

Gilles Polizzi (Mulhouse)

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

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

Valère Novarina: *Le Théâtre des paroles*²

1. Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² *Le Songe de Poliphile*, S. 8-9.

¹³ Ebd., S. 9.

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

1. Die *nova lingua* oder Colonnas Sprachmischung

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

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

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

¹⁶ *Hypnerotomachia*, S. X-XIII.

¹⁷ Ebd., S. 2.

¹⁸ Ebd., S. 208.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁵ *Hypnerotomachia*, S. 454.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰ *Hypnerotomachia*, S. 238.

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

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

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

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

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

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

³² Ebd., S. 31-32.

³³ *Songe de Poliphile*, S. 44

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

3. Von Colonnas ‚Unheimlichkeit‘ zu Rabelais’ Mehrsprachigkeit

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

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

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

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

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

³⁶ Ebd., S. CLXXII.

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

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

³⁷ *Le Songe de Poliphile*, S. 9.

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

³⁹ *Hypnerotomachia*, S. 363.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ Ebd., S. 234.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

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