴ Vgl. Rössner 1995, 243.

²⁶⁵ <http://adorfman.duke.edu/> (9.09.2008).

²⁶⁶ Vgl. Rössner 1995, 342-345.

²⁶⁷ Vgl. Hokenson/Munson 2007, 200-201.

²⁶⁸ Vgl. Federman 1996-2001; <http://www.federman.com/rfpub.htm> (10.09.2008).

²⁶⁹ Vgl. Oakley 2005, 988-99; Castillo García 2006, 83-84.

²⁷⁰ Vgl. Castillo García 2006, 80-81.

²⁷¹ Vgl. Stolze 2005, 45.

²⁷² Vgl. Dürr/Schlobinski 2006, 174.

Ferner gibt es zwei entgegengesetzte Standpunkte; zum einen, dass die Übersetzung ein getreues Abbild des Originaltextes sein muss, zum anderen, dass die Übersetzung den Text dem Leser durch Erklärungen und Erläuterungen erst verständlich machen soll. Der zweite Weg, der eher einer Bearbeitung entspricht, wurde in der Geschichte häufig praktiziert, kommt noch heute besonders in der Trivallliteratur zum Einsatz. Durch das Urheberrecht, den Schutz des geistigen Eigentums, gibt es dazu seit dem 19. Jahrhundert klare Einschränkungen.²⁷³

4.1.3 Methoden der Bearbeitung des Originaltextes für die Übersetzung/Übertragung

Infolgedessen wird eine Bearbeitung im Allgemeinen nicht als Übersetzung akzeptiert. In gewissen Textsorten, besonders bei Theaterstücken, ist sie allerdings gängige Praxis. Abgesehen von der Wort-für-Wort-Transkription des Originaltextes zusammen mit einer wörtlichen Übersetzung stehen verschiedene Methoden zur Bearbeitung des Textes zur Verfügung:

- a) Die Auslassung von Textteilen;
- b) eine Erweiterung des Textes, die zusätzliche Informationen liefert;
- c) die Verwendung einer situativen Äquivalenz, d.h. dass auf Inhalte zurückgegriffen wird, die vertrauter als die im Original verwendeten klingen;
- d) eine Aktualisierung des Originaltextes;
- e) Exotizismen, wobei Slang- und Dialektausdrücke sowie Nonsense-Wörter des Originals nur durch annähernde Ausdrücke der Zielsprache wiedergegeben werden können;
- f) das Neuschreiben des Textes, wenn der Originaltext insgesamt ersetzt wird, was so weit gehen kann, dass nur mehr die wesentlichen Inhalte, Ideen und Funktionen des Originals in der Zielsprache ausgedrückt werden.²⁷⁴

Für Selbstübersetzer kommen die Einschränkungen des Urheberrechts nicht zum Tragen. Denn ein Autor verfügt über alle Rechte über seinen Originaltext, er kann und darf ihn daher uneingeschränkt verändern. Für ihn gibt es nicht das Risiko eines Missverständnisses der wahren Absichten, weil sowohl das Original als auch die Übersetzung von derselben Person geschaffen werden und der Originaltext dieser Person daher in seiner Gesamtheit verständlich ist. Viele Autoren nutzen ihre Freiheit

²⁷³ Vgl. Castillo García 2006, 80; Kremnitz 2004, 105-106.

²⁷⁴ Vgl. Bastin 1998, 5-8.

zur Bearbeitung und zum neuen Schreiben des Textes in einer anderen Sprache und schaffen ein zweites Originalwerk. Die Besonderheiten der anderen Sprache können zu einer Neugestaltung des Werkes führen. Der Autor setzt sich bei der Selbstübersetzung objektiver und kritischer mit dem Werk auseinander. Er nutzt diese zweite Chance zur Verbesserung von Irrtümern und Fehlern.²⁷⁵ Dazu meinte Rosario Ferré, dass ein Autor bei der Selbstübersetzung zum Kritiker des eigenen Werks wird und glaubt, dieses nicht nur verbessern, sondern auch sich selbst noch übertreffen zu können.²⁷⁶ Dagegen, so sagte sie ein anderes Mal in einem Interview, wäre ihr Text bei einer Übersetzung durch eine andere Person vielleicht zu sehr verfälscht worden.

*Si no pudiera manejar ambos idiomas, no podría hacerlo. Y si le pidiera a una tercera persona que lo hiciera, estaría quizá entonces adulterando demasiado el texto.*²⁷⁷

Keineswegs alle zweisprachigen Autoren übersetzen ihre eigenen Werke selbst, und viele übersetzen nur in eine Richtung. Denn der Prozess der Selbstübersetzung kann als äußerst schmerzhaft, langweilig oder abschreckend empfunden werden, vor allem wenn von der ersten in eine zweite Sprache übersetzt werden soll. Raymond Federman schreibt z.B., dass er oft beginnt, eine alternative Version in der anderen Sprache zu schreiben, dies aber rasch aufgibt, unter anderem aus Langeweile, Widerwillen, wegen der mühseligen Arbeit oder vielleicht aus Furcht davor, sich selbst und sein eigenes Werk zu verfälschen.²⁷⁸

Daher gehen viele Autoren erst dann daran, ihre Werke selbst zu übersetzen, wenn sie mit der Übersetzung durch andere unzufrieden sind. Sie schreiben oft direkt in der zweiten Sprache, ohne eigentlich eine Übersetzung vorzunehmen. So hat auch Rosario Ferré begonnen, ihr erstes Buch mit Kurzgeschichten *Papeles de Pandora* (1976) selbst in *The youngest Doll* (1991) zu übertragen, da sie mit der Übersetzung durch eine andere Person nicht ganz einverstanden war.²⁷⁹

Eines der Ziele der Selbstübersetzer ist es, ihr Werk einer neuen Leserschaft zugänglich zu machen. Somit dient die Übersetzung der Vermittlung zwischen den Kulturen und dem Verständnis der verschiedenen Völker untereinander. Eine Übersetzung kann neuen Lesern die Chance bieten, über die wirtschaftlichen, soziopolitischen und kulturellen Verhältnisse zu erfahren, die im Original thematisiert werden. Eine

²⁷⁵ Vgl. Castillo García 2006, 87-92, 96-97.

²⁷⁶ Vgl. Ferré 1995, 47.

²⁷⁷ Vgl. Castillo García 2005, 239; <http://www.redalyc.org> (10.04.2007).

²⁷⁸ Vgl. Castillo García 2006, 84, 93; Federman 1996; <http://www.federman.com/rfsr2.htm> (8.07.2008).

²⁷⁹ Vgl. Castillo García 2006, 93; Castillo García 2005, 237-238; <http://www.redalyc.org> (10.04.2007).

kulturelle Übersetzung verändert gemäß Nida und Taber den Inhalt eines Textes, um ihn bis zu einem gewissen Grad an die Kultur des Rezipienten anzupassen, und/oder wird mit zusätzlichen Informationen ergänzt, die im Original sprachlich nicht vorhanden sind. Die persönlichen Erlebnisse eines Autors werden von der jeweiligen Sprache und Kultur geprägt und können in unterschiedlichen Nuancen dargestellt sein.²⁸⁰

Gerade die Vermittlung zwischen den Kulturen ist eines der Ziele von Rosario Ferré. Sie übersetzt ihre Werke für ihre Landsleute in New York oder Los Angeles, die nicht ausreichend Spanisch sprechen. Sie schreibt aber auch für Leser, für die Englisch eine internationale Sprache ist, damit sie mehr über Puerto Rico erfahren.²⁸¹ Genau dann ist es laut Ferré auch notwendig, für die Leser historische Erklärungen hinzuzufügen, um ihnen das Nachschlagen im Lexikon zu ersparen. Eine solche Texterweiterung soll den Lesern Auskunft über die ihnen unbekannten Zusammenhänge bieten. So sind bei Rosario Ferré z.B. Paraphrasen ihrer Originaltexte zu finden, die den Inhalt sinngemäß wiedergeben. Sie tendiert eher zum Neuschreiben eines Textes, wie z.B. den Roman *Maldito amor*, der in der englischen Fassung unter dem Titel *Sweet Diamond Dust* erschienen ist.

Der kulturelle Kontext ist für Autoren und Übersetzer wesentlich, da Texte immer das Produkt einer bestimmten Kultur sind. Dazu sind neben der Kompetenz in den beiden Sprachen auch gute Kenntnisse über beide Kulturen erforderlich. Für Ferré kann sich nur derjenige als zweisprachiger Autor bezeichnen, der im historischen Gefüge, in den bestehenden Wertvorstellungen und der Kultur gelebt hat, die in einer bestimmten Sprache verankert sind.²⁸²

ONLY A WRITER WHO HAS EXPERIENCED THE HISTORICAL FABRIC, THE INVENTORY OF FELT MORAL AND CULTURAL EXISTENCE EMBEDDED IN A GIVEN LANGUAGE, CAN BE SAID TO BE A BILINGUAL WRITER [...].²⁸³

Zur Bedeutung der Kultur in der Selbstübersetzung ist die postkoloniale Schriftstellerin Rosario Ferré (*1938 in Puerto Rico) ein hervorragendes Beispiel. Sie stammt aus einer angesehenen Familie der gebildeten Elite, studierte spanische Literatur am Manhattanville College von New York, an der Universität von Puerto Rico und der Universität von Maryland. Sie lebt wie viele ihrer Generation in einem ständigen

²⁸⁰ Vgl. Nida/Taber 1986, 199; Castillo García 2006, 79; Castillo García 2005, 239; <http://www.redalyc.org> (10.04.2007).

²⁸¹ Vgl. Castillo García 2006, 101-102; Castillo García 2005, 242- 243; <http://www.redalyc.org> (10.04.2007).

²⁸² Vgl. Castillo García 2006, 79, 85- 86; 96-97, 101; Hokenson/ Munson 2007, 206-211.

²⁸³ Vgl. Ferré 1995, 41.

Wechsel zwischen Puerto Rico und den USA, zwischen Spanisch und Englisch. Anfangs schrieb sie Kurzgeschichten, die sie schließlich selbst übersetzte. Im Interview meint sie, dass der bekannte amerikanische Übersetzer Gregory Rabassa die Übersetzung von *Papeles de Pandora* sehr gut gemacht habe. Doch glaubt sie, dass gewisse Wörter nicht den Klang der Sprache und den Sinn der Erzählung abdecken, und sie hat daher ein paar Dinge hinzugefügt und geändert. Das barocke Element des Spanischen konnte sie bei *Papeles de Pandora* nicht in die englische Fassung übernehmen, da diese sonst unverständlich geworden wäre. Es sei nicht möglich, dasselbe in der einen wie in der anderen Sprache zu sagen, denn jede Sprache transportiere auch gewisse Emotionen.²⁸⁴

Cada lenguaje implica unas determinadas emociones.

Für Ferré verfügen Zweisprachige über sehr unterschiedliche Sichtweisen der Welt. Durch das Übersetzen hat sie erfahren, dass es unmöglich ist, eine kulturelle Identität in eine andere zu übertragen. Sie sieht sich immer wieder dazu gezwungen, bei der Übersetzung etwas zu streichen und neu zu schreiben, wobei durch fehlende kulturelle Konnotationen „Lücken“ entstehen. Bei *Maldito amor* habe sie nur einige sehr subtile Nuancierungen, keine großen Veränderungen bezüglich der Personen vorgenommen, aber in der englischen Fassung nicht unbedingt einen versöhnlicheren Ton als in der spanischen Version angeschlagen. Sie kreiert auch Neologismen, um das Gefühl von Alterität zu vermitteln. Im Englischen fügt sie ganze Passagen mit Erklärungen der Geschichte Puerto Ricos ein und ändert Namen.²⁸⁵

Auch die unterschiedlichen Tabus in den verschiedenen Sprachen und Kulturen wirken sich auf Selbstübersetzungen aus. Zu diesem Thema erklärt Ferré, dass sie in einer zweiten Sprache, die nicht ihre eigene ist, einen gewissen Abstand bekommt und objektiver wird; besonders bei intimen Themen, versetzt man sich an die Stelle der anderen, der fremden Person und kann als solche über andere Themen freier sprechen.

*Quizá una segunda lengua me da una distancia con la que poder bregar con muchos temas que no me afectan tanto en un lenguaje que no es el mío. En la traducción, cuando se pasa a otro lenguaje, sobre todo en temas íntimos, uno se pone en el lugar del otro, del extranjero y, como tal, se es otra persona, se puede hablar de otros temas con más libertad. Te alejas y te vuelves más objetiva.*²⁸⁶

²⁸⁴ Vgl. Castillo García 2005, 233, 238; <http://www.redalyc.org> (10.04.2007); Hokenson / Munson 2007, 201.

²⁸⁵ Vgl. Ferré 1995, 42, 46, 47; Castillo García 2005, 238-239; <http://www.redalyc.org> (10.04.2007).

²⁸⁶ Vgl. Castillo García 2005, 244; <http://www.redalyc.org> (10.04.2007).

Äußerst ungewöhnlich erscheint, dass Rosario Ferré zwei Romane zuerst auf Englisch publizierte und danach ins Spanische übersetzte. Der Roman *The House on the Lagoon* (1995) kam 1996 als *La casa de la laguna* heraus und *Eccentric Neighborhoods* (1998) als *Vecindarios excéntricos*. Nach eigenen Aussagen hatte sie erst ein spanisches Konzept, das sie dann ins Englische übersetzte und dabei erweiterte. Nach Fertigstellung der englischen Fassung erweiterte sie die spanische Fassung.²⁸⁷ Doch sie wurde dafür kritisiert, dass sie aus ökonomischen Gründen den englischen Text erweiterte, um auf dem größeren Markt Anklang zu finden. In den 80er und 90er-Jahren, der Blütezeit der Cultural studies und des Postkolonialismus, wurde eine solche Vorgangsweise als Betrug an der eigenen ursprünglichen Kultur gesehen. Ferré kontert aber, dass die puertoricanische Identität selbst dual sei, gleichzeitig amerikanisch und puertoricanisch.²⁸⁸

Für Textänderungen bei der Selbstübersetzung gibt es noch einen weiteren Grund, nämlich den Zeitfaktor. Eine Übersetzung kann mehr oder weniger gleichzeitig mit der Erstellung der ersten Version ausgeführt werden, was als simultane Selbstübersetzung (*simultaneous auto-translation*) bezeichnet wird. Erfolgt sie jedoch längere Zeit nach der Fertigstellung oder Veröffentlichung des Originalmanuskripts, spricht man von der verzögerten Selbstübersetzung (*delayed auto-translation*), die weitere Möglichkeiten für Korrekturen und zur Aktualisierung des neuen Textes bietet.²⁸⁹

Diese verzögerte Selbstübersetzung findet man bei Rolando Hinojosa-S. (*1929 in Mercedes, Texas), einem bedeutenden amerikanischen Autor mexikanischer Abstammung, der auch als Universitätsdozent tätig ist. In seinen Romanen beschreibt er den Alltag der Chicanos in der fiktiven Kleinstadt Klail City in Belken County in Texas am Unterlauf des Rio Grande an der mexikanischen Grenze. Von ihm stammt eine Reihe von Romanen, die *Klail City Death Trip Series*, Essays und eine Gedichtsammlung. Seine Werke wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u.a. 1976 mit dem kubanischen Premio Casa de las Américas für das Werk *Klail City y sus alrededores*. Vier Romane schrieb er original auf Spanisch, die übrigen auf Englisch. Erst 1983, also 10 Jahre nach Beginn der Serie machte er sich daran selbst zu übersetzen. Seine Übersetzungen nennt er lieber *Recreaciones* (Neuschöpfungen), da es

²⁸⁷ Vgl. Hokenson/Munson 2007, 200-201; und Castillo García 2005, 242; <http://www.redalyc.org> (10.04.2007).

²⁸⁸ Vgl. Ferré 1997, 5; zitiert nach Hokenson/Munson 2007, 203.

²⁸⁹ Vgl. Hokenson/Munson 2007, 206-211; Grutman 1998, 19.

sich beinahe um unabhängige Werke handelt. Denn in dem Jahrzehnt nach Erscheinen des Originalwerkes waren fünf Bücher der Serie entstanden, in denen sich die Handlung schon so weit in unvorhergesehene Richtungen entwickelt hatte. Darum meinte der Autor, das neue Material dürfe nicht ohne Auswirkungen auf das „neue“ Buch *The Valley* sein. Außerdem konnte er beim neuerlichen Schreiben derselben Geschichten in einer anderen Sprache die verschiedenen Teile seiner aus Fragmenten konstruierten Erzählungen neu strukturieren und organisieren.²⁹⁰

4.1.4 Identitätssuche

Bilinguale und damit bikulturelle Autoren beschäftigen sich immer wieder mit der Suche nach ihrer Identität. Auch die Selbstübersetzung kann mitunter einen Weg in dieser Fragestellung weisen. Denn bei dieser Tätigkeit kann sich ein Autor intensiver mit seinen verschiedenen Identitäten auseinandersetzen, die besonderen emotionalen und kulturellen Nuancierungen der Sprache des Originalwerks erkennen und in die Zielsprache übertragen.²⁹¹

Beim Interview mit Gema Castillo erklärte Ferré, dass in ein- und derselben Person viele Identitäten zusammenkommen und eine Person viele Rollen übernehmen könnte. Die Bevölkerung Puerto Ricos sieht sie in erster Linie als Lateinamerikaner, die aber noch mehr seien. Für Ferré bedeutet ihre Identität eine Kombination aus lateinamerikanischen und nordamerikanischen Teilen.²⁹²

Bueno, nosotros en Puerto Rico, somos una combinación. Somos latinoamericanos, no hay vueltas que darle a eso, y por supuesto somos puertorriqueños antes que nada. Pero creo que en el mundo en el que vivimos, no se puede ser una sola cosa. Creo que es mejor, en vez de ser menos, ser más. [...]

Nosotros conformamos un continente, somos americanos en el sentido en que somos norte y sur. Latinoamericanos primero y luego norteamericanos.

Über die Suche nach Identität schreibt auch der Schriftsteller und Menschenrechtsaktivist Ariel Dorfman (*1942 in Buenos Aires, Argentinien), Sohn jüdischer Emigranten aus Russland, der als Kleinkind spanisch lernte. Wegen politischer Verfolgung zog seine Familie nach New York. Dort wurde es sein ausgesprochenes Ziel, durch und durch Amerikaner zu werden und kein Wort Spanisch mehr zu sprechen, was er auch zehn Jahre durchhielt. Doch auf Grund der Kommunistenverfolgung in der McCarthy-Ära ging seine Familie 1954 nach Chile.

²⁹⁰ Vgl. Oakley 2005, 988-990; Zilles; http://www.paralelosur.com/revista/revista_dossier_022.htm (4.07.2008).

²⁹¹ Vgl. Castillo García 2006, 85-86, 104.

Ariel Dorfman studierte an der Universität von Chile und war später für die Regierung von Salvador Allende tätig. Durch den Putsch von General Augusto Pinochet kehrte Dorfman 1973 in die USA zurück, wo er seit 1985 an der Duke University in Durham, North Carolina, lehrt. Seit 1990 lebt er sowohl in Santiago als auch in den USA.²⁹³ In seinen Memoiren *Heading South, Looking North. A Bilingual Journey* (1998), die Dorfman ebenso wie andere Prosa und Theaterstücke selbst ins Spanische übersetzte, behandelt er seine Suche nach Identität. Dorfmans wechselvolles Schicksal machte aus ihm ein „hybrides Wesen“, das beide Sprachen spricht und schreibt, als ob das ganz normal wäre.

THE 1973 MILITARY COUP [...] SENT ME [...] BACK INTO THE ARMS OF ENGLISH, MAKING ME INTO THIS HYBRID CREATURE WHO NOW USES BOTH LANGUAGES AND WRITES A MEMOIR IN ENGLISH AND A PLAY IN SPANISH AS IF IT WERE THE MOST ORDINARY THING TO DO.²⁹⁴

Dorfman vergleicht sein Leben mit der Geschichte Lateinamerikas, das auf der Suche nach einer Sprache war, um die eigene Hybridität auszudrücken. In Lateinamerika haben sich die Kolonialsprachen Spanisch und Englisch zu transnationalen Kommunikationsformen über die Grenzen der einzelnen Kulturen hinweg entwickelt. Wenn auch einige Autoren mit zwei Kolonialsprachen, wie Spanisch und Englisch in Puerto Rico, oder mit Spanisch und lokalen indigenen Sprachen aufwachsen, so ist Spanisch als einzige offizielle Sprache vielen Staaten Lateinamerikas gemeinsam.²⁹⁵

In seinen Werken präsentiert sich Dorfman als zweisprachige Stimme des politischen Protests gegen repressive Regimes, auch gegen US-amerikanische imperialistische Bestrebungen, besonders jene um sprachliche und kulturelle Hegemonie. So ist Dorfman auch ein engagierter Verfechter des zweisprachigen Unterrichts. In *If Only We All Spoke Two Languages* schreibt er mit Bezug auf das kalifornische Referendum über zweisprachigen Unterricht, dass das Erlernen einer zweiten Sprache nicht nur wirtschaftliche und politische Vorteile bringe, sondern die beste Möglichkeit, die Kultur anderer zu verstehen.²⁹⁶

AMERICA [...] WILL DISCOVER THAT ACQUIRING A SECOND LANGUAGE NOT ONLY GIVES PEOPLE AN ECONOMIC AND POLITICAL EDGE, BUT IS ALSO THE BEST WAY TO UNDERSTAND SOMEONE ELSE'S CULTURE, THE MOST STIMULATING WAY TO OPEN YOUR LIFE AND TRANSFORM YOURSELF INTO A MORE COMPLETE MEMBER OF THE SPECIES.

²⁹² Vgl. Castillo García 2005, 235-236; <http://www.redalyc.org> (10.04.2007).

²⁹³ Vgl. Hokenson/ Munson 2007, 204-205; <http://adorfman.duke.edu/> (7.09.2008); <http://www.adorfman.duke.edu/pages/ESSAYPAGE/opinions/pages/bilingual.htm> (8.09.2008); <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Ariel-Dorfman> (7.09.2008).

²⁹⁴ <http://www.adorfman.duke.edu/pages/ESSAYPAGE/opinions/pages/bilingual.htm> (8.9.2008).

²⁹⁵ Vgl. Dorfman 1998, 225; und Hokenson/Munson 2007, 204-205.

²⁹⁶ Vgl. Hokenson/Munson 2007, 204-205; <http://www.adorfman.duke.edu/pages/ESSAYPAGE/opinions/pages/bilingual.htm> (8.09.2008).

4.2 Textübergreifende Mehrsprachigkeit und Selbstübersetzung bei Carlos Morton am Beispiel von *El Jardín*²⁹⁷

Carlos Morton ist zweisprachig, beherrscht Englisch und Spanisch. Er schrieb englische, aber auch spanische Werke, wie z.B. Hörspiele für das *Instituto Mexicano de la Radio IMER* und *Secretaria de Relaciones Exteriores SRE* in Mexico City. Ferner übersetzte er Werke von vier zeitgenössischen mexikanischen Dramatikern unter dem Titel *The Fickle Finger of Lady Death and other Plays*²⁹⁸ ins Englische. Auf meine Frage nach selbst übersetzten eigenen Werken antwortete er, dass er einige seiner eigenen Werke aus dem Englischen ins Spanische übersetzt hat und auch umgekehrt, dass jedoch bisher keines davon publiziert worden ist.

Morton hat mir freundlicherweise einen Teil einer neuen spanischen Version von *El Jardín* als „work in progress“ übermittelt. Bereits 1988 hatte der kubanisch-amerikanische Dramatiker Manuel Martín, Jr. (*1934 in Artemisa, Kuba, gest. 2000 in New York)²⁹⁹ das Stück *El Jardín* für eine Produktion des *Puerto Rican Traveling Theatre* von New York in Abstimmung mit Carlos Morton ins Spanische übersetzt. Für eine neue Produktion durch *el teatro la fragua* aus Honduras arbeiten nun Carlos Morton und das honduranische Theater zusammen an einer Übersetzung und Neuadaptierung des Stückes. Davon schickte mir Carlos Morton zehn Seiten entsprechend den Seiten 118-124 der englischen Fassung. Mit Mortons freundlicher Genehmigung kann ich auch aus dem unveröffentlichten Werk zitieren.³⁰⁰

Im Einakter *El Jardín* wird die biblische Geschichte des Sündenfalls von Adam und Eva im Garten Eden parodiert. Im Laufe der Geschichte unternehmen Adam und Eva eine Zeitreise, ausgehend vom Paradies versetzt der Autor sie in die Ära von Kolumbus bis in die moderne Gegenwart in den USA. Den beiden Protagonisten sind Gott und die Schlange, also der Teufel, an die Seite gestellt, sowie eine Reihe von Nebenfiguren, wie der Killer *Matón*, ein Pater namens *Ladrón* (d.h. Dieb), der Tod, Christoph Kolumbus, ein karibischer *Taíno*-Indio, Nixon und ein Reporter. Oft wird im Stück versucht, das Alltagsleben des Publikums in die Handlung mit einzubeziehen. Eva wünscht sich mexikanisches Essen wie *Carne asada* mit scharfer *Salsa* (S. 108), als Kosenamen für

²⁹⁷ Vgl. Morton 1994, 105-128.

²⁹⁸ Vgl. Morton 1996.

²⁹⁹ Vgl. Manuel Martín, Jr. Papers /Biographical Note. University of Miami Libraries; http://www.library.miami.edu/chc/collections/finding_aids/chc5064_find.html (14.05.2008).

Eva dienen mexikanische Spezialitäten wie kleine *Enchilada* (S. 115), Gott wir als großer *ranchero* (Rancher/Viehzüchter) bezeichnet, während Adam und Eva sich als *peons* [sic]³⁰¹ (Tagelöhner, S. 108) sehen. Gegen Ende schließt sich Adam einer gewalttätigen militanten Gruppe an. Doch schließlich siegt das Gute. Eva gelingt es mit Hilfe der Heiligenfigur der Jungfrau von Guadalupe Adam im Kampf gegen das Böse beizustehen und eine friedliche Lösung der Konflikte zu finden.

4.2.1 Ausgangssprache und Zielsprache der Übersetzung

Die Ausgangssprache des Stückes *El Jardín* ist eine Chicano-Varietät des Englischen, wie schon aus dem Titel ersichtlich wird, der auch in der englischen Version *El Jardín* lautet, allerdings mit dem Untertitel *AN Acto*. Dabei fällt auf, dass AN das einzige englische Wort im Titel der englischsprachigen Version ist. Die Sprache wird vor allem durch spanische und Chicano-Lexeme gekennzeichnet, wobei man besonders Identitätsmarker und Diskursmarker findet. Ferner handelt es sich um eine orale Varietät, die das Stück lebendig und lebensnah erscheinen lässt.

Die Zielsprache der Übersetzung für *el teatro la fragua* ist das in Honduras gesprochene Spanisch, eine lateinamerikanische Variante in der oralen Form. Als typisch lateinamerikanische Form des Spanischen findet man das Wort *vos*.

MATÓN: *Mirad, vos*. (Hond.S. 4)

Nicht immer sind die spanischsprachigen Ausdrücke des Originaltextes auch in Honduras üblich oder verständlich. Als Beispiel dazu soll *Menudo* dienen, eine Spezialität aus Kutteln von Sonora, Mexiko.³⁰²

PADRE LADRÓN: [...]

¡Y no te olvides que hay bingo los jueves. Y tenemos un desayuno especial de mondongo para los que tengan goma el domingo!
(Hond.S. 8)

PADRE LADRON: [...]

DON'T FORGET BINGO ON THURSDAYS AND OUR SPECIAL *Menudo* BREAKFAST FOR THOSE WITH HANGOVERS ON SUNDAY!
(S. 123)

Ein weiteres Beispiel ist *gabacho*, ein Chicano-Ausdruck für „Weißer“³⁰³, der in der spanischen Version mit *gringo* (Yankee) übersetzt wird.

³⁰⁰ Vgl. spanischsprachige Version von *El Jardín* für *el teatro la fragua* in Honduras laut E-Mail vom 17.04.2007.

³⁰¹ An dieser Stelle ist *peons* ein aus dem Spanischen stammendes Fremdwort im englischen Text mit englischer Pluralendung.

³⁰² <http://www.premiersystems.com/recipes/mexican/menudo.html> (29.08.2008).

³⁰³ Vgl. Goridis 2005, 30.

EVA: *¿El sacrificio de quién? ¿No el tuyo!*

ADAN: *No, el de un gringo, un koreano, turko, judío, que importa. El primero que encontremos lo vamos a sacrificar ante los Dioses.*
(Hond.S.9/10)

EVA: WHOSE SACRIFICE? NOT YOURS!

ADAN: NO, A **gabacho's**.

THE FIRST GRINGO WE FIND ... WE'RE GOING TO SACRIFICE HIM TO THE GODS.
(S. 124)

Während im englischen Rollentext das Paradies als *Jardín* bezeichnet wird, heißt es in den in Standardenglisch gehaltenen Regieanweisungen GARDEN. In der spanischen Version steht immer *Jardín*.

Im Gegensatz zum Englischen gibt es im Spanischen mehrere Personalpronomen für die angesprochene Person, nämlich *tú/vosotros* bzw. *vos/ustedes* in Lateinamerika (insbesondere in Argentinien und Uruguay) für „du/ihr“ und die höfliche Anrede *usted/ustedes* für „Sie“. Dagegen existiert im Englischen nur YOU, das allerdings durch gewisse Anredeformen wie MR./MRS. Unterscheidungen zulässt. Damit bleibt es oft dem Übersetzer überlassen, das Verhältnis zwischen den Personen genauer zu spezifizieren. In der spanischen Fassung spricht SERPIENTE das Publikum mit *Ustedes* (Hond. S. 1) an. DIOS und SERPIENTE duzen einander.

DIOS: *¡Te estás burlando de mi iglesia!*

SERPIENTE: *¿No que te habías convertido en un Jesús de plástico?* (Hond.S. 8)

Ebenso duzen ADAN (LINCOLN) und EVA (APRIL) einander (Hond. S. 2). PADRE LADRÓN duzt EVA, während sie ihn aus Respekt vor einem Mann der Kirche formell anspricht.

PADRE LADRÓN: *Sí, hija mía, te oigo firme y claramente.* (Hond.S. 6)

[...]

EVA: *Padre, ¿puede hacer algo por nosotros?* (Hond.S. 7)

In diesem Zusammenhang interessant erscheint die Figur MATÓN. So kann man im Englischen die Distanz zwischen MATON und ADAN bzw. EVA zu Beginn des Gesprächs dadurch erkennen, dass er sich als „**MR. MATÓN**“ vorstellt (S. 120) und ADAN als „**MR. MARTINEZ**“ anspricht. Die beiden kommen einander durch den Ausdruck „**OUR LAND**“ und „**OUR CULTURE**“ näher (S. 120). In der Folge spricht MATON ihn nicht mehr mit „**MISTER**“ an. Schließlich spricht er von „**WE**“ und nennt ADAN vertraulich *vato*.

MATON: **WE CAN BEAT THE GRINGO.**

MATON: HERE IT IS, **vato**, HOW DOES IT FEEL? (S. 121).

In der spanischsprachigen Version spricht MATÓN, wie er zu Beginn als Fremder an der Tür klopft, ADAN (LINCOLN) und EVA (APRIL) mit *usted(es)* an und die beiden tun das ebenso (Hond.S. 3). Auf Seite 4 kommt es zu einem Wechsel von *usted* zu *tú*

und der lateinamerikanischen Form *vos*, damit ein freundschaftliches Gesprächsklima entstehen kann, in dem MATÓN dann in der „Wir“-Form (*vamos, tenemos*) ADÁN zu gewalttätigen Aktionen mit der mitgebrachten Bombe aufhetzen kann.

MATÓN: *Pero aquí traigo un producto que quizás **usted** esté interesado en comprar.* (Hond.S.4)
[...]

MATÓN: ***Ustedes** necesitan “Sabe” porque el gringo **te** despidió...*
[...]

MATÓN: [...] ***tu** hubieras respondido que tan alto mister Papa-San?*

ADAN: *Sí, **tienes** razón.*

MATÓN: [...] *¿Perdiste **tu** trabajo porque no brincaste!*
[...]

MATÓN: *Mirad, **vos**.* (Hond.S.4)

[...]
MATÓN: *Ahora si que lo sabes. **Vamos**, que **tenemos** mucho que hacer. ¿Hay que **vengarnos** de los pinches colonizadores y vende patrias!*

ADAN: *¿Simón que YES! (S. 6)*

4.2.2 Übersetzbarkeit des Textes

Das Originalwerk beschäftigt sich intensiv mit den Chicanos und enthält viele Details aus ihrem täglichen Leben und ihrer Kultur, wie verschiedene Speisen (*chile con carne*, S.120), das Stadtviertel der Hispanics in US-amerikanischen Städten (*barrio*, S.120) und textuelle Verweise auf die mexikanische Mythologie, z.B. die Anspielung an die Gottheit Quetzalcoatl „Gefiederte Schlange“.

EVA: [...] DON’T LOOK AT ME LIKE THAT, YOU FEATHERED IGUANA. (S. 109)

Für ein Publikum außerhalb der Chicano-Gemeinde müssten viele Details erklärt werden, da diese außerhalb der USA und Mexikos wenig bekannt sind, z.B. die Chicano-Bewegung, kurz *Movimiento* genannt.

ADÁN: *Lo que pasa es que tú no **me** tomas en serio.* (Hond.S. 9)

ADAN: THE TROUBLE WITH YOU IS THAT YOU DON’T TAKE THE ***Movimiento*** SERIOUSLY. (S. 124)

Im vorliegenden Fall wird nicht auf den spezifischen Ausdruck eingegangen, sondern dieser wird durch ein Pronomen ersetzt, das sich auf den Sprecher selbst bezieht. Denn eine ausführliche Erörterung lässt sich in Dialogen eines Theaterstücks nur äußerst schwer einfügen.

Andererseits treten verschiedene Probleme der Chicanos ebenso in anderen Ländern oder Kulturen auf, wie deren Diskriminierung, Schulschwierigkeiten für Kinder mit Migrationshintergrund und deren Assimilationsversuche, z.B. durch Aufgabe der Muttersprache. Mortons Absicht ist es nicht, Angehörige anderer Kulturkreise über Chicanos und ihre Probleme zu informieren, sondern die Probleme, die ebenso bei anderen Kulturen auftreten, zu thematisieren und nach Lösungen zu suchen. Es geht

also nicht darum, ob Begriffe wie *Chicano*, *Taco*, *Barrio* etc. übersetzbar sind, sondern darum, Entsprechungen in anderen Kulturkreisen zu finden. Im Fall von *El Jardín* für *el teatro la fragua* versetzt Morton die Geschichte nach Honduras und fügt gleichzeitig noch neue Themen hinzu, wie im folgenden Beispiel den Gegensatz zwischen unterschiedlichen Gesellschaftsschichten.

MATÓN: [...] ¿Ustedes son de la **clase trabajadora**?
ADÁN: Señor Matón, aquí en nuestro país no distinguimos entre clases, todos somos **hondureños**. (Hond.S. 4)

MATON: [...] ARE YOU **Chicanos**?
ADAN: MR. MATÓN, MY WIFE AND I AREN'T INTO PLAYING LITTLE ETHNIC GAMES. **WE ARE AMERICAN, MEXICAN-AMERICAN.** (S. 120)

4.2.3 Methoden der Bearbeitung des Originaltextes für die Übersetzung/Übertragung

Ein getreues Abbild des Originaltextes und eine Wort-für-Wort oder eine wörtliche Übersetzung erscheinen für ein Theaterstück nicht wünschenswert, soll es doch mit lebendigen Dialogen das Publikum in seinen Bann ziehen. Da in *El Jardín* eine Vielzahl an kulturell spezifischen Begriffen zu finden ist, bedient sich Carlos Morton verschiedenster Methoden für die Bearbeitung des Werks. Dazu gehören Auslassungen und Erweiterungen des Textes mit zusätzlichen Informationen, die Verwendung einer situativen Äquivalenz, die Aktualisierung des Originaltextes, einige Exotizismen bzw. Neologismen und schließlich das Neuschreiben bestimmter Teile des Werkes.

a) Die Auslassung von Wörtern, Sätzen und Textpassagen bietet dem Selbstübersetzer eine Möglichkeit, um mit langwierigen oder unverständlichen Textteilen umzugehen, sofern der Inhalt nicht wesentlich beeinträchtigt wird.

EVA: *No te preocupes, Lincoln, puedes encontrar otra chamba*³⁰⁴.

ADÁN: ¡Eve, podríamos perder esta casa!

EVA: Ay Lincoln, ¡no podemos dejar que nos quiten nuestra HOUSE! Para esto hemos trabajado todas nuestras vidas. ¡Todos los años de colegio, **aprendiendo inglés, mudándonos de Comyagueta (EL PROGRESO)**!

ADAN: SHIT

EVA: DON'T WORRY, ADAM, YOU'LL FIND ANOTHER JOB.

ADAN: **FAT CHANCE! THE UNEMPLOYMENT RATE IS THE HIGHEST SINCE THE GREAT DEPRESSION.** EVE, WE COULD LOSE THIS HOUSE!

EVA: OH ADAM, WE CAN'T LET THAT HAPPEN. THAT'S WHAT WE WORKED FOR ALL OUR LIVES. ALL THOSE YEARS OF SCHOOLING, **LOSING OUR ACCENTS, LEAVING THE BARRIO!**

ADAN: CHIN-GOW! **WHY DIDN'T I WAIT UNTIL THE INTEREST RATES WENT DOWN BEFORE I SIGNED THE MORTGAGE NOTE?**

EVA: ADAM, WE'LL MAKE IT SOMEHOW. **I'LL GO WORK FULL TIME FOR MARY KAY.**

³⁰⁴ *chamba (amer): empleo, trabajo, sobre todo el eventual y mal pagado* (d.h. Anstellung, Arbeit, vor allem schlecht bezahlter Gelegenheitsjob). Vgl. *Diccionario de la lengua española* © 2005 Madrid: Espasa-Calpe S.A.; <http://www.wordreference.com/definicion/chamba> (15.0808).

EVA: <i>Dios mío que vamos a hacer? Trabajas para lograr ser algo en tu vida y todo se te viene abajo en un día!</i> (<i>Suena el timbre de la puerta</i>) (Hond.S. 3)	[...] ADAN: JESUS, WHAT ARE WE GOING TO DO? YOU WORK FOR SOMETHING ALL YOUR LIFE AND IT COMES CRASHING DOWN ON YOU IN ONE DAY! (THE DOORBELL RINGS.) (S. 119/120)
---	--

In dieser Passage fehlen Teile des englischen Textes, sogar ganze Sätze. Interessant erscheint dabei, dass der typische angloamerikanische Optimismus „WE’LL MAKE IT SOMEHOW” zusammen mit konkreten Vorschlägen komplett fehlt.

b) An manchen Stellen wird der Text durch Erklärungen für kulturelle Unterschiede erweitert. So findet man in den Regieanweisungen in der Fassung für Honduras noch einen zusätzlichen Satz zur Aussprache. ADÁN und EVA sollen wie eitle Bürger sprechen (*Los dos hablan como **burgueses pretenciosos**.*/ Hond.S.2). Deutlich wird das auch daran, dass sie gelegentlich englische Lexeme verwenden. Da dieser Text für rein spanischsprachige Zuschauer konzipiert ist, handelt es sich vor allem um allgemein bekannte Ausdrücke, wie HONEY, MY LOVE, YES, COCKTAIL.

ADÁN: APRIL, I’M HOME!
EVA: LINCOLN, HONEY, ¿eres tu?
ADÁN: YES, MY LOVE.
EVA: ¿Cómo te fue en la OFFICE hoy? ¿Quieres un COCKTAIL, MY LOVE?
ADÁN: YES, la verdad que lo necesito. (HOND. S. 2)

Andererseits waren in der englischen Version für das US-amerikanische Publikum Erklärungen über die katholische Kirche erforderlich, die im katholischen Honduras überflüssig erscheinen.

PADRE LADRÓN: <i>Y también están en peligro de perder su casa. Sabemos eso porque nosotros tenemos las letras de la hipoteca.</i>	PADRE LADRON: WE HOLD THE NOTE ON YOUR HOUSE. THE CHURCH OWNS A LOT OF LAND. WE NEED MONIES TO CARRY ON GOD’S MISSION. [...]
EVA: <i>Padre, puede hacer algo por nosotros?</i> (Hond. S. 7)	EVA: [...]. FATHER IS THERE ANYTHING YOU CAN DO TO HELP US? (S.122)

c) Die Verwendung einer situativen Äquivalenz stellt eine weitere Möglichkeit dar, um den Text den Lesern/Zuhörern einer anderen Kultur näher zu bringen. Diese besteht im vorliegenden Theaterstück darin, die Handlung in eine andere Kultur zu verlagern. Statt der Chicanos und der Azteken Mexikos wird die Bezeichnung der Bevölkerung von Honduras **Catrachos**³⁰⁵ eingesetzt. Der Name der griechischen Unterwelt wird im spanischen Text durch das allgemein verständliche Adjektiv *infernales* (höllisch) ersetzt.

³⁰⁵ Die Bevölkerung von Honduras wird nach General Florencio Xatruch aus dem 19. Jahrhundert als **Catrachos** bezeichnet. Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Hondurans> (14.08.08); <http://es.wikipedia.org/wiki/Catracho> (14.08.08).

SERPIENTE: [...] *Ustedes han encendido los fuegos infernales y entraron en mis dominios con sonrisas sangrientas en sus rostros **catrachos**.* (Hond.S. 1)

SERPIENTE: [...] YOU MORTALS HAVE FUELED THE FIRES OF HADES AND ENTERED MY DOMAIN WITH BLOODY SMILES ON YOUR **AZTEC** FACES. (S.118)

Ein anderes Mal wird anstelle der Azteken der Name eines in Honduras beheimateten indigenen Stammes, der **Lenca**, verwendet.

EVA: (*Entrando en otra parte del escenario Adán entra vestido como un príncipe **Lenca**.*)
LINCOLN, ¿dónde has estado? (Hond.S. 9)

EVA: (ON ANOTHER PART OF THE STAGE. ENTER ADÁN DRESSED AS AN **AZTEC** PRINCE.) ADAM, WHERE HAVE YOU BEEN? (S. 123)

Zur Verlagerung in einen anderen Kulturkreis gehören auch Namensänderungen. Bei den Personen bleiben in der spanischsprachigen Version DIOS, EVA, ADÁN, LA SERPIENTE, CRISTÓBAL COLÓN, MATÓN, PADRE LADRÓN und MUERTE gleich. Dagegen heißt TAÍNO in der spanischen Version **LEMPIRA** wie ein Häuptling der Lenca.

Im zweiten Teil des Stückes werden sowohl die Namen der Protagonisten geändert als auch der Schauplatz von Chicago nach **Tegucigalpa** verlegt, aus dem spanischen Stadtteil in US-Städten *Barrio* (S. 119/120) wird die honduranische Stadt **Comyaguela** (Hond.S.3). Die Protagonisten erhalten US-amerikanische Vornamen, damit sie moderner erscheinen. Aus dem amerikanischen Traum wird *El sueño catracho*, der honduranische Traum.

SERPIENTE: [...] *Aquí vemos a **LINCOLN Y APRIL**. **VE, SE CAMBIARON EL NOMBRE PARA ESTAR MAS "EN MODA,"** gozando una vida típica clase media en **Lomas del Guijarro de Tegucigalpa**. ¿Esto es lo que llama el sueño **CATRACHO**?* (Hond. S. 2)

SERPIENTE: [...] HERE'S **ADÁN AND EVA** LIVING IN MIDDLE CLASS COMFORT IN **CHICAGO, ILLINOIS**. ISN'T THAT THE **AMERICAN DREAM**? (S.118)

Das Kaufhaus Sears ist in Honduras bekannt und bleibt im Text erhalten, statt des Wallstreet Journals wird ganz allgemein eine Zeitung ohne konkreten Namen erwähnt. Aus der amerikanischen SIT-COM wird eine *Telenovela*.

*Las luces se encienden en la sala de Adán y Eva que está amueblada como si fuera salida de un catálogo de **Sears**. Entra Adán, abatido, de cuello y corbata, llevando un saco sport sobre un hombro, y un **periódico** en su mano. La situación pudiera ser la de cualquier **telenovela** en televisión.* (Hond.S. 2)

LIGHTS UP ON ADÁN AND EVA'S LIVING ROOM, FURNISHED RIGHT OUT OF THE **SEARS & ROEBUCK** CATALOG. ENTER ADÁN, DEJECTEDLY, DRESSED IN A WHITE SHIRT AND TIE, SPORT COAT OVER HIS SHOULDER, **WALL STREET JOURNAL** IN HAND. THIS COULD BE THE START OF ANY **SIT-COM** ON TV. (S. 118-119)

In diesem Zusammenhang kommen auch kulturelle und emotionale Nuancierungen zum Tragen. So wird die Verkleinerungsform des Vornamens **Linconcito** anstelle von Lincoln verwendet, um dem Gespräch eine freundliche Note zu verleihen.

PADRE LADRÓN: <i>Sí. ¿Han hablado tú y Linconcito acerca de su vida en el más allá?</i> (Hond.S. 7)	PADRE LADRON: YES, HAVE YOU AND ADAM TALKED ABOUT YOUR LIFE IN THE HEREAFTER? (S.122)
---	---

Ferner können in einer sinngemäßen Übertragung in die Zielsprache allgemeine Begriffe anstelle von detaillierten Informationen gesetzt werden. Im spanischsprachigen Text wird ganz allgemein davon gesprochen, Englisch zu lernen (***aprendiendo inglés***). Dagegen wird im englischen Text sehr gezielt der Verlust des spanischen Akzents im Englischen angeführt (**LOSING OUR ACCENTS**), da genau dieser den Unterschied zwischen Migranten und Angloamerikanern deutlich macht, der oft zur Diskriminierung Anlass gibt.

Umgekehrt können auch allgemeine Begriffe durch einen spezifischen ersetzt werden, um die gewünschten Konnotationen hervorzurufen. Es wird in der honduranischen Fassung nicht darüber gesprochen, dass das *Barrio* verlassen wurde (**LEAVING THE BARRIO**), was in den USA das von Hispanics bewohnte Stadtviertel einer jeglichen Stadt bedeutet, sondern es wird eine bestimmte Stadt *Comyaguela* oder alternativ *El Progreso*, der Standort des Theaters, genannt.

EVA: [...] <i>¡Todos los años de colegio, aprendiendo inglés, mudándonos de Comyaguela! (El Progreso)</i> (Hond.S. 3)	EVA: [...] ALL THOSE YEARS OF SCHOOLING, LOSING OUR ACCENTS, LEAVING THE BARRIO! (S. 119/120)
--	---

Die Bilder des Schreckens, welche die Hölle auf Erden ausmachen, werden in den beiden Sprachen unterschiedlich präsentiert. Der spanische Text ist in Liedform gehalten und umfangreicher. Übereinstimmung herrscht nur bei Habgier. Die englischen Schrecken sind vor allem abstrakte Begriffe wie Korruption und Hass, im Spanischen auch Abstraktes wie Wahnsinn, Perversität und Völlerei, daneben auch hungernde und drogenabhängige Menschen. Schließlich werden noch Umweltbedingungen genannt, wie die schwefelhaltige Luft und überlaufende Kanäle im Englischen und der allgegenwärtige Müll auf allen Straßen im Spanischen.

SERPIENTE: <i>Y dónde crees que estás? Fíjate bien, ves la locura, la avaricia y la gula, perversidad de todas clases, [...]</i> <i>drogadictos inyectándose [...] basureros por todos lados [...] hambrientos en las calles [...]</i> <i>¡Este es mi Reino!</i> (Hond.S. 8/9)	SERPIENTE: AND JUST WHERE DO YOU THINK YOU ARE ANYWAY? LOOK AROUND YOU ... SEE THE GREED GLOWING RED IN THE URBAN NIGHT? SMELL THE SULPHUROUS AIR, THE RUNNING SEWERS? DON'T YOU SEE THE CORRUPTION , CAN'T YOU FEEL THE HATE ? THIS IS MY KINGDOM! (S.123)
--	---

Es kommen auch unterschiedliche Tabus der verschiedenen Kulturkreise zum Vorschein. In der spanischsprachigen Version wird von „fast nackt“, in der englischsprachigen Version von „praktisch halb nackt“ gesprochen.

EVA: LINCOLN, ¿Dónde has estado? Mira nomás, estás *casi desnudo*. (Hond.S. 9)

EVA: PRACTICALLY HALF NAKED (S.118)

Bei Vulgarismen ist festzustellen, dass diese in der spanischsprachigen Version viel häufiger vorkommen und derber ausfallen.

EVA: ¿Quién *demonios* será? (Hond.S. 3)

EVA: NOW, WHO COULD THAT BE? (S. 120)

EVA: ¿Qué *diablos* es usted? ¡Aquí no vuelvo más!

EVA: THAT DID IT! I'M NOT EVER COMING BACK HERE AGAIN. WHAT A FOOL I'VE BEEN SUPPORTING THE CHURCH FOR ALL THESE YEARS!

PADRE LADRÓN: ¡Vete *a la mierda*! ¡Métete en un culto satánico! (Hond.S. 8)

PADRE LADRON: WELL, GO SOMEWHERE ELSE, JOIN A SATANIC CULT! (S.123)

Im spanischen Text verwendet ADÁN das englische Schimpfwort **SHIT**, um sich als Amerikaner auszugeben. In der englischen Version dagegen findet man den Chicano-Ausdruck *Chin-gow* (d.h. *chingao*, eine abgekürzte Form von *chingado*).

ADÁN: (Con acento gringo.) ¡**SHIT**! (Hond.S. 3)

ADAN: **CHIN-GOW**! (S. 120)

Besonders für poetische und/oder dramatische Effekte sind oft Veränderungen notwendig. Wortspiele sind nur selten eins zu eins in eine andere Sprache übertragbar. In *El Jardín* gibt es den Vorteil, dass Chicano-Englisch auch spanische Lexeme verwendet. Aber nur in wenigen Fällen können die Wortspiele übernommen werden.

MATÓN: Ustedes no me conocen. Me llamo *Matón*. ¿Me permite entrar a su *cantón*? (Hond.S. 3)

MATON: YOU DON'T KNOW ME. MY NAME IS MR. **MATÓN**. MIND IF I COME INTO YOUR *cantón*? (S. 120)

Meist sind die spanischen Ausdrücken der Chicano-Varietät nur lokal bzw. innerhalb der Chicano-Gemeinschaft verständlich und daher in einem Theaterstück für Honduras nicht geeignet. In vielen Fällen müssen für die Darstellung von Humor und Ironie neue Ideen aufgegriffen werden, da Wortspiele aus phonetischen und/oder semantischen Gründen keinen Sinn ergeben. Die folgende englische Alliteration kann nicht übernommen werden und wird durch eine andere witzig klingende Bezeichnung ersetzt.

LINCOLN: [...] *Ya no soy ejecutivo de TRUSAS COSMODEMONICAS, S.A.* (Hond.S. 3)

ADAN: [...] I AM NO LONGER AN ACCOUNT EXECUTIVE FOR **FERNER, FERNER, FARMER AND FUDD**. (S. 119)

Ebenso ist in der honduranischen Fassung *Mexatexa* als neuer Name für ADAN ungeeignet, da die Kombination aus „mexikanisch“ und „texanisch“ im Kontext keinen Sinn ergibt. In der honduranischen Version greift Morton auf *Lempira* zurück, den Namen eines honduranischen Häuptlings der Lenca aus dem 16. Jahrhundert, der gleichzeitig die Bezeichnung der Landeswährung ist.³⁰⁶

EVA: Ay, Lincoln, ¡no vivas en el pasado!

ADÁN: Y deja de decirme “Lincoln”, que no es mi nombre. [...]

ADÁN: Desde ahora en adelante mi nombre es **Lempira!** (Hond.S. 9)

EVA: OH, ADAM, STOP LIVING IN THE PAST!

ADAN: MY NAME IS NOT ADAM ANYMORE, IT’S **Mexatexa!**

(S. 123/124)

Ein weiteres Wortspiel im Englischen sind CLASS WARS AND GAS WARS, die sich reimen. Da dieser Reim im Spanischen nicht möglich ist, verwendet der Selbstübersetzer eine andere Art von Krieg, nämlich Bürgerkrieg, der in Mittelamerika ein häufiges Phänomen darstellt.

SERPIENTE: [...] Además del fratricidio, genocidio e infanticidio, ha habido **guerras civiles**, guerras religiosas, y guerras de clase. (Hond.S. 1)

SERPIENTE: [...] BESIDES FRATRICIDE, GENOCIDE AND INFANTICIDE, THERE HAVE BEEN HOLY WARS, CLASS WARS, AND **GAS WARS**. (S. 118)

Auf der anderen Seite fügt Morton auch neue spanische bzw. honduranische Wortspiele in der honduranischen Version hinzu, z.B. *me metí „en Honduras“* (Hond.S. 2), was eigentlich „sich in Schwierigkeiten bringen“ bedeutet.

d) In einer verzögerten Selbstübersetzung kann es zur Aktualisierung des Originaltextes kommen und die Handlung in eine andere Zeit verschoben werden, wobei einzelne Passagen neu geschrieben werden müssen. Bei *El Jardín* wird an einigen Stellen deutlich, dass die Selbstübersetzung aus einer zeitlichen Distanz erfolgt ist. Die erste Veröffentlichung des Einakters geht auf das Jahr 1974 in *El Grito* zurück.³⁰⁷ 1988 hatte Manuel Martin Jr. das Stück in Zusammenarbeit mit Morton für eine Produktion des *Puerto Rican Traveling Theatre* von New York übersetzt. Fast zwanzig Jahre später arbeitet Carlos Morton an einer Neuübersetzung und Neuadaptierung des Werks für eine Produktion durch *el teatro la fragua* in Honduras. Darin wird offensichtlich, dass sich auch politisch brisante Themen im Laufe der Zeit gewandelt haben.

Was für US-Amerikaner früher der Kommunismus darstellte, könnte in der heutigen Zeit die ökologische Bewegung sein. Umweltschutz kontra Interessen der multinationalen Unternehmen ist eines der brennenden Themen der Gegenwart. Auch

³⁰⁶ [http://es.wikipedia.org/wiki/Lempira_\(moneda\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Lempira_(moneda)) (28.08.2008).

³⁰⁷ Vgl. Daniel 1992, 21.

das in der Politik häufig genannte Schlagwort „Terrorismus“ taucht in der neuen Version auf.

EVA: *Lincoln dice que no se respeta la tierra y que las compañías multinacionales están contaminando el medio ambiente.*

PADRE LADRÓN: *¡Qué retórica tan radical! April, acaso Lincoln se ha convertido (música dramática de Telenovela) un ecologista!*

EVA: *Dice que las frutas de la tierra deben de pertenecer a los sembradores.*

PADRE LADRÓN: *¡Lo sabía! ¡Los ecologistas son el Anticristo! ¡Y las fuerzas de Lucifer se están congregando bajo la bandera verde del terrorismo! ¿Acaso porta armas?*

EVA: *Sólo libros y otra propaganda. Citan partes de la biblia para promover sus argumentos. (Hond.S.6/7)*

EVA: THEY SPEAK OF WANTING TO **BRING DOWN THE STATE** BY ANY MEANS NECESSARY.

PADRE LADRON: SUCH MILITANT RHETORIC! EVE, HAS ADAM TURNED INTO A **COMMUNIST**?

EVA: HE SPEAKS OF THE POOR OVERTHROWING THE RICH AND CREATING A JUST SOCIETY.

PADRE LADRON: I THOUGHT SO! **COMMUNISTS ARE THE ANTI-CHRIST!** AND THE FORCES OF LUCIFER ARE MARSHALING LIKE A HEINOUS WHIRLWIND UNDER THE **RED BANNER OF SOCIALISM**. ADAM IS ASSOCIATING WITH THE ANTI-CHRIST! (S.121/122)

In der neuen Version für Honduras wird auch eine Naturkatastrophe, der Hurrican Mitch aus dem Jahr 1998 erwähnt, der gewaltige Zerstörungen verursachte.³⁰⁸

MATÓN: *Eco! Vino Mitch y acabó con todo!* (Hond.S. 5)

Neu ist auch folgender kurzer Abschnitt, in dem die moderne Schönheitsindustrie, einschließlich der kosmetischen Operationen, zur Sprache kommt.

EVA: *¿Notas algo diferente?*

ADÁN: *Tu cabello, ¿lo pintaste otra vez? (Eva se acerca a él, moviendo sus pestañas) ¡Tus ojos!*

EVA: *¡Azules! Lentes de contacto. Y uno de estos días voy arreglar mi nariz con cirugía plástica. No crees que soy demasiado ñata?* (Hond. S.2)

Nicht vergessen werden darf, dass sich im Laufe der Jahre auch die Preise verändert haben.

PADRE LADRÓN: [...] *Creo que los hoyos cuestan solamente \$ 230 al mes por el resto de la vida.* (Hond.S. 7)

PADRE LADRON: [...] I THINK THE PLOT IS ONLY **\$ 130** PER MONTH FOR THE REST OF YOUR LIFE. (S. 122)

e) Aus humoristischen Gründen bildet Morton auch einige Exotizismen bzw. Neologismen. So hat der Geschäftsführer der *Maquiladora* einen japanisch klingenden Namen *Ni-Kito Ni Pongo*, der aus spanischen Wörtern zusammengesetzt ist (*ni quito ni pongo* „ich ziehe mich weder aus noch an“, Hond.S.2).

ADAN: *El gerente de la maquiladora, NI-KITO NI-PONGO, me exigió hacer un „Speedup“ con las trabajadoras.* (Hond.S.2)

³⁰⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Hurac%C3%A1n_Mitch (28.08.2008).

Aus denselben Gründen findet man auch die Verfremdung von einzelnen Wörtern; so wird der amerikanische Name APRIL mit dem Monatsnamen *ABRIL* im Spanischen gleichgesetzt.

ADÁN: [...] *Esta es mi esposa, APRIL.*

MATON: *ABRIL? Como el mes de abril?*

APRIL: *No, como APRIL, IN ENGLISH.* (Hond.S. 3, 4)

e) Schließlich findet man in der spanischsprachigen Fassung von *El Jardín* für das honduranische Theater neben deutlich bearbeiteten Teilen auch Abschnitte, die von Carlos Morton komplett neu geschrieben wurden und neue Inhalte vermitteln.

So folgt nach der Stelle ADAN: „YES, COULD USE ONE.“ (S. 119) / „YES, *la verdad que lo necesito*“ (Hond.S.2) etwa eine Seite lang ein sehr stark bearbeiteter Text. Es fehlen Teile des englischen Dialogs. Anstelle der Diskussion über internationale Fertiggerichte und eine Fernsehserie kommt in der Version für Honduras die Ausbeutung der Arbeiterinnen in der Maquiladora-Industrie zur Sprache, der verlängerten Werkbank (d.h. Betriebe, die aus angelieferten Vorprodukten das Endprodukt fertigen, das anschließend wieder ins Ursprungsland re-exportiert wird).

EVA: *Bueno, ¿Cómo anda tu trabajo como ejecutivo del multinacional Trusas Cosmodemonicas, S.A.?*
[...]

ADÁN: *El gerente de la maquiladora, Ni-Kito Ni-Pongo me exigió hacer un “Speedup” con las trabajadoras.*
[...]

LINCOLN: *Me despidió! Ya no soy ejecutivo de Trusas Cosmodemonicas, S.A.*
(Hond.S. 2/3)

EVA: [...] SO, HOW’S THE STOCK MARKET? DID YOU MAKE SOME GOOD COMMISSIONS TODAY?
[...]

EVA: WELL, AFTER I TIDIED UP A BIT I WATCHED “GENERAL HOSPITAL.”
[...]

ADAN: EVE, I LOST MY JOB. I AM NO LONGER AN ACCOUNT EXECUTIVE FOR **FERNER, FERNER, FARMER AND FUDD**. THEY GAVE ME MY TWO WEEKS NOTICE! (S. 119)

Auf den Seiten 4 - 6 taucht das Motiv der Banane auf. MATON zeigt dem Publikum eine Banane und isst sie auf. Dabei erwähnt er einen Firmennamen und den Begriff Bananenrepublik, um im Theaterstück auf die Rolle von multinationalen Unternehmen in Zusammenhang mit den schlimmen wirtschaftlichen Bedingungen für die Bevölkerung anzudeuten.

MATON: *Mirad, vos (produciendo una **banana**.) Empezaron con **la banana**, dijeron que era “fruta prohibida!”*

APRIL: *Ah, ya te conozco, mosco!*

MATON: *Entonces, lo sembraron y empezó la **UNITED FRUIT** (comiendo la banana).*

LINCOLN: *Ya entiendo!*

MATON: *Explotaron a tus paisanos, Honduras se convirtió en **República bananera**. Se comieron la fruta y dejaron...*

LINCOLN: *la pura cascara.* (Hond.S.4-6)

Neu ist auch die Aufzählung verschiedener ethnischer Gruppen. Denn der Gegensatz zwischen Angloamerikanern und Latinos ist in der Version für Honduras nicht relevant.

LINCOLN: *Mi jefe no es gringo, es japonese*
 MATÓN: *No importa, gringo, japonés, turko!* (Hond. S. 4)

ADÁN: *No, el de un gringo, un koreano, turko, judío, que importa.* (Hond.S.10)

Schließlich wird in der honduranischen Version anstelle der Identitätsfrage der Chicanos auf Klassenunterschiede hingewiesen.

MATÓN: [...] <i>¿Ustedes son de la clase trabajadora?</i>	MATON: [...] ARE YOU Chicanos?
ADÁN: <i>Señor Matón, aquí en nuestro país no distinguimos entre clases, todos somos hondureños.</i> (Hond.S. 4)	ADAN: MR. MATÓN, MY WIFE AND I AREN'T INTO PLAYING LITTLE ETHNIC GAMES. WE ARE AMERICAN, MEXICAN-AMERICAN. (S. 120)

Weitere Veränderungen, wie Umstrukturierungen, werden bei gebundener Sprache notwendig. *El Jardín* ist in der Originalfassung eine „musical comedy“. Doch im Vergleich dazu spielt Musik in der spanischen Version eine wichtigere Rolle. Der spanischsprachige Text enthält weit mehr Liedtexte und gebundene und/oder gereimte Sprache; dadurch findet man in der Version für Honduras z.B. Wiederholungen einiger Zeilen für den Refrain oder die Hinzufügung neuer Textelemente.

SERPIENTE: <i>Fíjate en las aguas negras.</i>	SERPIENTE: AND JUST WHERE DO YOU THINK YOU
DIOS: <i>Yo veía un río azul.</i>	ARE ANYWAY? LOOK AROUND YOU ... SEE THE
SERPIENTE: <i>Drogadictos inyectándose.</i>	GREED GLOWING RED IN THE URBAN NIGHT?
DIOS: <i>Poetas recitando versos.</i>	SMELL THE SULPHUROUS AIR, THE RUNNING
SERPIENTE: <i>Basureros por todos lados</i>	SEWERS? DON'T YOU SEE THE CORRUPTION,
DIOS: <i>Lindas flores en los prados.</i>	CAN'T YOU FEEL THE HATE? THIS IS MY
SERPIENTE: <i>Hambrientos en las calles</i>	KINGDOM!
DIOS: <i>Cosechas en los valles.</i>	DIOS: CAN THIS BE TRUE?
SERPIENTE: <i>Fíjate en las aguas negras, drogadictos inyectándose.</i>	[...] (S.123)
[...] (Hond.S. 8/9)	

4.2.4 Identitätssuche

Schon die englischsprachige Version des Stückes beschäftigte sich intensiv mit der Identitätssuche der Hispanics in den USA.

SERPIENTE: BAH! THAT'S THE TROUBLE WITH YOU **HYPHENATED MEXICANS**, YOU CAN'T APPRECIATE OTHER CULTURES.
 EVA: I'M **NO HYPHENATED MEXICAN-AMERICAN. ¡Yo soy Chicana!** (S. 109)
 ADAN: MR. MATÓN, MY WIFE AND I AREN'T INTO PLAYING LITTLE **ETHNIC GAMES. WE ARE AMERICAN, MEXICAN-AMERICAN.** AND WHAT DO I NEED "Sabe" FOR?
 MATON: [...] THEY HAVE NOT ONLY STOLEN OUR LAND, THEY HAVE **STOLEN OUR CULTURE** AND CLAIMED IT AS THEIR OWN. (SARCASTICALLY, WITH AN ANGLO ACCENT.) **Chile con carne, buckaroo, adobe HOUSES, Taco BELLS!** (S. 120)

Im Einakter wird immer wieder auf Mexikanisches verwiesen, z.B. die mexikanische Küche (*chile con carne*, S. 120), Gott wird als großer *Ranchero* (Rancher/Viehzüchter, S. 108) bezeichnet und Eva wird von der Schlange kleine *Enchilada* genannt. In der

Version für *el teatro la fragua* wird auf Lempira, einen Häuptling des indigenen Volkes der Lenca verwiesen, der Anfang des 16. Jahrhunderts gegen die Spanier kämpfte.³⁰⁹

Etwa an derselben Stelle wird sowohl in der englischen als auch in der spanischen Version auf die Herkunft und Identität Bezug genommen, jedoch nicht in einer Übersetzung, sondern im Zuge einer Neuschreibung. In der englischen Version geht es um das mexikanisch-indigene Erbe, in Honduras um die indigene Herkunft der Hauptperson.

MATÓN: ¡Simón, que **YES!** ¡Perdiste tu trabajo porque no brincaste! [...]

MATÓN: [...]Al fondo, aquí en tu mero mero corazón, eres un hijo de... [...]

LINCOLN: Ya sé, soy hijo de ...

MATÓN: Di lo, di lo.

LINCOLN: Lempira! ¡Soy **hijo de Lempira!** Soy Lempira, **no Lincoln!**

EVA: Dices que mi esposo es **un indio** patas rajada?

ADÁN: Ahora si, sé quien soy! (Hond.S.4-6)

MATON: ¡Puro pedo! YOU KNOW THE REAL REASON WHY YOU LOST YOUR JOB.

ADAN: NO, NO.

[...]

MATON: YOU LOST YOUR JOB BECAUSE YOU ARE A **MEXICAN!**

[...]

MATON: [...] *Nel*, LOOK AT **YOUR FACE**, IT'S **BROWN!** (S. 121)

Später wird nochmals die indigene Herkunft betont, für Hispanics in den USA geht es um Azteken, in Honduras um Lencas. Um seine Herkunft nicht mehr zu verbergen, will ADÁN fortan keinen angloamerikanischen Namen wie Lincoln oder Adam tragen, sondern nennt sich Lempira bzw. Mexatexa.

ADÁN: ¿No te das cuenta? Estoy siguiendo los pasos de nuestros antepasados **indígenas**. En el fondo eso es lo que somos. ¡**Lencas!**

EVA: Ay, Lincoln, ¡no vivas en el pasado!

ADÁN: Y deja de decirme "Lincoln", que no es mi nombre. [...]

ADÁN: Desde ahora en adelante mi nombre es **Lempira!** (Hond.S. 9)

ADAN: DON'T YOU SEE? I'M RE-CREATING THE FOOTSTEPS OF OUR **INDIGENOUS** FOREFATHERS. DEEP DOWN INSIDE, THIS IS WHAT WE REALLY ARE: **Aztecas!**

EVA: OH, ADAM, STOP LIVING IN THE PAST!

ADAN: MY NAME IS NOT ADAM ANYMORE, IT'S **Mexatexa!** (S. 123/124)

Außerdem soll Eva auch die blonde Perücke aufgeben und ihr wahres Gesicht zeigen. Erst meint sie, es gehe nur um die Haarfarbe. Doch ADÁN sagt klar und deutlich, dass es um die Herkunft und Identität geht, er möchte sie als *Catracha*/Honduranerin bzw. Chicana sehen.

ADÁN: Como lo oyes, y quítate esa **peluca rubia tan estúpida**.

EVA: ¿Te gustaría más si fuese **trigueña**?

ADÁN: Me gustas más como **catracha**. (Hond.S. 9)

ADAN: THAT'S RIGHT, AND TAKE OFF THAT **SILLY BLONDE WIG!**

EVA: DO YOU LIKE ME BETTER AS A **BRUNETTE**?

ADAN: I LIKE YOU BETTER AS A **Chicana!** (S. 123/124)

Als weiteres Beispiel für die Identitätssuche ist die Erwähnung eines Peyote-Rituals³¹⁰ zu nennen, das auf Rituale der Indigenen in der Native American Church (ursprünglich der Azteken) anspielt, bei denen auch Peyote (Meskalin) konsumiert wird. In der

³⁰⁹ [http://es.wikipedia.org/wiki/Lempira_\(moneda\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Lempira_(moneda)) (28.08.2008).

³¹⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Native_American_Church (17.09.2008).

Version für Honduras wird statt dessen ein schamanistisches Ritual mit halluzinogenen Pilzen genannt.

ADÁN: *Estuve en una **ceremonia de hongos** con mis hermanos **indígenas**.*
(Hond.S. 9)

ADAN: I HAVE BEEN AT A PEYOTE CEREMONY WITH MY NATIVE AMERICAN BROTHERS.
(S. 124)

Zusammenfassend ist zur vorliegenden Selbstübersetzung Folgendes festzustellen:

Morton hat den Einakter *El Jardín* für *el teatro la fragua* in Honduras von einer Chicano-Varietät des Englischen in das in Honduras gesprochene Spanisch übertragen. Dabei fällt auf, dass die spanischen Ausdrücke der Chicano-Varietät nur selten in die Zielsprache übernommen werden. Da es nicht Mortons Absicht ist, über die Lebensweise und Kultur der Chicanos zu informieren, sondern er sich darum bemüht, Probleme und Lösungsansätze darzustellen, verlegt er die Handlung von Chicago nach Tegucigalpa und von der Chicano-Gemeinde in die Gemeinschaft der *Catrachos*, d.h. Honduraner. Somit können langatmige Erklärungen über die Kultur und Lebensumstände der Chicanos entfallen. Für diesen Zweck werden einige Namen von Figuren (TAÍNO zu LEMPIRA) sowie von Schauplätzen (*barrio* zu *Comyaguella*) abgeändert. Damit nutzt Morton eine situative Äquivalenz und nennt anstelle der Azteken die Lenca, die Indigenen von Honduras. Ferner findet man in der Selbstübersetzung auch kulturelle und emotionale Nuancierungen, wie die unterschiedliche Verwendung von Vulgarismen und Tabus. Für die Darstellung von Humor und Ironie sowie für poetische und dramatische Effekte sind ebenso deutliche Änderungen notwendig, z.B. kann eine englische Alliteration nicht übernommen werden und wird durch ein spanisches Wortspiel ersetzt.

Wegen der zeitlichen Distanz zwischen Übersetzung und Original wird das Stück aktualisiert und mit neuen Themen wie Umweltschutz, Schönheitsoperationen und den Folgen einer Naturkatastrophe ergänzt. Weitere Änderungen betreffen Auslassungen, Umstrukturierungen und inhaltliche Ergänzungen. Schließlich hat Morton einzelne Passagen komplett neu geschrieben.

Auch die Version für das Theater in Honduras beschäftigt sich so wie das Original mit der Identitätssuche. In der neuen spanischsprachigen Version geht es allerdings nicht um die mexikanische Herkunft der Protagonisten, sondern um das indigene Erbe der honduranischen Figuren, das nicht durch amerikanisierte Namen und Haarmode versteckt werden soll.

There are 2 many cariños to be
 created
 to stay within the lines,
 2 many times
 when I want to tell you:
 There is room
 here
 for two
 tongues
 inside this
 kiss.³¹¹

5. Kriterien zur Wahl der Literatursprache

Die Chicana-Dichterin Carmen Tafolla zeigt in den letzten Zeilen ihres Gedichts *Right in two Languages* eine humorvolle Lösung für das Problem der Zweisprachigkeit auf. Die Auswahl einer Sprache für ein konkretes Werk fällt Bilingualen nicht immer leicht; gibt es doch eine Reihe von Kriterien für eine diesbezügliche Entscheidung.

Im Fall von Carlos Morton geht es um die Sprachen Englisch und Spanisch, inklusive der Chicano-Varietäten. Carlos Morton verfasst seine Werke in diesen Sprachen. Er hat einige aus dem Englischen ins Spanische (die zweite Sprache), einige auch in umgekehrter Richtung übersetzt, wobei bisher keine Selbstübersetzungen publiziert worden sind. Von den zahlreichen Werken Mortons sind einige einsprachig auf Englisch bzw. einsprachig auf Spanisch erschienen, andere mit unterschiedlichem Grad an textinterner Zweisprachigkeit. Dazu möchte ich folgende Beispiele erläutern:

Der Einakter *Johnny Tenorio*³¹² ist, wie in Kapitel 3.4 detailliert dargestellt, durch den häufigen Wechsel zwischen Spanisch und Englisch charakterisiert, wodurch das Stück nur von zweisprachigen Lesern/Hörern verstanden werden kann.

Das Drama *Pancho Diablo*³¹³ enthält spanische und Chicano-Ausdrücke und auch längere Passagen auf Spanisch, insbesondere Liedtexte wie zu Beginn einen *Corrido*. Wesentliche Informationen werden dann in Corrido-Form auf Englisch wiederholt.

Im Stück *The Miser of Mexico*³¹⁴ sind mehrere spanische Ausdrücke im englischsprachigen Text zu finden, z.B. Namen von Personen, Namen von Orten (*casa grande*, S. 108); auch idiomatische Wendung (z.B. *el otro lado*, S. 108) und Interjektionen (wie *hasta la victoria, venceremos, no pasaran, patria o muerte*, S. 127).

³¹¹ Vgl. Tafolla 1994, 176.

³¹² Vgl. Morton 1992, 25-52.

³¹³ Vgl. Morton 1992, 153-192.

³¹⁴ Vgl. Morton 1992, 105-152.

*The Savior*³¹⁵ ist auf Englisch geschrieben, enthält aber eine Reihe von spanischen Ausdrücken, wie die Namen der handelnden Personen und Orte, z.B. *Policlínica Hospital* (S.56), und spanische Identitätsmarker wie *Monseñor* (S. 56). Schließlich erklingen am Ende des Stückes emotionale Ausrufe des Volkes auf Spanisch, z.B. *revolucionario, pastor, mártir, santo, presente* (S. 103).

Die Tragödie *La Malinche*³¹⁶ ist bis auf ganz wenige spanische Ausrufe komplett englisch geschrieben, enthält aber viele textuelle Verweise auf die Geschichte Mexikos und zahlreiche spanische und aztekische Namen und Gottheiten, wie die Aztekengöttin *La Llorona*.

Als letztes Beispiel sei *El Jardín*³¹⁷ genannt, das auf Englisch geschrieben ist. Es enthält aber zahlreiche spanischsprachige oder Chicano-Ausdrücke, wie z.B. den Titel des Stücks, die Namen der Figuren (z.B. DIOS) und Interjektionen (*madre mía*, S. 106), auch komplette Sätze. Diese werden jedoch danach auf Englisch wiederholt oder es kann die Bedeutung durch den Zusammenhang erfasst werden, damit auch jene das Stück verstehen, die nicht Spanisch beherrschen.

DIOS: *Soy la voz de Dios. I AM THE VOICE OF GOD.* (S. 106)

Von den erwähnten Stücken sind wohl alle, außer *Johnny Tenorio* mit geringen bis keinen Spanischkenntnissen zu verstehen. Allerdings sind sehr oft Kenntnisse über die Lebensumstände und Kultur der Chicanos für das Erfassen der Zusammenhänge erforderlich.

5.1 Objektive Kriterien zur Sprachwahl

Für die Wahl der Literatursprache unterscheidet man objektive und subjektive Gründe. Die objektiven Kriterien betreffen den Status der Sprache, ihr Prestige und ihren Gebrauchswert.³¹⁸

Englisch und Spanisch haben weltweit einen hohen Status. Englisch ist in den USA Verkehrssprache (vgl. Kapitel 3.1). Spanisch ist offizielle Sprache in lateinamerikanischen Staaten, wie Mexiko, wo Carlos Morton einige Zeit lebte und Hörspiele schrieb.

³¹⁵ Vgl. Morton 1992, 53-104.

³¹⁶ Vgl. Morton 2004, 3-56.

³¹⁷ Vgl. Morton 1994, 105-128.

³¹⁸ Vgl. Kremnitz 2004, 120-121.

In Hinblick auf die gesellschaftliche Situation der genannten Sprachen ist Englisch die dominante Sprache des öffentlichen Lebens in den USA und genießt hohes Prestige. Spanisch genießt in lateinamerikanischen Staaten hohes Prestige. Doch in den USA besteht für Spanischsprecher eine diglossische Situation, in der Spanisch eher informell verwendet wird und nur in gewissen Bereichen in hohem Ansehen steht. Der sozio-kulturelle Status der Chicano-Varietäten ist der einer Varietät ohne Prestige, mit geringem Ansehen auch bei Sprechern aus lateinamerikanischen Ländern (vgl. Kapitel 3.3).

Auf Grund des hohen Status und Prestiges ist der Gebrauchswert von Englisch in den USA und von Spanisch in lateinamerikanischen Staaten hoch. Anders sieht es bei Spanisch und vor allem bei Mischvarietäten in den USA aus. Denn es wird grundsätzlich davon ausgegangen, dass in den USA alle Personen in der Schule englisch lernen und daher beherrschen müssen. Allerdings wird der wirtschaftliche Faktor der spanischsprachigen Bevölkerungsgruppen immer wichtiger, da es sich um einen ständig wachsenden Markt handelt. Ihre Kaufkraft wächst zunehmend und damit wird Spanisch in der Wirtschaft (Werbung, Produktaufmachung) immer stärker präsent.³¹⁹ So findet Spanisch immer mehr Verbreitung in den Medien, wie Radio, TV und Internet. Außerdem hat das wachsende Selbstbewusstsein der Minderheiten, besonders infolge der Chicano-Bewegung, dazu geführt, dass Spanisch und auch die Mischvarietäten heute weit größeres Ansehen als vor einigen Jahrzehnten genießen. So ist Spanglish vor allem in der Literatur und in Liedtexten zu finden (vgl. Kapitel 2).

5.2 Subjektive Kriterien zur Sprachwahl

Im Allgemeinen gibt es eine ganze Reihe von subjektiven Kriterien zur Sprachwahl. Oft sind dafür biographische Erfahrungen ausschlaggebend, wie die Bildungssozialisierung und die sprachliche Kompetenz, aber auch in welchem Verhältnis der Autor zu einer bestimmten Sprache steht, da ja Sprachen auch eine identitätsbildende Kraft darstellen. Ferner gibt es unterschiedliche Motivationen zum Schreiben eines Werks, wie den Wunsch nach Kommunikation. Dabei erhebt sich die Frage, an welches Zielpublikum der Text gerichtet sein soll und ob die schriftstellerische Tätigkeit materielle Beweggründe hat. Einige Autoren versuchen sich einer Vehikularsprache zu bedienen, die eine größere Reichweite oder größeres literarisches Gewicht als ihre erste Sprache besitzt, um ein größeres Publikum zu erreichen. In anderen Fällen werden

³¹⁹ Vgl. Frantzen 2004, 105-111.

unterschiedliche Sprachen für unterschiedliche Textsorten eingesetzt, z.B. in literarischen Werken eine andere als in wissenschaftlichen Schriften, da sie dafür besser geeignet zu sein scheinen. Schließlich gibt es noch die rein persönliche, auch emotionale Wahl, und oft sind mehrere Gründe gleichzeitig zutreffend.³²⁰

Bei Carlos Morton ist die Wahl der Literatursprache eine sehr persönliche, wenn auch im Rahmen der ihn umgebenden gesellschaftlichen Mehrsprachigkeit. Denn auf Grund des hohen Status und Prestiges von beiden Sprachen, also Englisch und Spanisch, spielen die objektiven Kriterien bei Carlos Morton nur bedingt eine Rolle bei der Sprachwahl. Auszuschließen ist das Kriterium der Vehikularsprache, da Englisch und Spanisch auf der ganzen Welt über Millionen von Sprechern verfügen und keine Vehikularsprache benötigen. Für Publikationen in den USA hat natürlich das Englische eine größere Reichweite und ein weit größeres literarisches Gewicht. Aber Morton lebte und schrieb auch in Mexiko für das dortige Publikum.

Die Bildungssozialisierung von Carlos Morton erfolgte zum Großteil in englischsprachigem Schulunterricht in den USA. So spielte für Morton anfangs die Kompetenz eine gewichtige Rolle. Für ihn waren die Reisen in lateinamerikanische Länder sicher sehr bedeutsam. So berichtet er, dass er erst durch seine Reisen in der Jugend, im Gegensatz zum regulären Schulunterricht, richtig Spanisch lernte. Dieser persönliche Ortswechsel war keine Migration oder Flucht im engen Sinn des Wortes, aber ein Ausbruch aus dem beengenden Umfeld seiner Schulausbildung. Ferner sagt er, dass er erst ab dem Alter von 40 begann, auf Spanisch zu schreiben, als er sich wirklich sicher in der literarischen Verwendung des Spanischen fühlte.

Man kann bei Morton nicht von einer Verwendung unterschiedlicher Sprachen für unterschiedliche Textsorten sprechen, eher von der Verwendung unterschiedlicher Sprachen für unterschiedliches Publikum und unterschiedliche Zwecke. Er formuliert dies in seinem E-Mail-Interview folgendermaßen:

THOSE OF US WHO ARE TRULY BILINGUAL WILL EXPRESS THEMSELVES
DIFFERENTLY DEPENDING ON THE SITUATION AND WHO YOU ARE DIRECTING
YOUR REMARKS TO.³²¹

Wer wirklich zweisprachig ist, verwendet je nach Situation und Ansprechpartner die passende Sprache. Die kommunikative Praxis in der Umgebung ist ein wesentlicher

³²⁰ Vgl. Kremnitz 2004, 170-177.

³²¹ Vgl. E-Mail Interview vom 17.7.2007.

Faktor für Mortons Werk. Einerseits hat ihn sein Aufenthalt in Mexiko während seiner Gastprofessur in Mexikostadt dazu bewogen auf Spanisch zu schreiben. Gleichzeitig ist die Ehe mit einer gebürtigen Mexikanerin für seine spanische Sprachpraxis und literarische Tätigkeit auf Spanisch von besonderer Bedeutung. Er betont immer wieder, dass er seiner Frau die guten Spanischkenntnisse verdankt.³²²

Hinsichtlich der Mischvarietäten, die er in einigen Werken verwendet, kann er auch auf Erfahrungen aus seinem Umfeld zurückgreifen, die er besonders in seiner Jugend in Familie und Freundeskreis gemacht hat. Laut eigenen Aussagen verwenden er und seine Familienmitglieder und Freunde manchmal Code-Switching und sprechen Mex-Tex und Spanglish aus Spass. Eine textinterne Mehrsprachigkeit ist jedoch vom wirtschaftlichen Standpunkt aus gesehen nicht empfehlenswert. Denn Texte, die in zwei Sprachen abgefasst sind und deren Verständnis die Beherrschung oder mindestens passive Kenntnisse beider Sprachen voraussetzen, sind nur für Leser und/oder Zuhörer bestimmt, die diese Kompetenz besitzen. Damit wird automatisch die Anzahl möglicher Rezipienten reduziert. Dennoch schrieb Morton ein Stück wie *Johnny Tenorio*, wodurch in diesem Fall wirtschaftliche Gründe nicht als Kriterien für die Wahl der Literatursprache zählen. Morton ist es sehr bewusst, dass in Gebieten wie San Antonio z.B. ein zweisprachiges Stück ganz in Ordnung ist, da die meisten Einwohner dieser Stadt beide Sprachen beherrschen. Für ein anderes Publikum und andere Regionen versucht Morton allerdings in den meisten anderen Werken auszugleichen, indem er in seinen Stücken nach einer Frage auf Spanisch eine Antwort auf Englisch folgen lässt oder zumindest aus der Handlung den Inhalt des Gesagten verständlich macht.³²³

Im Allgemeinen spielt auch der soziohistorische Kontext bei der Sprachwahl eine Rolle. Englisch wird von Menschen lateinamerikanischer Herkunft als doppelte „Kolonialisierung“ gesehen. Morton erklärt, dass der zweisprachige Aspekt eine direkte Folge der Chicano-Bewegung war. Viele Chicanos wollten, da Spanisch auch die Sprache von Hernan Cortez und anderen Conquistadoren war, sich selbst in Nahuatl, Zapotekisch etc. ausdrücken. Einige Autoren hatten als Reaktion auf die „English only-Bewegung“ und die Kolonialisierung der Muttersprache begonnen, mit Spanglish zu experimentieren.³²⁴ Durch die Verwendung von Spanisch und Chicano-Varietäten, die von US-Amerikanern im Allgemeinen nicht gesprochen werden (manchmal auch wenn

³²² Vgl. Morton 2004, xviii ; E-Mail Interview vom 17.7.2007.

³²³ Vgl. Daniel 1987, 145.

³²⁴ Vgl. E-Mail Interview vom 17.7.2007.

sie lateinamerikanische Wurzeln haben) dokumentiert Morton ein bewusstes Abwenden von der Sprache der Mächtigen und nutzt die identitätsbildende Kraft der Chicano-Varietäten für deren Sprecher.

Ferner prägt das soziale Konnotat der Sprache, also wie der Autor sie selbst erlebt, den persönlichen Wunsch, bestimmte Sprachen für bestimmte Texte einzusetzen. Wie schon im Kapitel über Code-Switching dargestellt, vertritt Carlos Morton bezüglich der Verwendung der verschiedenen Sprachen den Standpunkt, dass es gewisse Dinge gibt, die man auf Spanisch sagen kann, Dinge, die mit Liebe und anderen Herzensangelegenheiten zu tun haben, die auf Englisch steif und kalt klingen.³²⁵

THERE ARE CERTAIN THINGS YOU CAN SAY IN SPANISH, THINGS DEALING WITH LOVE AND OTHER MATTERS OF THE HEART, THAT SOUND STIFF AND COLD IN ENGLISH.

Es ist ihm allerdings sehr bewusst, dass die Chicano-Varietäten, Mex-Tex, wie er sie nennt, einen schlechten Ruf genießen. Menschen mit spanischer Muttersprache aus lateinamerikanischen Ländern schauen auf die Sprache der Hispanics herab, halten sie nicht für eine richtige Sprache. Dennoch oder gerade deshalb setzt er diese Varietäten immer wieder gezielt ein, um deren Sprecher direkt anzusprechen, um sie zu erreichen, um ihnen Mut zu machen, um sie aus ihrer marginalisierten Position herauszuholen.

Die Zukunft der Chicanos und die Bedeutung von Spanisch in der angloamerikanischen Gesellschaft sieht Morton sehr positiv. Er erklärt, dass Spanisch zur Zeit die zweit wichtigste Sprache in den USA und Spanisch und Englisch die dominanten Sprachen der westlichen Hemisphäre sind. Seiner Ansicht nach würden die Amerikaner langsam beginnen, beide Sprachen zu sprechen.

SPANISH IS THE SECOND LANGUAGE CURRENTLY IN THE USA, SPANISH AND ENGLISH ARE THE DOMINANT LANGUAGES OF THE WESTERN HEMISPHERE AND MORE AND MORE AMERICANS ARE SPEAKING BOTH.³²⁶

Auf die Frage, ob Kunst und Literatur die Kommunikation und das Verständnis zwischen zwei Kulturen, insbesondere zwischen Chicanos und der angloamerikanischen Gesellschaft verbessern können, ist Carlos Morton ein großer Optimist. Er ist fest davon überzeugt, dass man genau aus diesem Grund in beiden Sprachen sprechen müsse. Und genau aus diesem Grund schreibt Carlos Morton in verschiedenen Texten und auch innerhalb eines Textes in beiden Sprachen.

³²⁵ Vgl. E-Mail Interview vom 17.7.2007.

Schlussbetrachtung

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Diplomarbeit richtet sich auf die wechselseitigen Einflüsse der spanischen und englischen Sprache und Kultur in den Vereinigten Staaten von Amerika am Beispiel des Chicano-Theaters bei Carlos Morton. Ziel der vorliegenden Arbeit war es somit festzustellen:

- a) in welcher Form sich die Zweisprachigkeit bei Carlos Morton manifestiert;
 - b) welche Einflüsse auf ihn und sein Werk wirken;
 - c) ob und wie sich eine von Morton selbst übersetzte spanischsprachige Version von der englischsprachigen Version seines Werks unterscheidet;
 - d) welche Kriterien ihn zur Wahl seiner Literatursprache veranlassen und
 - e) welche Zielvorstellungen Morton bei seiner schriftstellerischen Tätigkeit verfolgt.
- a) Die Mehrsprachigkeit im literarischen Werk von Carlos Morton manifestiert sich als textübergreifende und textinterne Zweisprachigkeit. Er verfasste zahlreiche Werke einsprachig auf Englisch und einsprachig auf Spanisch, eine Reihe von Werken auch mit unterschiedlichem Grad an textinterner Zweisprachigkeit, d.h. in Chicano-Varietäten des Englischen oder Spanischen. Carlos Morton setzt bewusst die Sprache als Konfliktpunkt ein und experimentiert gern mit Sprache. Zahlreiche englischsprachige Theaterstücke Mortons enthalten spanische und Chicano-Ausdrücke, zum Teil auch längere spanische Passagen wie etwa Liedtexte. Spanisch sind z.B. die Namen der handelnden Personen und Orte; idiomatische Wendungen, Identitätsmarker und emotionale Interjektionen. In vielen Werken gibt es eine Reihe von textuellen Verweisen auf die Geschichte und Mythologie Mexikos sowie auf die Lebensumstände und die Kultur der Chicanos. Meistens werden in den Theaterstücken wesentliche Informationen auf Englisch wiederholt oder es kann die Bedeutung der spanischen Teile durch den Zusammenhang erfasst werden. Von den in der vorliegenden Arbeit erwähnten Werken Mortons sind alle, abgesehen vom Drama *Johnny Tenorio*, mit geringer Kompetenz in Spanisch zu verstehen, sofern man über ausreichende Kenntnisse über die Lebensumstände und Kultur der Chicanos verfügt.

³²⁶ Vgl. E-Mail Interview vom 17.7.2007.

Das Theaterstück *Johnny Tenorio* ist ein Sonderfall von textinterner Mehrsprachigkeit. Denn dieser Text ist durch häufiges Code-Switching zwischen verschiedenen von Chicanos verwendeten Varietäten des Südwestens der USA gekennzeichnet. In *Johnny Tenorio* zu finden sind einerseits das *General Southwestern Spanish* und das Standardspanisch Mexikos, z.B. im Corrido zu Beginn des Stücks. Standardenglisch sind die Beschreibung des Bühnenbilds sowie die Regieanweisungen. Der Protagonist Johnny spricht umgangssprachliches amerikanisches Englisch und Chicano-Englisch, das vor allem in der Aussprache vom Spanischen beeinflusst ist. Louie spricht *Caló*, einen gruppenspezifischen Jargon oder Slang, eine Mischung der ursprünglich in Spanien gebrauchten hispanisierten Sprache der *Gitanos* bzw. Romá, einer Gaunersprache und dem mexikanischen Spanisch. Typisch sind häufiges Code-Switching, unkonventionelle humorvolle Ausdrücke, Wortspiele und zahlreiche Vulgarismen, wie sie Louie auch verwendet.

Morton versucht im Theaterstück *Johnny Tenorio* die Umgangssprache des Zielpublikums nachzuempfinden; z.B. durch Aphäresen bei spanischen Interjektionen. Andererseits hält Morton im Spanischen die Regeln der Grammatik bezüglich Syntax und Morphologie ein, nur in wenigen Fällen ergeben sich neue grammatikalische Strukturen und Wortstellungen, wie die Kombination von einem spanischen Artikel und einem englischen Eigennamen. Als typisches Zeichen für lateinamerikanisches Spanisch kann die Verwendung von *lo*, *los* für das Personalpronomen Akkusativ maskulinum für Personen gesehen werden und die 3. Person Plural anstelle der 2. Person Plural *vosotros*. In der Lexik des Stückes findet man viele Mexikanismen und andere Lateinamerikanismen, jedoch sehr wenige Indigenismen.

Phonologische und phonetische Merkmale des Südwestspanischen werden im Text eher selten dargestellt. Für die Lexik des *Caló* gibt es zahlreiche Beispiele, vor allem in bestimmten Themenbereichen, wie Freundeskreis, Anreden, häufig verwendete Ausdrücke wie z.B. eigene Ausdrücke für „ja“ (*simón*; *simónese*), zahlreiche Wortspiele, Vulgarismen und Beschimpfungen von Chicanos.

Die textinterne Mehrsprachigkeit zeigt sich im Stück *Johnny Tenorio* sowohl innerhalb einzelner Begriffe und Wörter (*WATCHA*, *DISNEYLANDIA*), als intraphrasales und interphrasales Code-Switching bei einem Sprecher und zwischen verschiedenen Sprechern. Code-Switching dient vor allem der Charakterisierung einzelner Figuren

und wird aus linguistischen Gründen für einzelne Ausdrücke und für Diskursmarker eingesetzt. Häufig findet man auch Identitätsmarker und Wiederholungen des Gesagten in der anderen Sprache, die den Standpunkt des Sprechers unterstreichen sollen. Eine weitere wichtige Funktion des Code-Switchings ist die Verwendung spanischer Lexeme aus emotionalen Gründen.

b) Die Einflüsse, die auf Carlos Morton und sein Werk wirken, sind vielfältig.

Grundsätzlich betrachtet er sich als Produkt der Chicano-Bewegung, die ursprünglich als Bürgerrechts- und Emanzipationsbewegung begonnen hatte. Möglicherweise spielen dabei auch eigene Erfahrungen mit Diskriminierung von Minderheiten eine Rolle, wie die schwierige Arbeitsuche für seinen Großvater mit mexikanischem Namen oder Repressionen fürs Spanischsprechen in der Schule. Auf jeden Fall nennt er auf die Frage, wer besonderen Einfluss auf sein Werk hatte, nach dem Autor Edward Albee verschiedene Theatergruppen und an erster Stelle *el Teatro Campesino*. Dieses hatte er zum ersten Mal 1970 in El Paso, Texas, gesehen, als er dabei war, seine kulturellen und sprachlichen Wurzeln zu entdecken. Das hatte auch zur Folge, dass er durch Änderung seines Vornamens in die spanische Version seine Verbundenheit mit den Chicanos zu dokumentieren versuchte. Auch die interne Zweisprachigkeit, die in Mortons Werk eine große Rolle spielt, ist typisch für die Chicano-Bewegung.

Andere für Carlos Morton bedeutende Theatergruppen waren *The Second City* in Chicago, von der er die Technik des Improvisationstheaters gelernt hatte, und *San Francisco Mime Troupe*. Als weitere wichtige Einflüsse auf sein Werk nennt er die Autoren Artaud, Aristophanes, Plato, Sokrates und Aristoteles, deren Theorien für ihn im Laufe seines Studiums Bedeutung erlangten. Schließlich spricht er auch von persönlichen Erfahrungen, wie die Veranstaltungen am *Día de los muertos* in Oaxaca in Mexiko.

In den Werken Mortons wird immer wieder offenbar, dass er sich von Stoffen und Werken anderer Autoren inspirieren lässt. Das beginnt bei seiner Vorliebe zu biblischen Themen (z.B. im Einakter *El Jardín*) und der Bearbeitung des Don Juan Themas wie eine Reihe früherer Autoren, u.a. José Zorrilla 1844 in Mexiko. Molières Komödie *Der Geizige* verlegte Morton unter dem Titel *The Miser of Mexico* in ein mexikanisches Umfeld vor der Revolution von 1910. Die Tragödie *La Malinche* von Celestino Gorostiza aus dem Jahr 1958 beeinflusste sein eigenes Werk desselben

Namens. Das Libretto für die Oper *Esperanza* schrieb er nach einem Schauspiel von Michael Wilson. Eine Kurzgeschichte von Margarito Rodríguez inspirierte ihn zum Einakter *The Fatherless*, das sich mit den Problemen von Gangs in amerikanischen Städten beschäftigt.

Eine wichtige Rolle spielt für Morton von Anfang an die Thematik der Identitätssuche, z.B. in *El Jardín*. Oft werden die Anpassungsschwierigkeiten, das Leben im Barrio und gesellschaftliche Diskriminierungen behandelt, wie bei Autoren der ersten Generation der Chicano-Literatur. Wie schon Rodolfo „Corky“ Gonzales in *I Am Joaquín/Yo soy Joaquín* (1967) versucht Morton die Gegensätze zwischen mexikanischer und amerikanischer Geschichte miteinander zu versöhnen und verbindet dabei auch die Madonna von Guadalupe und Tonantzin, die christliche und die indianische Muttergottheit. So wird in *Johnny Tenorio* die Schutzpatronin Mexikos von Berta angerufen:

BERTA: [...] PRAY, JOHNNY, *ruega a la Virgen de Guadalupe, Nuestra Señora, Tonantzin*.³²⁷

Bei Morton finden sich auch Elemente der Indigenista-Bewegung. So kommt Mexiko, dem indianischen Erbe der Azteken und der mexikanischen Mythologie große Bedeutung zu, z.B. im Stück *Johnny Tenorio*. Im Einakter *El Jardín* wird auch Aztlán erwähnt:

SERPIENTE: UNDER THE LIGHT OF THE SKULL-WHITE MOON
IN THE *barrios* OF ANCIENT *Aztlán*
A PYRAMID LIES, AS TALL AS THE SKY [...] ³²⁸

Auch die Figur des jungen Pachuco wird in Mortons Werk thematisiert. In *Johnny Tenorio* heißt der Pachuco wie bei José Montoya *Louie*. Carlos Morton baut gerne Musikstücke in seine Theaterstücke ein, auch Corridos wie Luis Valdez. So steht z.B. am Beginn von *Johnny Tenorio* der Corrido *Juan Charrasqueado* des mexikanischen Komponisten Joaquín Cordero.

Wie Tino Villanueva in seinem Hymnus *She* sieht Morton Spanisch als Sprache des Emotionalen an im Gegensatz zum Englischen, das für rationale Themen geeignet ist. Aber Morton lässt sich nicht nur von Literatur, Geschichte und Musik inspirieren, auch andere kulturelle Impulse aus Mexiko sind für ihn wichtig. Im Theaterstück *Dreaming on a Sunday in the Alameda* steht das berühmte Wandgemälde *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* von Diego Rivera in Mexico City im

³²⁷ Vgl. Morton 1992, 47.

³²⁸ Vgl. Morton 1994, 112.

Mittelpunkt und die darauf dargestellten berühmten Persönlichkeiten erscheinen auf der Bühne.

- c) Für den Vergleich zwischen einer Selbstübersetzung und der ursprünglichen englischsprachigen Version wurde ein Ausschnitt des Einakters *El Jardín* herangezogen, den Carlos Morton für *el teatro la fragua* in Honduras ins Spanische übertragen hat. Die Ausgangssprache ist eine Chicano-Varietät des Englischen, die Zielsprache das in Honduras gesprochene Spanisch. Da Morton im konkreten Fall nicht über die Chicanos informieren möchte, sondern Probleme und Lösungsansätze ansprechen will, kann er von Erklärungen über die Kultur und Lebensumstände der Chicanos absehen. Er verlegt die Handlung von Chicago nach Tegucigalpa. Ferner ändert er einige Namen von Figuren sowie von Schauplätzen ab. Morton nutzt eine situative Äquivalenz und nennt anstelle der Azteken die Lenca, die Indigenen von Honduras. Die Selbstübersetzung enthält auch kulturelle und emotionale Nuancierungen, wie die in den beiden Sprachen unterschiedliche Verwendung von Vulgarismen und Tabus. Humor und Ironie sowie poetische und dramatische Effekte müssen in der Übertragung abgeändert werden, da sie nur in wenigen Fällen wortwörtlich übernommen werden können. Ferner wird das Stück in der um Jahre verzögerten Selbstübersetzung aktualisiert und mit neuen Themen ergänzt. Als weitere Methoden zur Übertragung des Werks findet man Auslassungen, Umstrukturierungen und inhaltliche Ergänzungen. Einzelne Passagen sind vollständig neu geschrieben.

Inhaltlich findet man in der Übersetzung wie in der ursprünglichen Version die Frage nach der Identität, wobei in der neuen Version nicht die mexikanische Herkunft der Protagonisten, sondern das indigene Erbe der honduranischen Figuren im Zentrum des Interesses steht.

- d) Die Wahl der Literatursprache von Carlos Morton ist sehr persönlich im Rahmen der ihn umgebenden gesellschaftlichen Mehrsprachigkeit. Seine Bildungssozialisierung erfolgte in englischsprachigem Schulunterricht in den USA. Die Kompetenz im Spanischen erwarb er erst in der Familie, dann vor allem auf seinen Reisen in lateinamerikanische Länder und später auch von seiner Ehefrau. Auf Spanisch zu schreiben begann er erst ab dem Alter von vierzig. Die Mischvarietäten kennt Morton aus seiner Jugend von der Familie und seinem Freundeskreis. Er erklärt, dass er im Freundeskreis manchmal Mex-Tex und Spanglish aus Spaß spricht.

Morton verwendet je nach Situation und Ansprechpartner die passende Sprache. Die Verwendung von Chicano-Varietäten ist vom wirtschaftlichen Standpunkt aus gesehen und wegen des geringen Prestiges auch bei Sprechern aus lateinamerikanischen Ländern nicht empfehlenswert. Morton setzt sie ein, um deren Sprecher direkt anzusprechen, um sie zu erreichen, um ihnen Mut zu machen, um sie aus ihrer marginalisierten Position herauszuholen. Ferner dokumentiert Morton damit ein bewusstes Abwenden von der Sprache der Mächtigen und nutzt die identitätsbildende Kraft der Chicano-Varietäten für deren Sprecher.

Auch das soziale Konnotat der Sprache ist von großer Bedeutung, d.h. wie der Autor sie selbst erlebt. Daher werden bestimmte Sprachen für bestimmte Texte verwendet. Morton spricht davon, dass man gewisse Dinge auf Spanisch sagt, die mit Emotionen zu tun haben, während sie auf Englisch steif und kalt klingen.

- e) Hinsichtlich der Zielvorstellungen bei seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist Morton davon überzeugt, dass das Theater in der Tradition von Aristophanes, Shaw, Brecht, Agosto Boal, bilden sowie unterhalten soll.

[...] I STILL BELIEVE THAT THEATRE SHOULD EDUCATE AND WELL AS ENTERTAIN IN THE TRADITION OF ARISTOPHANES, SHAW, BRECHT, AGOSTO BOAL, ETC.³²⁹

Er möchte den Sprechern der Chicano-Varietäten eine Grundlage für ihre Sprachpraxis bieten. So könnte man seinen Text des *Johnny Tenorio* auf Grund der korrekten spanischen Grammatik als eine Art Vorbild und Anschauungsmaterial für Chicanos betrachten. Morton möchte auch das Prestige des Spanischen verbessern. Ferner ist er ein großer Verfechter der zweisprachigen Schulbildung. Damit soll dem Prozess zur sprachlichen Assimilation innerhalb von drei Generationen entgegengewirkt und die Kompetenz der Sprecher erhöht werden, wenn Spanisch nicht nur mündlich und allein innerhalb der Familie verwendet wird.

Carlos Morton möchte in seinen Theaterstücken die Menschen gezielt ansprechen. Er sieht sich als Vertreter dafür, was Chicanos heutzutage fühlen, wodurch seine Stücke so ansprechend für sie sind. Er möchte das Publikum dazu bewegen, über das eigene Leben zu lachen und zu weinen. Er schreibt, weil er es als notwendig erachtet, verschiedene Themen zur Diskussion zu stellen. Für Morton ist es Teil des politischen Theaters, das Publikum dazu zu bringen, sich mit dem

³²⁹ Vgl. E-Mail Interview vom 17.07.2007.

auseinanderzusetzen, was auf der Bühne präsentiert wird, auch wenn diese Themen sonst gerne verdrängt werden.

Mit seiner Lehrtätigkeit und vor allem durch seine unterhaltsamen Theaterstücke versucht Morton die Menschen zu informieren, ihnen neue Wege aufzuzeigen und sie zu mutigen Schritten in die richtige Richtung zu bewegen.

Anhand der oben präsentierten Ausführungen und vor dem historischen, sozioökonomischen und kulturellen Hintergrund der spanischsprachigen Bevölkerung soll im Folgenden versucht werden, die wechselseitigen Einflüsse von Spanisch und Englisch und die gegenwärtige Situation des Spanischen in den USA zu erläutern. Außerdem hatte ich bei Literaturlesungen in Wien Gelegenheit, mit insgesamt vier Chicanos/Chicanas persönlich zu sprechen, nämlich mit Carlos Morton und seiner Ehefrau, mit der Autorin und Herausgeberin von Chicana/o-Literatur Roberta Fernández und mit dem Wissenschaftler, Literaturkritiker und Autor Juan Bruce-Novoa. Insgesamt ist festzustellen, dass in den letzten Jahren etwas in Bewegung gekommen ist.

Sowohl Carlos Morton, Chicano der dritten Generation, als auch Fernandez, *Tejana* der fünften Generation, erzählten, dass sie Spanisch in ihrer Kindheit in der Familie gelernt und den formalen Spanischunterricht in der Schule als sonderbar empfunden hätten. So berichtete Fernandez, ihre Spanischlehrerin in der Schule hätte mit angloamerikanischen Akzent gesprochen. Morton und Fernandez zeigen aber auch auf, dass Spanisch in den Familien länger als über zwei Generationen weitergegeben wird. Bruce-Novoa sprach davon, dass inzwischen eigene Lehrer mit Gruppen von spanischsprachigen Immigranten in die USA einwandern und dann die Kinder in ihrer Muttersprache unterrichten. Ferner erklärte er, dass der Kontakt zum Herkunftsland mit Hilfe der neuen Medien, TV und Internet sehr intensiv gehalten werden könne, so dass die Menschen nicht mehr so oft in ihre Heimat reisten. Im Fall von Carlos Morton kommt noch hinzu, dass seine Frau in Mexiko geboren ist, und damit wieder verstärkt Kontakt zur Sprache Mexikos hergestellt wird. Diese Beispiele machen deutlich, dass Veränderungen in der sprachlichen Situation nicht nur auf die immens hohe Zahl von legalen und illegalen Einwanderern aus Lateinamerika zurückzuführen ist.

Seit Beginn der Chicano-Bewegung in den 60er Jahren haben die zahlreichen und vielfältigen Aktivitäten in unterschiedlichen Bereichen dazu geführt, dass das Selbstbewusstsein und Identitätsbewusstsein der Chicanos/as und Latinos/as gestärkt worden ist. Spanischsprecher sind durchaus stolz auf ihre Sprache. Sie vermittelt ihnen

ein Gefühl der Identität. In dieser Sprache werden die Traditionen bewahrt und hochgehalten. Die Begriffe *Pocho*, *Caló* und Chicano, ursprünglich herabsetzende Ausdrücke, sind als Symbole übernommen worden. Intellektuelle und Angehörige höherer Berufe in den Städten bestätigen ihre Verbindung mit den ethnisch Verwandten und symbolisieren das durch die bewusste Verwendung von *Pocho* mit Englisch und Standardspanisch.³³⁰ Gleichzeitig hat die aufstrebende Mittelschicht vielfältige Bemühungen auch finanziell unterstützt. Eltern geben ihre Sprache in zunehmenden Maß an die nächste Generation weiter, und dies fällt um so leichter, als durch TV, Radio und Internet jederzeit Zugang zur Sprache und Kultur der Heimatländer hergestellt werden kann.

Wirtschaftlich wird die ständig wachsende Gruppe der Latinos immer interessanter. Ihre Kaufkraft wächst zunehmend und damit wird Spanisch in der Wirtschaft immer stärker präsent. Diese Bevölkerungsgruppe gewinnt auch politisch immer mehr an Bedeutung. Das zeigt sich z.B. an spanischsprachiger Wahlwerbung.³³¹ Einen großen Beitrag leisten die neue Technik und die vielfältigen elektronischen Medien. Gerade eine Gesellschaftsgruppe, die in ihrer Muttersprache nicht (ausreichend) alphabetisiert ist, kann nun durch Radio, TV und Internet in der Muttersprache Spanisch angesprochen werden. Auf der einen Seite bieten die elektronischen Medien einen Rückhalt in der spanischen Sprache und liefern Informationen über Geschehnisse und kulturelle Aktivitäten in den Herkunftsländern. Andererseits ist gerade das Fernsehen ein typischer Teil der Lebensweise der US-Amerikaner. So wird einerseits über die Sprache die Identität der Latinos durch die spanischsprachigen Medien gestärkt, andererseits repräsentieren sie ein wesentliches Element des *American Way of Life*.

Die Chicano-Kultur schöpft sowohl aus der mexikanischen als auch aus der angloamerikanischen Kultur oder wird von beiden Kulturen beeinflusst. Chicanos sehen sich selbst nicht mehr als Mexikaner, sondern als *Mexican Americans*, haben sie doch eine US-amerikanische Staatsbürgerschaft, wollen den Aufstieg in der amerikanischen Gesellschaft schaffen und ihren Platz in dieser Gesellschaft finden. Sie betrachten Code-Switching als wesentlichen Bestandteil ihrer Identität, der deutlich macht, dass sie aus einer Gemeinschaft stammen, in der beide Sprachen aktiv verwendet werden. Dies belegt auch die Feststellung von Ilan Stavans, Professor für *Latin American and Latino*

³³⁰ Vgl. Gumperz 1995, 74-75.

³³¹ Z.B. für Barack Obama in den Vorwahlen; <http://my.barackobama.com/page/content/espanol> (8.3.2008).

Culture am Amherst College und Autor eines Wörterbuchs für *Spanglish*. Er sagte in einem Interview, dass Latinos Englisch lernen, es aber keinen Grund dafür gäbe, dass sie ihre ursprüngliche Sprache aufgeben sollten. *Spanglish* sei eine kreative Form, ihren eigenen Stil und Geschmack zum Ausdruck zu bringen.

LOS LATINOS APRENDEN INGLÉS. ESO NO SIGNIFICA QUE DEBAN SACRIFICAR SU IDIOMA ORIGINAL, O QUE DEBAN RENUNCIAR A ESA MEZCOLANZA QUE ES EL ESPANGLÉS. EL ESPANGLÉS TAMBIÉN ES UN MANERA CREATIVA DE DECIR: 'SOY ESTADOUNIDENSE Y TENGO MI PROPIO ESTILO, MIS PROPIOS GUSTOS, MI PROPIO IDIOMA'".³³²

Als typisches Beispiel für die wechselseitigen Einflüsse der spanischen und englischen Sprache und Kultur in den Vereinigten Staaten von Amerika kann man Carlos Morton ansehen. Er lebt in der US-amerikanischen Umwelt, einer modernen von Technik und Marketing bestimmten Welt. Gleichzeitig ist ein Teil von ihm fest in der Kultur seiner Vorväter und der seiner Ehefrau verankert. Er selbst spricht von „*living on the border*“ (an der Grenze leben) und „*the border is everywhere*“ (die Grenze ist überall). Mit *border* bezieht er sich auf das Nebeneinander der beiden Kulturen und Sprachen der beiden Nachbarstaaten Mexiko und USA. Die geographische Grenze ist genau festgelegt und wird durch die neue Mauer *The Fence* noch evidenter. Doch durch die Migration finden sich mit den Angehörigen und Nachfahren von Mexikanern immer mehr Menschen der mexikanischen Kultur auch in weit entfernten Gebieten und nördlichen Regionen Nordamerikas. Morton sieht die Grenze auch als einen persönlichen Zustand der Menschen an, die diese Erfahrung von zwei Kulturen gemacht haben und machen. Wer beiden Kulturen angehört, lebt an der Grenze, gleichgültig wo er lebt. Diese „Grenzerfahrung“ äußert sich nun in verschiedenen Dingen: Einerseits werden beide Sprachen individuell oder auch gemischt gesprochen, die Feste beider Kulturen werden gefeiert. Wie er mir erklärte, werden bei offiziellen Anlässen beide Staatsflaggen gehisst (nicht wie sonst üblich die US-amerikanische Flagge allein). Dazu findet sich auch eine Textstelle im Stück *Pancho Diablo*:

PANCHO: Just look at this beautiful cactus coffin in Aztec motif. And inside - mira, an American and a Mexican flag [...]³³³

Die Zukunft der Chicanos und die Bedeutung von Spanisch in der angloamerikanischen Gesellschaft sieht Morton sehr positiv. Er erklärt, dass Spanisch zur Zeit die zweit wichtigste Sprache in den USA und Spanisch und Englisch die dominanten Sprachen

³³² Vgl. Thomas 2007; <http://www.america.gov/st/washfile-spanish/2007/August/20070816152620tj0.697735.html> (24.11.2008).

³³³ Vgl. Morton 1992, 165.

der westlichen Hemisphäre sind. Seiner Ansicht nach würden die Amerikaner langsam beginnen, beide Sprachen zu sprechen.

SPANISH IS THE SECOND LANGUAGE CURRENTLY IN THE USA, SPANISH AND ENGLISH ARE THE DOMINANT LANGUAGES OF THE WESTERN HEMISPHERE AND MORE AND MORE AMERICANS ARE SPEAKING BOTH.³³⁴

Auf die Frage, ob Kunst und Literatur die Kommunikation und das Verständnis zwischen zwei Kulturen, insbesondere zwischen Chicanos und der angloamerikanischen Gesellschaft verbessern können, ist Carlos Morton ein großer Optimist. Er ist fest davon überzeugt, dass man genau aus diesem Grund in beiden Sprachen sprechen müsse.

³³⁴ Vgl. E-Mail Interview vom 17.7.2007.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen

E-Mail Interview von Carlos Morton vom 17.07.2007.

Spanische Version von *EL JARDIN* laut E-Mail vom 17.04.2007.

Zeitungen und Zeitschriften

Blumenthal, Ralph, 2008. „Border Towns Weigh Life With a Proposed Fence.“ In: *The New York Times*, Articles selected for DER STANDARD, Monday, January 21, 2008;2.

Gedruckte Quellen

Amastae, Jon; Elías-Olivares, Lucía (Hg.), 1982. *Spanish in the United States: Sociolinguistic Aspects*. Cambridge: Cambridge University Press.

Anzalduá, Gloria, ²1999. „How to tame a wild tongue.“ In: *Borderlands/la frontera: the new Mestiza*. San Francisco, Calif.: Aunt Lute Books; 75-86.

Appel, René/Muysken, Pieter, 1987. *Language Contact and Bilingualism*. London: Arnold.

Bastin, Georges L., 1998. „Adaptation“. In: Baker, Mona (Hg.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge UK, TJ International Ltd.; 5-8.

Beardsley, Theodore S. Jr, 1982. „Spanish in the United States“. In: Chang-Rodríguez, Eugenio. *Word Journal of the International Linguistic Association 33. Spanish in the western hemisphere in contact with English, Portuguese, and the American languages*. New York: The International Linguistic Association; 15-28.

Bechert, Johannes/Wildgen, Wolfgang, 1991. *Einführung in die Sprachkontaktforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bode, Herbert F., 1980. *Bildungswesen, Chancengleichheit und Beschäftigungssystem. Vergleichende Daten und Analysen zur Bildungspolitik in den USA*. Marburger Beiträge zur Vergleichenden Erziehungswissenschaft und Bildungsforschung, Bd. 11. München: Minerva-Publ.

Bruce-Novoa, Juan D., 1980. *Chicano authors: inquiry by interview*. Austin: University of Texas Press.

Bußmann, Hadumod (Hg.), 1983. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.

Castillo García, Gema Soledad, 2006. *La (auto)traducción como mediación entre culturas*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicación.

Chavez, Cesar, 1971. „The Organizer’s Tale.“ In: Ludwig, Ed; Santibañez, James (Hg.). *The Chicanos. Mexican American Voices*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books; 101-112.

- Clyne, Michael, 2003. *Dynamics of language contact: English and immigrant languages*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Daniel, Lee A., 1992. „Introduction/Carlos Morton: Chicano Dramatist“. In: Morton, Carlos. *Johnny Tenorio and other plays*. Houston, Texas, Arte Publico Press; 7-23.
- Dorfman, Ariel, 1998. *Rumbo al sur, deseando el norte: un romance bilingüe*. Barcelona: Planeta.
- Dürr, Michael/Schlobinski, Peter, ³2006. *Deskriptive Linguistik: Grundlagen und Methoden*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Elías-Olivares, L. und Valdés, G., 1982. „Language Diversity in Chicano Speech Communities: Implications for Language Teaching“. In: Fishman, J. A. und Keller, G. D. (Hg.). *Bilingual Education for Hispanic Students in the United States*. Teachers College, Columbia University, New York; 154-157.
- Fernandez, Roberta (Hg.), 1994. *In other words: literature by Latinas of the United States*. Houston, Tex.: Arte Público Press.
- Ferré, Rosario, 1995. „On Destiny, Language, and Translation; or, Ophelia Adrift in the C. & O. Canal“. In: Anuradha Dingwaney; Maier, Carol (Hg.). *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press; 39-49.
- Ferré, Rosario, 1997. ‘Writing Between’, Paper read at National Endowment for the Humanities seminar, Florida Atlantic University, 14, March 1997.
- Ferré, Rosario, 2002. *Language Duel/ Duelo del Lenguaje*. New York: Vintage Books, A Division of Random House, Inc.
- Fishman, Joshua A., 1964. „Language Maintenance and Language Shift as Fields of Inquiry“. In: *Linguistics*, 9, (1964); 32-70.
- Fitch, Brian T., 1988. *Beckett and Babel. An investigation of the status of the Bilingual Work*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press; 133.
- Frantzen, Peter, 2004. *Die strategische Sprachwahl: Sprachwechsel unter bilingualen Puertoricanern in Denver/Colorado*. Wilhelmsfeld: Gottfried Egert Verlag, 5 Gb.
- Goebel, Hans; Nelde, Peter H. (Hg.), 1996. *Kontaktlinguistik: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung = Contact linguistics: an international handbook of contemporary research = Linguistique de contact: manuel international des recherches contemporaines*. Berlin: de Gruyter.
- Goridis, Uta, 2005. *Spanglish das Spanisch der USA*. Kauderwelsch Band 190. Bielefeld: REISE KNOW-HOW Verlag Peter Rump GmbH.
- Grosjean, François, 1982. *Life with Two Languages: an Introduction to Bilingualism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Grosjean, François, 1995. „A psycholinguistic approach to code-switching: the recognition of guest words by bilinguals.“ In: Milroy, Lesley; Muysken, Pieter (Hg.). *One speaker, two languages: cross-disciplinary perspectives on code-switching*. Cambridge: Cambridge Univ. Press; 259-275.

- Grutman, Rainier, 1998. „Auto-translation“. In: Baker, Mona (Hg.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge UK, TJ International Ltd.; 17-20.
- Gumperz, John Joseph, 1995. *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Hensel, Silke, 2004. *Leben auf der Grenze: diskursive Aus- und Abgrenzungen von Mexican Americans und Puertoricanern in den USA*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Herrera-Sobek, María, 2004. „Introduction.“ In: Morton, Carlos. *Dreaming on a Sunday in the Alameda and other plays*. Norman, Okla.: Univ. of Oklahoma Press.
- Hokenson, Jan Walsh; Munson, Marcella, 2007. *The bilingual text: history and theory of literary self-translation*. Manchester, UK: St. Jerome Publ.
- Kanellos, Nicolás, 1993. „Brief History of Hispanic Theater in the United States.“ In: Lomelí, Francisco Esteva-Fabregat, Claudio (Hg.). *Literature and art. Handbook of Hispanic cultures in the United States*. Houston, Texas: Arte Público Press; 248-267.
- Keller, Gary D.; Keller, Randall G., 1993. „The literary language of United States Hispanics.“ In: Lomelí, Francisco (Hg.). *Literature and art. Handbook of Hispanic cultures in the United States*. Houston, Texas: Arte Público Press; 163-191.
- Kremnitz, Georg, 2004. *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*. Wien: Edition Praesens Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft.
- Leal, Luis, 1993. „Pre-Chicano Literature: Process and Meaning (1539-1959)“. In: Lomelí, Francisco (Hg.). *Literature and art. Handbook of Hispanic cultures in the United States*. Houston, Texas: Arte Público Press; 62-85.
- Lindig, Wolfgang; Münzel, Mark, ⁵1992. *Die Indianer: Kulturen und Geschichte. Nordamerika: von der Beringstrasse bis zum Isthmus von Tehuantepec*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag.
- Lomelí, Francisco A., 1993. „Contemporary Chicano Literature, 1959-1990: From Oblivion to Affirmation to the Forefront.“ In: Lomelí, Francisco (Hg.). *Literature and art. Handbook of Hispanic cultures in the United States*. Houston, Texas: Arte Público Press; 86-108.
- López Morales, H., 1993. *Sociolingüística*. Madrid: Editorial Gredos; 171-175.
- Ludwig, Ed; Santibañez, James (Hg.), 1971. *The Chicanos. Mexican American Voices*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books.
- Martín-Rodríguez, Manuel M., 1993. „Aesthetic Concepts of Hispanics in the United States.“ In: Lomelí, Francisco (Hg.). *Literature and art. Handbook of Hispanic cultures in the United States*. Houston, Texas: Arte Público Press; 109-133.
- Metzeltin, Igor, 2002. „XIII. Sprache in der Übersetzung.“ In: Metzeltin, Michael (Hg.). *Diskurs, Text, Sprache Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. Wien: Edition Praesens; 451-467.
- Morton, Carlos, 1992. „Johnny Tenorio.“ In: Morton, Carlos. *Johnny Tenorio and other plays*. Houston, Texas: Arte Publico Press; 25-52.

- Morton, Carlos, 1992. „The Savior.“ In: Morton, Carlos. *Johnny Tenorio and other plays*. Houston, Texas: Arte Publico Press; 53-104.
- Morton, Carlos, 1992. „The Miser of Mexico.“ In: Morton, Carlos. *Johnny Tenorio and other plays*. Houston, Texas: Arte Publico Press; 105-152.
- Morton, Carlos, 1992. „Pancho Diablo.“ In: Morton, Carlos. *Johnny Tenorio and other plays*. Houston, Texas: Arte Publico Press; 153-192.
- Morton, Carlos, 1994. „The Many Deaths of Danny Rosales.“ In: Morton, Carlos. *The Many Deaths of Danny Rosales and other plays*. Houston, Texas: Arte Público Press; 7-49.
- Morton, Carlos, 1994. „Rancho Hollywood.“ In: Morton, Carlos. *The Many Deaths of Danny Rosales and other plays*. Houston, Tex.: Arte Público Press; 50-86.
- Morton, Carlos, 1994. „Los Dorados.“ In: Morton, Carlos. *The Many Deaths of Danny Rosales and other plays*. Houston, Tex.: Arte Público Press; 87-104.
- Morton, Carlos, 1994. „El Jardín.“ In: Morton, Carlos. *The Many Deaths of Danny Rosales and other plays*. Houston, Tex.: Arte Público Press; 105-128.
- Morton, Carlos, 1996. *The Fickle Finger of Lady Death and other Plays*. New York: Peter Lang Press.
- Morton, Carlos, 2004. „La Malinche.” In: Morton, Carlos. *Dreaming on a Sunday in the Alameda and other plays*. Norman, Okla.: Univ. of Oklahoma Press (Chicana & Chicano visions of the Américas; 3); 3-56.
- Morton, Carlos, 2004. „Dreaming on a Sunday in the Alameda.” In: Morton, Carlos. *Dreaming on a Sunday in the Alameda and other plays*. Norman, Okla.: Univ. of Oklahoma Press (Chicana & Chicano visions of the Américas; 3); 57-124.
- Morton, Carlos, 2004. „Esperanza.” In: Morton, Carlos. *Dreaming on a Sunday in the Alameda and other plays*. Norman, Okla.: Univ. of Oklahoma Press (Chicana & Chicano visions of the Américas; 3); 125-168.
- Nelson, Emmanuel S. (Hg.), 2005. *The Greenwood encyclopedia of multiethnic American literature*. Westport, Conn.: Greenwood American literature Minority authors Encyclopedias, volume 3 I-M; 1469-1470.
- Nida, Eugene Albert; Taber, Charles R., 1974. *The theory and practice of translation*. Leiden: Brill (Helps for translators; 8).
- Noll, Volker, 2001. *Das amerikanische Spanisch. Ein regionaler und historischer Überblick*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag; 99 – 103.
- Noll, Volker (Hg.), 2005. *El español en América: aspectos teóricos, particularidades, contactos*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Oakley, Helen, 2005. „Hinojosa-Smith, Rolando”. In: Nelson, Emmanuel S. (Hg.). *The Greenwood encyclopedia of multiethnic American literature*. Westport, Conn.: Greenwood; 988-990.

Ornstein, Jacob, Valdés-Fallis, Guadalupe, 1979. „On Defining and Describing United States Varieties of Spanish: Implications on Dialect Contact”. In: Lantolf, James P., Frank, Francine Wattman und Guitart, Jorge M. (Hg.). *Colloquium on Spanish and Luso-Brazilian Linguistics*. Washington, D.C.: Georgetown University Press; 141-159.

Ortiz López, Luis A., 2005. „¡Mándame un e-mail! Cambio de códigos español-inglés online”. In: Ortiz López, Luis A. (Hg.). *Contactos y contextos lingüísticos: el español en los Estados Unidos y en contacto con otras lenguas*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert; 173-185.

Otheguy, Ricardo, 1993. „A reconsideration of the notion of loan translation in the analysis of US Spanish”. In: Roca, Ana (Hg.). *Spanish in the United States: linguistic contact and diversity*. Berlin: de Gruyter; 21-46.

o.V., 1953. *The United States Constitution*, 1953, 83rd Congress, 1st Session, House Documents No. 211, Washington, D.C.

Perissinotto, Giorgio, 1992. „397. Areallinguistik V. Vereinigte Staaten von Amerika /Áreas lingüísticas V. Estados Unidos“. In: Holtus, Günter, Metzeltin, Michael, Schmitt, Christian (Hg.). *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, Band VI, 1; 531 - 539.

Perissinotto, Giorgio, 2005. „Hacia una norma colectiva para el español de los estados unidos de norteamérica.“ In: Noll, Volker (Hg.). *El español en América: aspectos teóricos, particularidades, contactos*. Frankfurt am Main: Vervuert; 113-131.

Peutl, Ernst, 1976. *Entwicklungstendenzen und Reformen im amerikanischen Bildungswesen*. Bildungsplanung in Internationaler Sicht, Bd.1. Wien: Bundesministerium für Unterricht und Kunst.

Poplack, Shana, 1982. „Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español: toward a typology of code-switching“. In: Amastae, Jon und Elías-Olivares, L. (Hg.). *Spanish in the United States: Sociolinguistic Aspects*. Cambridge: Cambridge University Press; 230-263.

Ramírez, Arnulfo G., 1992. *El español de los Estados Unidos: el lenguaje de los hispanos*. Madrid: Ed.MAPFRE.

Ramírez, Arturo, 2000. „Contemporary Chicano Theater”. In: Maciel, David R. (Hg.). *Chicano renaissance: contemporary cultural trends*. Tucson, Arizona: University of Arizona Press; 233-260.

Ricento, Thomas, 1996. „Language Policy in the United States”. In: Herriman, Michael und Burnaby, Barbara (Hg.). *Language Policies in English-Dominant Countries, six case studies*. Clevedon: Multilingual Matters. The language and education library; 122-158.

Rössner, Michael (Hg.), 1995: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.

Sánchez, Rosaura, 1982. „Our linguistic and social context.” In: Amastae, Jon und Elías-Olivares, L. (Hg.). *Spanish in the United States: Sociolinguistic Aspects*. Cambridge: Cambridge University Press; 9-46.

Stolze, Radegundis, ⁴2005. *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. Tübingen: Narr-Studienbücher.

Tafolla, Carmen, 1994. „Right in One Language.” In: Fernandez, Roberta (Hg.). *In other words: literature by Latinas of the United States*. Texas: Arte Público Press; 174-176.

Valdés, G., 1978. *Code-Switching and the Classroom Teacher*. (Language in Education: Theory and Practice, Vol. IV). Washington D.C.: Center for Applied Linguistics.

Valdez, Luis, 1971. „The Tale of La Raza.” In: Ludwig, Ed; Santibañez, James (Hg.). *The Chicanos. Mexican American Voices*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books; 95-100.

Valdez, Luis, 1971. „El Teatro Campesino-Its Beginnings.” In: Ludwig, Ed; Santibañez, James (Hg.). *The Chicanos. Mexican American Voices*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books; 115-122.

Webb, John T., 1982. „Mexican-American caló and standard Mexican Spanish.” In: Amastae, Jon; Elías-Olivares, Lucía (Hg.). *Spanish in the United States: Sociolinguistic Aspects*. Cambridge: Cambridge University Press; 121-131.

Werner, Michael S. (Hg.), 1997. *Encyclopedia of Mexico: history, society & culture*. Chicago, Ill.: Fitzroy Dearborn.

Wynn, Richard; DeYoung, Chris A. und Wynn, Joanne Lindsay, ⁸1977. *American Education*. New York, Toronto, London, Sydney: McGraw-Hill.

Zapf, Hubert (Hg.), ²2004. *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.

Internetquellen

Academia Norteamericana de la Lengua Española 2007;
<http://www9.georgetown.edu/faculty/irizarry/academia/> (8.7.2007).

Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2007; <http://www.academianorteamericana.org/> (7.10.2008).

Castillo García, Gema Soledad, 2005. “Entrevista a Rosario Ferré. In between dos worlds.” In: *Centro Journal, fall, año/vol. XVII, número 002*, City University of New York. Centro de Estudios Puertorriqueños, New York, Latinoamericanistas; 232-247. <http://www.redalyc.org> (10.04.2007).

Cisneros, Karen, 2004. *BIOGRAPHICAL INFORMATION Carlos Morton*; UCSB
<http://research.ucsb.edu/ccs/morton.html> (30.09.2008).
<http://research.ucsb.edu/ccs/Morton%20BIOGRAPHICAL> INFORMATION (20.8.2007).

Daniel, Lee A., 1989. *An Interview with Carlos Morton*, fall 1989, Texas Christian University, 143- 150;
<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/810/785> (30.08.2008).

Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe S.A., Madrid;
<http://www.wordreference.com/definicion/chamba> (15.0808).

Dorfman, Ariel ; <http://adorfman.duke.edu/> (7.09.2008);

Dorfman, Ariel ; <http://www.adorfman.duke.edu/pages/ESSAYPAGE/opinions/pages/bilingual.htm> (8.9.2008).

Escamilla, Kathleen, 1989. *A Brief History of Bilingual Education in Spanish*. ERIC Digest, ERIC Identifier: ED308055, 1989-03-00, ERIC Clearinghouse on Rural Education and Small Schools,

- Appalachia Educational Laboratory, Charleston WV;
<http://www.ericfacility.net/ericdigests/ed308055.html> (30.07.2004).
- Federman, Raymond, 1996. *A Voice Within a Voice: Federman Translating/Translating Federman*;
<http://www.federman.com/rfsr2.htm> (8.07.2008).
- Federman, Raymond, 1996-2001. Resume; <http://www.federman.com/rfpub.htm> (10.09.2008).
- Fernandez, Roberta, 2004. "Letter to the Editor". In: Carrión, Enrique, Editor. *Revista/Magazine Athens Eco Latino* Octubre/October 2004 Vol. 2 Número/Issue 7. Athens Eco Latino & Athens Banner-Herald;
<http://www.athensecolatino.com/v2n7/letter.html> (7.06.2007).
- League of United Latin American Citizens LULAC <http://www.lulac.org/indice.html> (8.10.2008).
- Martín, Manuel, Jr. Papers /Biographical Note University of Miami Libraries,
http://www.library.miami.edu/chc/collections/finding_aids/chc5064_find.html (14.05.2008).
- National Association for Bilingual Education 2004. *Educational Excellence and Equity for ELLs*;
<http://nabe.org/advocacy.html> (9.11.2007).
- National Association for Bilingual Education 2004; *Legislation*; <http://nabe.org/advocacy/legislation.html> (9.11.2007).
- National Association for Bilingual Education, 2004. *Litigation Affecting ELLs. Key Court Decisions*;
<http://nabe.org/advocacy/litigation.html> (9.11.2007).
- National Association for Bilingual Education 2004. *No Child Left Behind Act*;
<http://nabe.org/advocacy/nclb.html> (9.11.2007).
- Obama, Barack; <http://my.barackobama.com/page/content/espanol> (8.03.2008)
- Official California Legislative Information; *EDUCATION CODE SECTION 30-30.5*;
<http://www.leginfo.ca.gov/cgi-bin/displaycode?section=edc&group=00001-01000&file=30-30.5> (6.06.2007).
- Official California Legislative Information; *EDUCATION CODE SECTION 300*;
<http://www.leginfo.ca.gov/cgi-bin/displaycode?section=edc&group=00001-01000&file=300> (9.11.2007).
- Texas Education Agency, *Chapter 110. Texas Essential Knowledge and Skills for English Language Arts and Reading. Subchapter A. Elementary*; §110.3. *English Language Arts and Reading, Grade 1*;
<http://www.tea.state.tx.us/rules/tac/chapter110/ch110a.html> (9.11.2007).
- Texas Education Agency. *Chapter 114. Texas Essential Knowledge and Skills for Languages Other Than English. Subchapter A. Elementary*; §114.2 adopted to be effective September 1, 1998, 22 TexReg 4930.
<http://www.tea.state.tx.us/rules/tac/chapter114/ch114a.html> (9.11.2007).
- Thomas, Jeffrey, 2007. "El español es un escalón intermedio para pasar al inglés, dice profesor Forma híbrida de comunicación es la 'llave para entrar en EE.UU.'" In: *America.gov. de Estados Unidos al mundo*; <http://www.america.gov/st/washfile-spanish/2007/August/20070816152620tj0.697735.html> (24.11.2008).
- U.S. Census Bureau, *Census 2000 Summary File 1, Matrix PCT11. QT-P9. Hispanic or Latino by Type; Geographic Area: United States*; http://factfinder.census.gov/servlet/QTTable?_bm=y&-geo_id=01000US&-qr_name=DEC_2000_SF1_U_QTP9&-ds_name=DEC_2000_SF1_U&-lang=en&-sse=on (09.11.2007).
- U.S. Census Bureau, 2007 *American Community Survey*.
http://factfinder.census.gov/servlet/DTable?_bm=y&-state=dt&-ds_name=ACS_2007_1YR_G00_&-CONTEXT=dt&-mt_name=ACS_2007_1YR_G2000_B03001&-redoLog=true&-caller=geoselect&-geo_id=01000US&-geo_id=NBSP&-format=&-lang=en (03.10.2008).
- U.S. Census Bureau, *Population Profile of the United States: Dynamic Version; Race and Hispanic Origin in 2005*, 8; <http://www.census.gov/population/pop-profile/dynamic/RACEHO.pdf> (03.10.2008).
- U.S. Census Bureau; *Table 1a. United States—Ability to Speak English by Language Spoken at Home for the Population 5 Years and Over: 2000*; <http://www.census.gov/population/www/cen2000/briefs/phc-t37/tables/tab01a.pdf> (7.10.2008).
- U.S. Census Bureau, 2001. *Table 2. Children Ever Born per 1,000 Women, Percent Childless, and Women Who Have Had a Child in the Last Year per 1,000 Women, by Age and Marital Status: June 2000*; <http://www.census.gov/population/socdemo/fertility/p20-543/tab02.pdf> (22.02.2008).

Zilles; Klaus, 2006 „Dossier: Experimentación narrativa y diversidad lingüística en la obra de Rolando Hinojosa.” In: *Paralelo Sur Ediciones SCP*, Barcelona: Universitat Ramon Llull;
http://www.paralelosur.com/revista/revista_dossier_022.htm (04.07.2008).

<http://www.bigsoccer.com/forum/archive/index.php/t-278630.html> (21.01.2008).

http://colombia.poetryinternationalweb.org/piw/cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=1505
 (7.04.2008).

<http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Ariel-Dorfman> (7.09.2008).

<http://pegasus.msmc.la.edu/english/laliterature/S03/valdez/glossary.asp> (12.03.2008).

<http://www.premiersystems.com/recipes/mexican/menudo.html> (29.08.2008).

http://www.queentravel.at/mexico/pages_mexico/info/geschichte.htm (22.03.2008).

<http://www.theol.uni-freiburg.de/institute/ist/qut/llull> (20.09.2008)

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=cagar+el+palo> (9.04.2008).

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=cochando> (9.04.2008).

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=filero> (11.03.2008).

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=grand> (7.04.2008).

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=low+rider> (7.04.2008).

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=simon> (7.04.2008).

[http://en.wikipedia.org/wiki/Cal%C3%B3_\(Chicano\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cal%C3%B3_(Chicano)) (18.03.2008).

List of Chicano Caló words and expressions

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Chicano_Cal%C3%B3_words_and_expressions (7.04.2008).

<http://es.wikipedia.org/wiki/Catracho> (14.08.08).

<http://en.wikipedia.org/wiki/Hondurans> (14.08.08)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Honduras#Bev.C3.B6lkerungsstruktur> (2.09.2008).

http://es.wikipedia.org/wiki/Hurac%C3%A1n_Mitch (28.08.2008).

[http://es.wikipedia.org/wiki/Lempira_\(moneda\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Lempira_(moneda)) (28.08.2008).

http://en.wikipedia.org/wiki/Native_American_Church (17.09.2008).

<http://en.wikipedia.org/wiki/Tonantzin> (27.03.2008).

http://de.wikipedia.org/wiki/Zona_Rosa (18.03.2008).

[http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%9Cbersetzung_\(Sprache\)](http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%9Cbersetzung_(Sprache)) (9.9.2008).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Prozentsatz der spanischsprachigen Bevölkerung in einzelnen Bundesstaaten laut Bevölkerungsschätzung für das Jahr 2005 (U.S. Census Bureau)
 Quelle: U.S. Census, *Population Profile of the United States: Dynamic Version; Race and Hispanic Origin in 2005*, 8;
<http://www.census.gov/population/pop-profile/dynamic/RACEHO.pdf> (03.10.2008).

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Formas del multilingüismo en la literatura:

Carlos Morton, dramaturgo del teatro chicano

Resumen

En la sociedad de los Estados Unidos de América existe un grupo creciente de personas bilingües que viven y escriben en los dos idiomas, el inglés y el español. Este país es el segundo del mundo en número de hispanohablantes, que está en claro aumento debido a la inmigración y la alta tasa de natalidad. Este proceso, que se da bajo nuestra mirada, lleva consigo unos fenómenos lingüísticos y culturales de gran interés. Así, la presente tesina pretende abordar las influencias recíprocas de las dos lenguas y culturas, del inglés y del español, en los EE.UU. mediante el ejemplo del teatro chicano de Carlos Morton. El objetivo de la tesina es señalar:

- a) la forma en la cual el bilingüismo se manifiesta en las obras de Carlos Morton;
- b) lo que influenció sobre él y sus obras;
- c) en qué se distinguen la versión original de la obra y la autotraducción al español que hizo Morton;
- d) los criterios que tiene para seleccionar su lengua literaria, y
- e) los objetivos que tiene Morton en su actividad literaria.

Para obtener un mejor entendimiento del problema, en este trabajo se comienza por describir el fenómeno del multilingüismo en la sociedad de los Estados Unidos, el cual se basa en la historia del español y desempeña un papel cada vez más importante. Según las estimaciones oficiales por la Oficina del Censo Estadounidense (U.S. Census Bureau) del 1 de julio de 2007, hay más de 45 millones de personas provenientes de los países hispanohablantes en los EE.UU., es decir un 15 por ciento de la población total. Aproximadamente un 64% de esta agrupación son de México. Viven principalmente en el suroeste, sobre todo en los estados de Nuevo México, California y Texas, en la franja costera en el este y en unas zonas industriales como Chicago, Illinois.

Los términos *Hispano/Hispanic* y *Latino* se refieren a los inmigrantes y sus descendientes procedentes de América Latina; los grupos más progresistas prefieren el último término. Los estadounidenses de origen mexicano se llaman *méjico-americanos* o *Mexican-American*, también son conocidos como *Chicanos* desde la fundación del movimiento por los derechos civiles a mediados de los años sesenta.

Los primeros españoles llegaron como exploradores y misioneros a América del Norte en el siglo XVI. Poco después fundaron pueblos en la Florida y en Nuevo México, con el transcurso del tiempo estaban en toda la región del suroeste hasta California. A través del Tratado de Guadalupe-Hidalgo de 1848, realizado después de la guerra México-Americana, los extensos territorios, originalmente españoles se incorporaron a los EE.UU., por lo que alrededor de 100.000 personas hispanohablantes hicieron parte de repente de los Estados Unidos.

En el siglo XX inmigraron a los EE. UU. muchos refugiados políticos de México así como un gran número de trabajadores agrícolas y otros trabajadores provenientes del sur. A menudo eran perseguidos, expulsados y discriminados de muchas maneras. Muchos trabajadores no calificados y temporales trabajaban en condiciones precarias y vivían en las colonias o en los barrios habitados por inmigrantes donde faltaba la infraestructura. Por un lado, en épocas de gran demanda, se buscaban a trabajadores provenientes del sur, por ejemplo mediante el “*Programa Bracero*” de los años 40. Por otro lado, el gobierno llevó a cabo los programas de repatriación y deportaciones, como “*Operation Wetback*” en 1954. Una actitud anti-mexicana se refleja en los disturbios llamados “*Zoot-Suit Riots*” de 1943 en Los Angeles. Allí unos soldados o marinos anglo-americanos atacaron a los jóvenes mexicoestadounidenses, que llevaron el vestido de *zoot suit* caracterizado por los pantalones anchos de cintura alta. Un gran número de los estadounidenses de origen mexicano tuvo parte en la segunda guerra mundial, sin embargo las condiciones sociales no se mejoraron para este grupo de población. Con el transcurrir de los años se desarrolló una identidad del grupo en las asociaciones, los clubes, las organizaciones políticas e instituciones culturales en el suroeste. Como consecuencia del movimiento por los derechos civiles de 1965 se originó también el movimiento chicano, que representa una especie de patrocinio de los diferentes intereses de los chicanos, ya sean políticos, económicos o culturales.

En los Estados Unidos no hay ninguna política de lenguas a nivel federal, ni una institución pública, como la Real Academia, para el inglés. No obstante, el inglés es la lengua dominante en la vida pública. En varios estudios se destacó el bajo nivel lingüístico y social de muchas personas hispanohablantes. El español se encuentra continuamente en una situación diglósica con el inglés y, en la mayoría de los casos, sigue siendo un fenómeno oral, porque sólo unos pocos hispanohablantes están alfabetizados en ambos idiomas. En los años 70 y 80 se pusieron en marcha un gran

número de programas de educación bilingüe, pero han ido disminuyendo como consecuencia de nuevas leyes. La decisión política a nivel escolar es responsabilidad de los municipios y los estados federales. Por ejemplo, en California el inglés es la lengua básica de instrucción, mientras que en Texas la lengua materna de los alumnos sirve de base para la adquisición del inglés. En California surgió el movimiento “*English-Only*” contra la educación bilingüe. Por otro lado, la Asociación Nacional de Educación Bilingüe intercede a favor de los derechos de los alumnos con antecedentes de inmigración. En 1973 se había fundado la *Academia Norteamericana de la Lengua Española* (ANLE) y siete años más tarde se había incorporado como corresponsal de la *Asociación de Academias de la Lengua Española*. Su objetivo principal es la unidad y defensa del español.

El multilingüismo en la sociedad de los Estados Unidos se refleja también en el multilingüismo que existe en la literatura. Como consecuencia del movimiento chicano político, la poesía política y didáctica así como la poesía con compromiso social respaldaron los objetivos del movimiento; por ejemplo las obras de Abelardo Delgado, Ricardo Sánchez y Sergio Elizondo. Se establecieron varios centros culturales, como por ejemplo Aztlán Cultural, que organizaron conferencias, festivales y concursos literarios. Asimismo surgieron las revistas literarias, como por ejemplo *El Grito* en 1967.

El teatro chicano se creó en los años 60 del siglo XX. Originalmente, se trataba de un movimiento de protesta social y de un teatro de agitación política, que quería llamar la atención de los campesinos sobre las medidas para imponer los derechos civiles. La primera gran acción de protesta por el sindicato United Farm Workers UFW fue la gran huelga organizada por César Chávez durante la vendimia en Delano, California, en 1965. Luis Valdez, hijo de inmigrantes agrícolas en Delano, convenció a Chávez de que las actividades teatrales podrían apoyar la huelga. Así se fundó el *Teatro Campesino*. Este se desarrolló en un movimiento literario, que se expresó también como un movimiento político. Valdez contrató a grupos sindicalizados de trabajadores agrícolas, y distribuyó a estos actores no profesionales los textos de papeles que había escrito para los sketches políticos. Sin embargo, la mayoría de ellos eran analfabetos. Por eso Valdez determinó el desarrollo de la acción así como los personajes, y los actores improvisaron los actos para motivar a otros trabajadores a sumarse al sindicato y apoyar la huelga. Al principio surgieron los actos, es decir sketches políticos de unos 10-15

minutos, con o sin canciones, en lenguaje coloquial y en su mayoría en español. El cuento comenzaba con un incidente, un personaje o una idea de la vida cotidiana. No había ninguna escenografía, ningún texto, ni tampoco telón, sólo de vez en cuando había unos trajes y máscaras. Los actores se colgaban cartelitos para que el público pudiese reconocer los personajes.

Este teatro de propaganda es un cierto tipo de *Commedia dell'Arte*, en la cual congruen las diversas influencias y tradiciones como los auto-sacramentales de la época colonial, el humor popular en México, y también Brecht, el *teatro de los oprimidos* de Augusto Boal y otras formas de teatro de protesta social. Al mismo tiempo, el movimiento indigenista que se inició alrededor del poeta Alurista influyó sobre el teatro chicano. Las representaciones teatrales tuvieron lugar en los campos y en las superficies de carga de camiones para llegar al público y para permitir una rápida huida en caso de que los enfadados propietarios de tierras amenazaran a los actores. El *Teatro Campesino* fue de gira por toda California y podía obtener recursos financieros para el movimiento de huelga.

Después de la separación del sindicato UFW en 1967, en el *Teatro Campesino* se estrenaron las piezas más largas de Valdez y luego también en los teatros convencionales. Se trataba de unas obras más alegóricas y mitológicas. Después Valdez se dedicó a los temas y las formas tradicionales de México como los corridos. Especialmente conocido es su docudrama *Zoot Suit* de 1978. En general se plantearon rápidamente otras cuestiones en el teatro chicano. La popularidad del teatro aumentó durante el movimiento chicano a finales de los sesenta y a comienzos de los años setenta. Muchas compañías del teatro chicano se crearon en todas partes de los Estados Unidos, por ejemplo el *Teatro de la Esperanza*, el *Sur Teatro* y el *Teatro de los pobres*. Se comprometieron para conseguir varios objetivos, como la educación bilingüe y étnica para los chicanos. Se esforzaron por buscar la identidad y protestaron contra la guerra de Vietnam.

Un dramaturgo contemporáneo del teatro chicano es Carlos Morton. Nació en Chicago, Illinois, en 1947. Su abuelo había cambiado su apellido español por un apellido americano para encontrar un empleo en los EE.UU. Ahora el autor ha cambiado su nombre inglés por la versión español para poner de relieve sus raíces biculturales. Carlos Morton estudió en la Universidad de Texas en Austin, la Universidad de California en San Diego y es doctor en estudios teatrales. Enseñó en las universidades

en Texas, California y México. Ahora es el Director del Centro de Estudios Chicanos de la Universidad de California en Santa Barbara. Morton escribió para las compañías televisoras Columbia Pictures y Fox, así como radionovelas para la Secretaría de Relaciones Exteriores de México SRE y el Instituto Mexicano de la Radio. Al comienzo de la carrera colaboró con el *Teatro Campesino* de Luis Valdez. Morton hizo más de cien producciones teatrales, por ejemplo con el *San Francisco Mime Troupe*, el *New York Shakespeare Festival* y *La Compañía Nacional de México*. Sus obras más importantes son *El jardín* (1974), *Las muchas muertes de Danny Rosales* (1976), *Los dorados* (1978), *Johnny Tenorio* (1982), *The Savior* (1986) y *Rancho Hollywood* (1999). A Morton le interesan muchos diferentes temas, como el cristianismo, el bien y el mal, la historia y la cultura de los mexicanos y chicanos, así como los problemas de la integración social de los inmigrantes.

En cuanto al multilingüismo en las obras literarias de Carlos Morton, se manifiesta en el bilingüismo intratextual así como en el bilingüismo intertextual en distintos textos literarios. Morton escribió numerosas obras en inglés y otras obras en español, y una serie de obras con distintos grados de bilingüismo intratextual, es decir, en variedades del inglés chicano o del español chicano. Carlos Morton utiliza la lengua como un punto de conflicto y le gusta experimentar con el lenguaje. Numerosas obras inglesas contienen expresiones españolas o chicanas, ya sea algunos pasajes más largos en español como en letras de canciones. Los apellidos y nombres de los protagonistas asimismo los de los lugares son en español, e igual hay varias frases idiomáticas, los marcadores de la identidad y las interjecciones emocionales en español. En muchas obras hay una serie de referencias textuales a la historia y la mitología de México así como las condiciones de vida y la cultura de los chicanos. Por lo general se repite la información esencial en inglés o se puede deducir el contenido de las frases en español por el contexto. Todas las obras mencionadas en la presente tesina requieren poca competencia en español, a excepción del drama *Johnny Tenorio*, siempre y cuando el lector tenga un conocimiento suficiente de la cultura y las condiciones de vida de los chicanos.

La obra *Johnny Tenorio* presenta un caso especial del multilingüismo intratextual. Este texto se caracteriza por frecuentes cambios de código entre las distintas variedades utilizadas por los chicanos en el suroeste de los EE.UU. En esta obra se encuentran el español general del suroeste (*General Southwestern Spanish*) y el español estándar de

México, por ejemplo, en el corrido del comienzo del drama. La descripción de la escenografía y las indicaciones del director son de lengua inglesa estándar. El protagonista Johnny habla el inglés coloquial de los EE.UU. y el inglés chicano, lo que tiene interferencias del español, sobre todo en la pronunciación. Louie habla caló, una jerga o un argot que es la mezcla entre un lenguaje pícaro, el español mexicano y la lengua utilizada originalmente por el pueblo gitano o romaní en España. Se caracteriza por frecuentes cambios de código, unas expresiones humorísticas extraordinarias, varios juegos de palabras y numerosos vulgarismos.

En el drama *Johnny Tenorio* Morton intenta imitar el lenguaje coloquial del público, por ejemplo, mediante una aféresis en interjecciones en español (la pérdida de grupos de vocales al comienzo de una palabra). Por otro lado Morton sigue las reglas de la gramática española referente a la sintaxis y la morfología, sólo raras veces hay unas nuevas estructuras gramaticales y un nuevo orden de las palabras, como la combinación de un artículo en español y un nombre propio inglés. Morton utiliza “*lo, los*” para el pronombre personal acusativo para personas y la 3ª persona del plural en lugar de la 2ª persona del plural “*vosotros*”, lo que caracteriza al español latinoamericano. En el léxico del drama se pueden encontrar muchos mexicanismos y otros latinoamericanismos, pero muy pocos indigenismos. Raras veces se muestran características fonológicas y fonéticas del español general del suroeste. Hay numerosos ejemplos de vocabulario en caló, especialmente en ciertas áreas, como por ejemplo amigos, saludos, expresiones de uso frecuente, por ejemplo “*simón; simónese*” en vez de “*sí*”, numerosos juegos de palabras, vulgarismos e insultos de los chicanos.

El multilingüismo intratextual se refleja en el drama *Johnny Tenorio* en expresiones individuales y palabras (*watcha, Disneylandia*) así como en el cambio de código; hay varios cambios intrafrasales y muchos cambios interfrasales de un interlocutor y de distintos interlocutores. El cambio de código se utiliza principalmente para la caracterización de personajes y por razones lingüísticas en las expresiones individuales y para los marcadores de discurso. A menudo se pueden encontrar marcadores de identidad y repeticiones de lo que se dice en otro idioma para subrayar la posición del interlocutor. Otra función importante del cambio de código es el uso de palabras en español por razones emocionales.

Hay muchas diferentes influencias que actúan sobre Carlos Morton y sus obras. En general, él se ve a sí mismo como un producto del movimiento chicano, que ha

comenzado originalmente como un movimiento por los derechos civiles y la emancipación. También sus experiencias de discriminación de las minorías podrían desempeñar un papel importante, como la búsqueda de empleo de su abuelo mexicano o las represalias por hablar español en la escuela. En todo caso, a la pregunta de quién había tenido una influencia especial en sus obras, indica los diferentes compañías de teatro después del autor Edward Albee, y en primer lugar el *Teatro Campesino*. Lo había visto por primera vez en 1970 en El Paso, Texas, cuando estaba descubriendo sus raíces culturales y lingüísticas. También por eso cambió su nombre a la versión española para documentar su relación con los chicanos. Así el bilingüismo interior, que desempeña un papel importante en las obras de Morton, es típico del movimiento de los chicanos.

Otros teatros importantes para Carlos Morton son *San Francisco Mime Troupe* y *The Second City* en Chicago, del cual ha aprendido las técnicas de improvisación teatral. Los autores Artaud, Aristófanes, Platón, Sócrates y Aristóteles llegaron a ser importantes para las obras de Morton a través de sus teorías. Finalmente habla de las experiencias personales cómo los acontecimientos del Día de los Muertos en Oaxaca en México.

Evidentemente a Morton le inspiran muchas veces los temas y las obras de otros autores; por ejemplo los temas bíblicos (en *El Jardín*) y el tema de Don Juan como una serie de autores anteriores, incluido José Zorrilla en 1844 en México. Morton trasladó la comedia *El avaro* de Molière a la revolución mexicana de 1910 y la dio el título *The Miser of Mexico*. La tragedia *La Malinche* por Celestino Gorostiza de 1958 influyó en su obra del mismo título. Además escribió el libreto de la ópera *Esperanza* según un drama de Michael Wilson. Un cuento de Margarito Rodríguez le inspiró a escribir el drama *The Fatherless*, que trata sobre los problemas de las pandillas en las ciudades americanas.

Desde el principio, la búsqueda de la identidad desempeña un papel importante para Morton, por ejemplo en el drama *El Jardín*. A menudo trata de las dificultades de ajuste, la vida en el barrio y la discriminación social como los autores de la primera generación de la literatura chicana. Así como Rodolfo "Corky" Gonzales en *I Am Joaquín/Yo soy Joaquín* (1967) Morton intenta conciliar los contrastes entre la historia de México y los Estados Unidos, y también une a la Virgen de Guadalupe y Tonantzin, la diosa madre indígena. En *Johnny Tenorio* Berta adora a la patrona de México:

BERTA: [...] PRAY, JOHNNY, *ruega a la Virgen de Guadalupe, Nuestra Señora, Tonantzin*.³³⁵

En las obras de Morton hay también algunos elementos del movimiento indigenista. Por lo tanto, México, el patrimonio indígena de los aztecas y la mitología mexicana tienen gran importancia, por ejemplo en *Johnny Tenorio*. En el drama *El Jardín* también se menciona Aztlán:

SERPIENTE: UNDER THE LIGHT OF THE SKULL-WHITE MOON
IN THE *barrios* OF ANCIENT *Aztlán*
A PYRAMID LIES, AS TALL AS THE SKY [...] ³³⁶

Asimismo se encuentra el personaje del joven pachuco en las obras de Morton. En *Johnny Tenorio* el pachuco se llama Louie como él de la obra de José Montoya. Muchas veces incorpora canciones en sus obras, incluso corridos como Luis Valdez. Por ejemplo el drama *Johnny Tenorio* comienza con el corrido *Juan Charrasqueado* del compositor mexicano Joaquín Cordero.

Así como Tino Villanueva en su himno *She*, Morton considera el español como una lengua de emociones a diferencia del inglés, el cual viene bien para temas racionales. Pero Morton no sólo es inspirado por la literatura, la historia y la música, sino también otros impulsos culturales de México son importantes para él. El drama *Dreaming on a Sunday in the Alameda* se refiere al famoso mural titulado *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera en la Ciudad de México y las personalidades del mural aparecen en el escenario.

En cuanto a la autotraducción, sirve de ejemplo una escena del drama *El Jardín* que Carlos Morton ha traducido al español para *el teatro la fragua* (Honduras) para la comparación con la versión original en inglés. La lengua de partida es una variedad del inglés chicano, la lengua de destino es el español que se habla en Honduras. Como Morton no intenta informar sobre los chicanos, sino quiere presentar los problemas y las soluciones, puede omitir explicaciones acerca de la cultura y las circunstancias de vida de los chicanos. Traslada la acción de Chicago a Tegucigalpa. Además, cambia los nombres de algunos personajes y lugares. Morton utiliza una equivalencia situativa y habla de los indígenas de Honduras, los lenca, en lugar de los aztecas. Aparte de eso, la traducción incluye los matices culturales y emocionales, como el uso distinto de los vulgarismos y los tabúes en las dos lenguas. Además tiene que modificar el humor y la ironía así como los efectos poéticos y dramáticos en la traducción, porque sólo en

³³⁵ Véase Morton 1992, 47.

³³⁶ Véase Morton 1994, 112.

algunos casos es posible transferirlos literalmente. Además, tradujo el drama muchos años más tarde que había escrito el original, y así lo actualizó y añadió algunos temas más recientes. En cuanto a otros métodos de transferencia, hay que mencionar las omisiones, reestructuraciones y adiciones de contenido. Algunos pasajes del texto los escribió de nuevo.

La identidad desempeña un papel importante en la traducción así como en la versión original. Pero en la nueva versión no se trata del origen mexicano de los protagonistas, sino del patrimonio indígena de los personajes de Honduras.

En cuanto a la lengua de sus obras literarias, Carlos Morton la elige según criterios muy personales dentro del multilingüismo en la sociedad que le rodea. Asistió un colegio del sistema educativo inglés en los Estados Unidos. Ha adquirido la competencia del español en primer lugar en la familia, y a continuación en los viajes a los países latinoamericanos y más tarde por su esposa. No comenzó a escribir en español hasta la edad de cuarenta años. En la entrevista Morton ha mencionado que a veces habla con la familia y los amigos Tex-Mex o espanglés por diversión.

Morton utiliza la lengua adecuada para cada situación y persona a contactar. El uso de las variedades chicanas no resulta recomendable desde el punto de vista económico y debido al bajo prestigio, incluso con interlocutores de los países latinoamericanos. Morton las utiliza para dirigirse directamente a los espectadores chicanos, para darles coraje y para llevarlos afuera de su posición marginada. Además Morton manifiesta una desviación deliberada con respecto a la lengua del poder y utiliza la capacidad de las variedades mezcladas para contribuir a formar la identidad. Asimismo la connotación social de la lengua es de gran importancia. Por lo tanto, algunas lenguas se utilizan para textos especiales. Morton explica que en español se dicen algunas cosas que se relacionan con las emociones, mientras que suenan formales y frías en inglés.

En cuanto a los objetivos de su actividad literaria, Morton está convencido de que el teatro todavía debería educar y entretener en la tradición de Aristófanes, Shaw, Brecht, Augusto Boal, etc.

A Morton le gustaría proporcionar una base para la práctica del lenguaje a los interlocutores del inglés chicano y español chicano. A causa de la gramática correcta se podría considerar su texto español de *Johnny Tenorio* como una especie de modelo para

los chicanos. Morton también intenta mejorar el prestigio del español. Además es un defensor de la educación bilingüe para contrarrestar el proceso de asimilación lingüística dentro de tres generaciones y aumentar la competencia de los hispanohablantes.

Carlos Morton se dirige directamente al público en sus obras. Se ve a sí mismo como el representante de lo que se sienten hoy en día chicanos; así es que sus obras siguen siendo tan atractivas para ellos. Quiere motivar al público a reír y llorar acerca de sus propias vidas. Escribe porque considera necesario que ponga varios temas a debate. Según Morton, parte del teatro político es la motivación del público a hacer frente a lo que se presenta en el escenario, incluso si se suprimiese el tema en general.

Mediante la enseñanza en la universidad y, especialmente, por sus obras divertidas Morton intenta informar a la gente, en particular sobre el valor de su pasado y la dignidad de su presente. Además intenta abrir nuevos caminos y motivar a la realización de pasos valientes en la dirección correcta.

A través de las observaciones anteriores y sobre la base histórica, socioeconómica y cultural de los hispanohablantes la presente tesina pretende explicar las influencias recíprocas del español y del inglés y la situación actual del español en los EE.UU. Además, he tenido la oportunidad de hablar personalmente con cuatro personas chicanas con ocasión de sus presentaciones literarias en Viena; es decir con el dramaturgo Carlos Morton y su esposa, con la autora Roberta Fernández, también editora de la literatura chicana/o, y con el autor Juan Bruce-Novoa, un científico y crítico literario. En general, se observa que en los últimos años algo ha cambiado. Tanto Carlos Morton, un chicano de tercera generación, así como Fernández, una tejana de quinta generación, dicen que han aprendido español en su infancia en la familia y que para ellos ha resultado bastante extraña la enseñanza formal del español en la escuela. Según Fernández, el profesor de español había hablado con acento inglés. Morton y Fernández también demuestran que hay familias que transmiten el español durante más de dos generaciones. Bruce-Novoa dijo que hoy en día unos maestros vienen con los grupos de inmigrantes hispanohablantes a los EE.UU. y, a continuación, dan clases a los niños en la lengua materna. Además, afirmó que mediante los nuevos medios de comunicación como la televisión y el Internet, resulta más fácil mantener el contacto con el país de origen de modo que la gente ya no viaja tan a menudo a su patria. Además, en el caso de Carlos Morton, su esposa había nacido en México y, por eso, se fortalecen los contactos con la

lengua de México. Estos ejemplos dejan claro que los cambios en la situación lingüística no sólo se deben al número elevado de los inmigrantes legales e ilegales de América Latina.

Desde el comienzo del movimiento chicano en los años 60, las numerosas y diversas actividades en diferentes áreas condujeron al hecho de que se han fortalecido la autoconciencia y la conciencia de identidad de los chicanos/as y latinos/as. Hoy en día cada vez más hispanohablantes son orgullosos de su idioma. Se les ha dado un sentido de identidad. Las tradiciones se conservan y se mantienen en esta lengua. Los términos *pochó*, *chicano* y *caló*, originalmente expresiones despectivas, se han aceptado como símbolos. Intelectuales y profesionales de las ciudades confirman la relación con los familiares étnicos y lo simbolizan por medio del uso consciente de *pochó* junto con el inglés y el español estándar. Al mismo tiempo, la clase media emergente ha apoyado los diversos esfuerzos mediante los recursos financieros. Los padres transmiten la lengua a la próxima generación en grado cada vez mayor, lo cual resulta más fácil porque a través de la televisión, la radio y el Internet se puede abrir el acceso a la lengua y la cultura de los países de origen en cualquier momento.

Económicamente, el grupo creciente de los latinos resulta cada vez más interesante. Su poder adquisitivo está creciendo y el español resulta cada vez más presente en la economía. Asimismo este grupo de población desempeña un papel cada vez más importante en la política. Lo muestra la publicidad para las elecciones en español. La tecnología nueva y los diversos medios electrónicos de comunicación llevan una contribución importante. Es precisamente un grupo de la sociedad que no está (suficientemente) alfabetizado en la lengua materna, que se puede alcanzar en español por medio de la radio, la televisión y el Internet. Por un lado, los medios electrónicos de comunicación están apoyando el idioma español y proporcionan información sobre los acontecimientos y las actividades culturales en los países de origen. Por otro lado, la televisión forma parte de la vida típica de los estadounidenses. A través de los medios de comunicación en español se apoya la identidad de los latinos mediante el lenguaje, además los medios representan un elemento esencial del modo de vida americano.

La cultura chicana se basa en la cultura mexicana así como en la cultura angloamericana o se ve influenciada por ambas culturas. Chicanos ya no se consideran a sí mismos como mexicanos, pero sí como México-americanos. Tienen la ciudadanía de los EE.UU., intentan el ascenso en la sociedad norteamericana y quieren encontrar su lugar

en esta sociedad. Consideran el cambio de código como una parte esencial de su identidad que deja en claro que proceden de una comunidad en la que se utilizan las dos lenguas de manera activa. Esto también demuestra la declaración de Ilan Stavans, profesor de cultura latinoamericana y latina en la universidad Amherst College en Massachusetts, que ha publicado un diccionario del espanglés. Dijo en una entrevista con la Radio Nacional Pública:

LOS LATINOS APRENDEN INGLÉS. ESO NO SIGNIFICA QUE DEBAN SACRIFICAR SU IDIOMA ORIGINAL, O QUE DEBAN RENUNCIAR A ESA MEZCOLANZA QUE ES EL ESPANGLÉS. EL ESPANGLÉS TAMBIÉN ES UN MANERA CREATIVA DE DECIR: ‘SOY ESTADOUNIDENSE Y TENGO MI PROPIO ESTILO, MIS PROPIOS GUSTOS, MI PROPIO IDIOMA’”.³³⁷

Carlos Morton se puede considerar como un ejemplo típico de la influencia recíproca de las dos lenguas y culturas, del inglés y del español, en los Estados Unidos de América. Vive en el entorno de América, un mundo moderno determinado por la tecnología y la comercialización. Al mismo tiempo, una parte de él está anclado firmemente en la cultura de sus antepasados y de su esposa. Morton dice que ha vivido en la frontera y que la frontera está en todas partes. En esta frase, la frontera se refiere también a la coexistencia de las dos culturas y lenguas de los dos países vecinos México y los Estados Unidos. La frontera geográfica está definida y se hace más evidente por el muro fronterizo (llamado *Fence*). Sin embargo, por la migración de mexicanos y sus descendientes llegan cada vez más personas de la cultura mexicana en las zonas alejadas de la frontera y en las regiones septentrionales de América del Norte. Morton considera la frontera también como un “estado personal” de las personas que han experimentado las dos culturas. Es decir, quien pertenece a ambas culturas, vive en la frontera, no importa donde vive en realidad. La experiencia fronteriza se manifiesta de diferentes maneras: por un lado, se habla los dos idiomas, individualmente o en una mezcla, y por otro se celebra las fiestas de ambas culturas. Como Morton me explicó, se izan ambas banderas en ocasiones oficiales (no como normalmente sólo la bandera estadounidense). En la obra *Pancho Diablo* hay una referencia a este fenómeno:

PANCHO: Just look at this beautiful cactus coffin in Aztec motif. And inside - mira, an American and a Mexican flag [...]³³⁸

Morton considera muy positivo el futuro de los chicanos y la importancia del español en la sociedad estadounidense. Declara que actualmente el español es la segunda lengua en importancia en los EE.UU. y que el español y el inglés son las lenguas dominantes del

³³⁷ Véase Thomas 2007; <http://www.america.gov/st/washfile-spanish/2007/August/20070816152620tj0.697735.html> (24.11.2008).

³³⁸ Véase Morton 1992, 165.

hemisferio occidental. En su opinión los americanos están comenzando a hablar ambas lenguas.

SPANISH IS THE SECOND LANGUAGE CURRENTLY IN THE USA, SPANISH AND ENGLISH ARE THE DOMINANT LANGUAGES OF THE WESTERN HEMISPHERE AND MORE AND MORE AMERICANS ARE SPEAKING BOTH.³³⁹

En cuanto a la cuestión de si el arte y la literatura pueden mejorar la comunicación y el entendimiento entre dos culturas, especialmente entre los chicanos y la sociedad anglo-americana, Carlos Morton es un gran optimista. Está firmemente convencido de que se debe hablar los dos idiomas precisamente por esta razón.

³³⁹ Véase entrevista vía correo electrónico del 17.7.2007.

Zusammenfassung

Das Chicano-Theater bei Carlos Morton als Beispiel für die wechselseitigen Einflüsse der spanischen und englischen Sprache und Kultur in den Vereinigten Staaten von Amerika stehen im Zentrum des Interesses der vorliegenden Diplomarbeit. Konkret geht es darum festzustellen, in welcher Form sich die Mehrsprachigkeit bei Carlos Morton manifestiert und welche Einflüsse auf ihn und sein Werk wirken. Ferner wird anhand des Einakters *El Jardín* untersucht, ob und wie sich eine von Morton selbst übersetzte spanischsprachige Version vom englischsprachigen Original unterscheidet. Schließlich soll gezeigt werden, welche Kriterien Morton zur Wahl seiner Literatursprache veranlassen und welche Zielvorstellungen er bei seiner schriftstellerischen Tätigkeit verfolgt.

Im literarischen Werk von Carlos Morton findet man textübergreifende und textinterne Zweisprachigkeit; d.h. er verfasste zahlreiche Theaterstücke einsprachig auf Englisch und einige Werke einsprachig auf Spanisch; in einer Reihe von Werken ist jedoch ein unterschiedlicher Grad an textinterner Zweisprachigkeit festzustellen. Dabei gibt es in den meisten Theaterstücken eine Vielzahl von textuellen Verweisen auf die Geschichte und Mythologie Mexikos sowie auf die Lebensumstände und die Kultur der Chicanos. Einen Sonderfall stellt das Stück *Johnny Tenorio* dar, das durch sehr häufiges Code-Switching zwischen den verschiedenen von Chicanos verwendeten Varietäten des Südwestens der USA gekennzeichnet ist.

Mortons Werke sind sehr vielfältig ebenso wie die Einflüsse, die auf ihn wirken. Dazu gehören einerseits die verschiedenen Theatergruppen, bei denen er tätig war, wie *The Second City* in Chicago, *el Teatro Campesino* und *San Francisco Mime Troupe*. Andererseits erlangten im Laufe seines Studiums auch die Theorien der Autoren Artaud, Aristophanes, Plato, Socrates und Aristoteles für ihn Bedeutung. Doch grundsätzlich betrachtet er sich als Produkt der Chicano-Bewegung.

Die Wahl der Literatursprache von Carlos Morton ist eine sehr persönliche im Rahmen der ihn umgebenden gesellschaftlichen Mehrsprachigkeit. Er verwendet je nach Situation und Ansprechpartner die passende Sprache. Die Chicano-Varietäten setzt er ein, um sich direkt an deren Sprecher zu wenden. Er dokumentiert damit auch ein bewusstes Abwenden von der Sprache der Mächtigen und nutzt die identitätsbildende

Kraft der Sprache. Ferner vertritt er den Standpunkt, dass man gewisse Dinge, die mit Emotionen zu tun haben, auf Spanisch sagt.

Hinsichtlich der Zielvorstellungen bei seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist Morton davon überzeugt, dass das Theater in der Tradition von Aristophanes, Shaw, Brecht, Agosto Boal, bilden sowie unterhalten soll. Des Weiteren möchte er das Prestige des Spanischen in den USA verbessern und spricht sich in diesem Zusammenhang auch für eine zweisprachige Schulbildung aus. Für Morton ist es Teil des politischen Theaters, das Publikum dazu zu bringen, sich mit Themen auseinanderzusetzen, die auf der Bühne präsentiert werden, auch wenn diese Themen sonst gerne verdrängt werden. Insgesamt ist Carlos Morton ein typisches Beispiel dafür, dass die Chicano-Kultur sowohl aus der mexikanischen als auch aus der angloamerikanischen Kultur schöpft und von beiden Kulturen beeinflusst wird.

ANHANG :

Interview vom 17.07.2007

- > Dear Mr. Morton,
- >
- > Please be so kind to answer the following questions of my e-mail interview:
- >
- > - When reading your plays one can see that languages play an important
- > role in your works. Did you learn Spanish at home from your family and
- > friends or did you have formal education of Spanish in school, or both?

I MOSTLY LEARNED SPANISH AT HOME, I TOOK VERY FEW COLLEGE CLASSES, SOME HIGH SCHOOL, BUT DID IT POORLY.

I SPOKE SPANISH AT HOME SINCE I WAS A CHILD, BUT DIDN'T REALLY READ AND WRITE IT AT A PROFESSIONAL LEVEL.

AT ONE POINT IN MY LIFE I WAS SO FRUSTRATED WITH TRYING TO LEARN SPANISH IN SCHOOL (IT WAS SO BORING) THAT I DROPPED OUT AND HITCH HIKED TO ARGENTINA AND THEN BACK THROUGH BRASIL AND THE GUYANAS - IT TOOK ME 8 MONTHS AND THAT'S HOW I REALLY LEARNED SPANISH.

>I DIDN'T START WRITING PROFESSIONALLY IN SPANISH UNTIL I WAS 40 LECTURING AT THE NATIONAL UNIVERSITY IN MEXICO CITY.

- > - In your play "Johnny Tenorio" the characters frequently mix English and
- > Spanish. Did you use yourself code switching in daily life and are you
- > aware of the reasons why the characters in your plays use words and
- > phrases of two languages? If so, what are the specific reasons?
- >

I AND MEMBERS OF MY FAMILY AND FRIENDS SOMETIMES USE CODE SWITCHING AND SPEAKING IN MEX-TEX AND SPANGLISH JUST FOR FUN.

JOHNNY WAS AN EXPERIMENT IN LANGUAGE, IF YOU NOTICE CERTAIN CHARACTERS LIKE JOHNNY ONLY SPEAK ENGLISH AND OTHERS LIKE LOUIE AND DON JUAN SPEAK MORE SPANISH WILE BERTA "SPEAKS ALL THE LANGUAGES " OF THE WORLD AND THE NETHERWORLD.

SO I CONSCIOUSLY TRIED TO USE LANGUAGE AS POINT OF CONFLICT.

- > - What do you think as a bilingual author about bilingualism? Can you
- > tell us the reasons why you write some texts in English, some in Spanish,
- > and why in some cases, you use both languages in the same text?
- >

THOSE OF US WHO ARE TRULY BILINGUAL WILL EXPRESS THEMSELVES DIFFERENTLY DEPENDING ON THE SITUATION AND WHO YOU ARE DIRECTING YOUR REMARKS TO.

THERE ARE CERTAIN THINGS YOU CAN SAY IN SPANISH, THINGS DEALING WITH LOVE AND OTHER MATTERS OF THE HEART, THAT SOUND STIFF AND COLD IN ENGLISH.

- > - Gloria Anzaldúa writes in "How to tame a wild tongue" from
- > "Borderlands/La frontera: the new Mestiza" (1987) that she was forbidden
- > to talk Spanish in school. Is this still common practice in public
- > schools in the US? Do you think that school policy has an influence on
- > the socioeconomic situation of people of Mexican descent?
- >

THAT WAS IN THE PAST, I REMEMBER BEING ALSO SCOLDED FOR SPEAKING SPANISH, BUT NOW NOW TEACHERS ARE MORE ENLIGHTENED AND REALIZE IT'S A GREAT BENEFIT TO KNOW MORE THAN ONE LANGUAGE.

- >
- > - Who were your favorite authors during your school and college years?
- > Which authors have some influence on your work, especially with regard to
- > language?

>
THE BILINGUAL ASPECT WAS A DIRECT RESULT OF THE CHICANO MOVEMENT, AUTHORS BEGIN TO EXPERIMENT IN SPEAKING SPANGLISH AS A REACTION AGAINST THE "ENGLISH ONLY MOVEMENT" AND THE COLONIZATION OF THE MOTHER TONGUE.

ALTHOUGH IF YOU THINK ABOUT IT, SPANISH IS ALSO THE LANGUAGE OF HERNAN CORTEZ AND OTHER CONQUISTADORES, MANY CHICANOS WANTED TO EXPRESS THEMSELVES IN NAHUATL OR ZAPOTEC, ETC.

- >
- > - The Chicano theatre developed in the early 1970`s, e.g. "el Teatro
- > Campesino" of Luis Valdez. Do you see your plays as a continuation of
- > this type of theater and do you want your plays to transport a political
- > message? What are your aims in writing theater and what is your role as a
- > writer?

YES, WE WERE ALL PRODUCTS OF THE CHICANO MOVEMENT, AND I STILL BELIEVE THAT THEATRE SHOULD EDUCATE AND WELL AS ENTERTAIN IN THE TRADITION OF ARISTOPHANES, SHAW, BRECHT, AGOSTO BOAL, ETC.

- >
- >
- > - How do you see the future of the Chicano people and the Chicano
- > culture? Do you think that a real Chicano language will develop in the
- > course of time? Or do you think that the importance of Spanish will
- > increase also in the Anglo -American society?

>
SPANISH IS THE SECOND LANGUAGE CURRENTLY IN THE USA, SPANISH AND ENGLISH ARE THE DOMINANT LANGUAGES OF THE WESTERN HEMISPHERE AND MORE AND MORE AMERICANS ARE SPEAKING BOTH.

- >
- > - Finally, do you think that art and literature can improve the
- > communication and understanding between two cultures, between the
- > Chicanos and the Anglo-American society?

>
OF COURSE, THAT'S WHY WE HAVE TO SPEAK IN BOTH LANGUAGES!!!

- >
- > CARLOS MORTON

Professor Carlos Morton
Department of Theater and Dance
University of California
Santa Barbara, CA 93106
(805) 893-8303
NOTE NEW E-MAIL ADDRESS:
cmorton@theaterdance.ucsb.edu

- > Thank you so much for your help.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Mag. Ursula Vetschera

geboren in Mödling, Österreich; verheiratet, 2 Kinder

Ausbildung:

Volksschule und Neusprachliches Gymnasium in Baden

Übersetzerstudium an der Universität Wien

Akademisch geprüfte Übersetzerin für Englisch, Spanisch und Portugiesisch

Magister der Philosophie an der Universität Wien (1985)

Seit 2003 Studium der Romanistik an der Universität Wien

Beruflicher Werdegang:

Praktika in London, G.B., und Gijón, Spanien

Freiberufliche Konsekutiv-Dolmetscherin in Donawitz und Linz

Fremdsprachenkorrespondentin / Exportsachbearbeiterin in Wien (1983-1990)

Auslandsaufenthalte in Philadelphia, Pa., USA, und Konstanz, Deutschland

Seit 1990 freiberufliche Fachübersetzerin und Sprachtrainerin