

Beiträge zur
Dialogforschung

Band 30

Herausgegeben von Franz Hundsnurscher und Edda Weigand

Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media

Selected Papers from the 9th IADA
Conference, Salzburg 2003

Part 1: Literature

Edited by
Anne Betten and Monika Dannerer

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2005



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-484-75030-8 ISSN 0940-5992

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2005

<http://www.niemeyer.de>

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

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: Laupp & Göbel GmbH, Nehren

Einband: Nädle Verlags- und Industriebuchbinderei, Nehren

Inhalt / Table of contents

Vorwort / Preface	IX
-------------------------	----

I. Plenarvorträge / Plenary papers

Schmitz-Emans, Monika

Literary multilingualism as construction of dialogicity	1
---	---

Betten, Anne

Monolog statt Dialog oder Dialog im Monolog?

Zur Dialogtechnik Thomas Bernhards	27
--	----

II. Workshops

1. Indirectness in literary dialogue (Elda Weizmann / Marcelo Dascal)

Weigand, Edda

Literary action games: Expressing the inexpressible	47
---	----

Weizman, Elda / Dascal, Marcelo

Interpreting speaker's meanings in literary dialogue	61
--	----

Shalev, Donna

Economy of information in ancient Greek comic dialogue	73
--	----

2. Towards a history of aesthetic conversation. Discourse analysis in literary studies (Ernest W. B. Hess-Lüttich)

Hess-Lüttich, Ernest W. B.

Literarische Gesprächsformen als Thema der Dialogforschung	85
--	----

Schiewer, Gesine Lenore

Verbales Verhalten im Horizont von Ethologie und Psychologie.

Zur »Sprache des Lebens« in dem dramatischen Spätwerk von Arno Holz	99
---	----

Liefländer-Koistinen, Luise

Diskursanalyse und Übersetzen.

Die Rolle von Modalpartikeln beim Textverstehen und Übersetzen	109
--	-----

3. Der Bousoño-Ansatz in Theorie und Praxis

Pulido Tirado, Genera / Theile-Becker, Angelika

- »Poesie ist Kommunikation«. Das dialogische Fundament der Theorien
von Carlos Bousoño. Eine Exegese 120

Theile-Becker, Angelika

- Rhetorische Verfahren und Sprachspielzüge zum Erfassen
dramatischer Gattungsstrukturen im Theater von Francisco Nieva 136

III. Sektionsreferate / Session papers

1. Dialog und Dialogizität in Prosatexten / Dialogue and dialogicity in prose

Luukkainen, Matti

- Auf dem Weg nach Tabou.* Zur Veränderung der Dialogstruktur
und Redegestaltung in den Texten von Christa Wolf 1961–2002 147

Battiston, Régine

- Funktion der Dialoge in Max Frischs Romanen *Stiller* und *Homo faber* 159

Landén, Barbro

- Dialog im epischen Kontext 173

Schwitalla, Johannes

- Sprach- und Dialoggestaltung in Andreas Maiers Roman *Wäldchestag* 183

Licari, Carmen

- L'usage de la ponctuation dans le dialogue littéraire:
sur quelques choix stylistiques de Flaubert à Sarraute 197

Cigada, Sara

- L'expression des émotions dans les dialogues de *La Princesse de Clèves*.
Phénomènes d'exploitation de la coordination 209

Abadi, Adina

- Conversational arguments in the novel *A Late Divorce* by Yehoshua 219

Bruti, Silvia

- Reporting signals in fiction: ways of describing social chatter
in Austen's novels 229

Langleben, Maria

- Personal pronouns and metamorphoses of persons in the finale
of *The Stone Guest* by A.S. Pushkin 241

Gallèpe, Thierry

Didaskalien bei der Dialogdarstellung in Erzähltexten	257
---	-----

Slama-Cazacu, Tatiana

Dialogue in monologue in Paul Goma's prose	269
--	-----

Westheide, Henning

Reflexivität – dialogische Aspekte monologischer Texte.

Thomas Bernhards <i>Auslöschung</i>	279
---	-----

Lorenzetti, Roberta / Mizzau, Marina

Talking to himself: dialogic aspects of stream of consciousness

in autobiographical memory re/construction	291
--	-----

Weidacher, Georg

Kommunikation kafkaesk. Oder: Das Scheitern beim Nüsseknacken	301
---	-----

Larcati, Arturo

Die »dialogische Wende« in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit	313
---	-----

Tchesnokova, Olga

Laura Esquivel's <i>Como agua para chocolate</i> : Facets of dialogicity	327
--	-----

Thüne, Eva-Maria

Sehnsucht ins Unsichtbare – Zur literarischen Darstellung

von Telefonkommunikation	337
--------------------------------	-----

2. Dialog und Dialogizität in Dramentexten / Dialogue and dialogicity in drama

Roesch, Sophie

Le connecteur <i>iam</i> dans les dialogues de Plaute	349
---	-----

Maraldi, Mirka / Orlandini, Anna

Réactions adverbiales dans la comédie latine	361
--	-----

Del Lungo Camiciotti, Gabriella

Metanarrative frame and evaluation in late medieval saints' lives	373
---	-----

Dufiet, Jean-Paul

L'énonciation chorique	383
------------------------------	-----

Dorney, Kate

Absurd words: the performative nature of metalinguistic

dramatic dialogue	395
-------------------------	-----

Munat, Judith

Routines, rituals and patterns: Stereotypical language in literary dialogue	403
---	-----

Ilie, Cornelia

Interruption patterns in British parliamentary debates and drama dialogue	415
---	-----

Kastler, Ludmila

Le dialogue dans le théâtre russe moderne: le cas de Grichkovets	431
--	-----

Spitz, Alice

Falling out: A linguistic analysis of conflict talk in contemporary plays by women	441
---	-----

Németh, Lenke

(Un)dialogized polyphony: Dialogic patterns in two Adrienne Kennedy plays	451
---	-----

Pirazzini, Daniela

Dialoge in zwei Sprachen. Linguistische Bemerkungen zum zweisprachigen Dialog in literarischen Texten	459
--	-----

Vorwort

Dialogue Analysis IX. Dialogue in Literature and the Media präsentiert in zwei Bänden eine Auswahl der 118 Referate auf der 9. Konferenz der *International Association for Dialogue Analysis* (IADA) vom 24. bis 27. April 2003 in Salzburg, zu der Teilnehmer/innen aus 21 Ländern gekommen waren. Der erste Band mit 38 Beiträgen ist ausschließlich dem Thema »Dialog in der Literatur« gewidmet; von den 32 Beiträgen des zweiten Bandes behandeln 29 das Thema »Dialog in den Medien«, drei weitere hingegen beschäftigen sich mit allgemeineren dialoganalytischen Themen, da die IADA traditionellerweise bei ihren alle zwei Jahre stattfindenden großen Tagungen neben den jeweiligen Schwerpunktsetzungen für alle Gebiete der Dialogforschung offen ist. So galt auch der (hier nicht veröffentlichte) Eröffnungsvortrag des Präsidenten der IADA, Sorin Stati, über »Old and new problems of method in dialogue analysis. The case of argumentative synonymity« vornehmlich übergreifenden Fragen.

Die weiteren Plenarvorträge – zwei zur Literatur (SCHMITZ-EMANS, BETTEN), zwei zu den Medien (KERBRAT-ORECCHIONI, SCHMITT) – sind in beiden Bänden vorangestellt; darauf folgen Beiträge aus den Workshops, die (wie die Plenarvorträge) trotz gelegentlich engen thematischen Bezügen zu anderen Beiträgen im ursprünglichen Zusammenhang belassen wurden, um das Gesamtkonzept der Workshops zu erhalten. Die Abfolge der Sektionsreferate, die ursprünglich z.T. nach sprachlichen Aspekten vorgenommen war (Englisch, Deutsch, Französisch, vereinzelt auch Italienisch), wurde hingegen nach thematischen Kriterien neu geordnet. Auch die beim Vortrag zeitlich großzügiger bemessenen Eröffnungsreferate der Sektionen wurden hier mit eingereiht.

Alle editorischen Arbeiten und Entscheidungen wurden von den Herausgeberinnen gemeinsam getragen; nur die Schlussredaktion, nach Eingang der Autorenkorrekturen, wurde so aufgeteilt, dass Anne Betten den Literaturband und Monika Dannerer den Medienband zum Druck vorbereiteten.

Das Thema dieses Bandes, der Dialog in der Literatur, ist zwar schon auf früheren IADA-Tagungen mit behandelt worden (vor allem 1996 in Prag, s. *Dialoganalyse VI*), doch nie mit so vielen und vor allem vielseitigen Beiträgen. Dies scheint durchaus mit einem neu belebten Interesse für das Verhältnis von Sprache und Literatur bzw. Sprache(n) in der Literatur zu korrelieren. Allerdings ist die Zahl der Sprach- und Literaturwissenschaftler, die auf diesem Gebiet regelmäßig tätig sind, nach wie vor klein. Etliche von ihnen waren in Salzburg anwesend, andere wissenschaftlich ausgewiesene Kolleg/inn/en widmeten sich dem Thema zum ersten, aber wie sie begeistert feststellten, sicher nicht zum letzten Mal. Be-

rührend war besonders die Freude einiger jüngerer Wissenschaftler/innen, die sich an ihren Heimatuniversitäten als einsame Arbeiter/innen auf diesem Feld der Forschung empfinden, plötzlich mehrere Tage mit einer Vielzahl von Kolleg/inn/en über Fragen aus ihrem Interessengebiet diskutieren zu können.

Es sollen hier jetzt nicht alle Beiträge detailliert angekündigt werden, die Titel sprechen für sich. Daher nur einige wenige Anmerkungen: In den Workshops ging es vornehmlich um Überblicke über Forschungsstand und Forschungsmethoden (HESS-LÜTTICH, SCHIEWER), exemplarische theoretische Ansätze (THEILE-BECKER, PULIDO), pragmatische Modelle literarischer Interpretation (WEIZMAN/DASCAL) und Möglichkeiten der Bestimmung literarischer Sprache (WEIGAND). Die weitere Einteilung nach Dialog(ischem) in Epik und Drama scheint zwar eine eher formale zu sein, beruht aber auch auf grundsätzlichen Unterschieden in Form und Funktion dieser beiden Typen literarischer Simulation von mündlicher Kommunikation. Äußerlich scheint der Dialog im Drama der natürlichen Kommunikation am ähnlichsten zu sein, da er wie diese nur aus den wörtlichen Reden selbst besteht, während Dialoge in der epischen Literatur fakultativ und immer in den Erzähltext eingebettet sind (vgl. LANDÉN, BATTISTON, LUUKKAINEN; zur Einbettung von Telefongesprächen THÜNE). Dieser Eindruck täuscht jedoch, da beim dramatischen Dialog, medial bedingt, aus dem Versprachlichungszwang für alle situativen Rahmenfaktoren eine wesentlich höhere Informationsdichte resultiert als in natürlicher face to face-Kommunikation, während der Dialog in der Epik durch den narrativen Kontext situationsentlastet und daher eher mit natürlichen Gesprächssituationen vergleichbar ist. Letzteres betrifft vor allem die Ebene des sprachlichen Codes (vgl. SCHWITALLA, aber auch KASTLER u.a.); hinsichtlich bestimmter Dialogmuster (Strategien der Argumentation und Konfliktaustragung, Unterbrechungen, konversationelle Routinen wie Höflichkeit etc.) sind allerdings Dialoge im Drama und im Alltag wieder eher vergleichbar (s. SPITZ, ILIE, MUNAT, aber auch ABADI).

Ein großer Teil der Beiträge beschäftigt sich mit der Kommunikation zwischen Autor und Rezipient bzw. den speziell in der modernen Literatur komplizierten Erzählmodellen und den diversen Typen von Figurenrede, z.B. unter dem Gesichtspunkt, wie viele Stimmen zu unterscheiden sind und ob und wie sie vom Autor gekennzeichnet werden (LICARI, BRUTTI, GALLÈPE). Monolog und Selbstgespräch als Indikatoren für Probleme der zwischenmenschlichen Kommunikation werden gleich von mehreren Referent/inn/en in epischer wie dramatischer Verwendung auf ihre verborgene Dialogizität hin untersucht (SLAMA-CAZACU, LORENZETTI/MIZZAU, WESTHEIDE, BETTEN, NÉMETH), aber auch andere literarische Ausdrucksformen des Scheiterns von Kommunikation (WEIDACHER, DORNEY) bzw. von einer Dialogizität, die zwischen der Einsamkeit des/r Schreibenden und einem anonymen Gegenüber entsteht und das Wesen von Literatur betrifft (LARCATI u.a., bes. einige der schon genannten Workshop-Beiträge).

Andere, weniger defaitistische, »konstruktive« Konzepte des Dialogischen widmen sich seiner Vielfältigkeit und Vielstimmigkeit, z.B. im Konzert verschiedener Sprachen (SCHMITZ-EMANS, PIRAZZINI) oder semiotischer Ebenen (TCHESNOKOVA), oder seinen Möglichkeiten zum Ausdruck subtiler Gefühle und Gefühlsschwankungen (CIGADA, LANGLEBEN, mit spezieller Perspektive auch LIEFLÄNDER-KOISTINEN). Gerade die etwas »handfesteren« Aspekte literarischer Dialoggestaltung stehen vor allem bei den Analysen historischer Texte im Vordergrund: vom antiken Drama bis zur französischen Klassik (SHALEV, ROESCH, MARALDI/ORLANDINI, DEL LUNGO CAMICIOTTI, DUFLET).

Die Vielfalt der behandelten Aspekte kann allerdings durch diese selektiven Bemerkungen allenfalls angedeutet werden, eigentlich interessant werden sie erst im Zusammenspiel der Beobachtungen an konkreten Text- bzw. Dialogbeispielen und damit bei der Lektüre.

Sowohl für die Durchführung der Tagung wie auch für die Drucklegung der Akten ist vielen Stellen und Personen Dank zu sagen:

Das österreichische Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur ermöglichte durch großzügige Reisestipendien einer größeren Anzahl von Referent/inn/en aus sogenannten devisenschwachen Ländern die Teilnahme und finanzierte unser Tagungsbüro sowie die Kaffeepausen.

Die Universität Salzburg unterstützte uns in vielfältiger Weise: Rektor Heinrich Schmiedinger übernahm die Kosten für eine studentische Hilfskraft zur Vor- und Nachbereitung der Tagung und für die Layout-Arbeiten der Tagungsakten, des weiteren einen Empfang nach einem Konzert in der Salzburger Residenz auf Mozarts Spuren, zu dem Stadt und Land Salzburg eingeladen hatten.

Vizektor Peter Eckl und sein Team sowie Dekan Wilfried Wieden standen uns bei der Vorbereitung der Tagung beratend zur Seite. Das Germanistische Institut unter der Leitung von Eduard Beutner übernahm Porto-, Telefon- und Kopierkosten und mannigfache Organisationsaufgaben, die in der Anfangsphase vor allem von Klaus Schiller ausgeführt wurden. Unser Kollege Andreas Weiss widmete sich entgegenkommenderweise der Betreuung der Website und allen technischen Wünschen der Referent/inn/en. Im Tagungsbüro machten sich durch Freundlichkeit und Kompetenz Claudia Heugenhauser als Leiterin sowie Ria Deisl, Michael Gurschler, Irmtraud Kaiser, Justina Nutautaitė und Beate Westermayer um die Teilnehmer/innen verdient. Ihnen allen sei herzlichst gedankt, da sie nicht nur einen reibungslosen, sondern einen äußerst angenehmen Ablauf der Tagung ermöglicht haben!

Unsere ebenfalls sehr arbeitsaufwändigen Vorbereitungen für den Druck der Tagungsakten wurden von den IADA-Board-Mitgliedern Catherine Kerbrat-Orecchioni, Bernd Nauemann und Edda Weigand durch Kommentare und Korrekturen zu einigen der eingereichten Manuskripte unterstützt; Ben Stephens hat zu zahlreichen englischsprachigen Beiträgen

Verbesserungsvorschläge gemacht und uns bei Übersetzungen geholfen. Ria Deisl war ebenso unermüdlich an der Übertragung der Korrekturen in die Manuskripte tätig wie schließlich Dorit Wolf-Schwarz am Herstellen eines perfekten Layouts. Nicht nur unser Dank, sondern sicher auch der der Leser/inn/en dieser Bände ist ihnen sicher!

Salzburg im Mai 2005

Anne Betten und Monika Dannerer

Nachtrag

Da ich als langjähriges IADA-Mitglied die Tagungseinladung nach Salzburg initiiert habe, ist es mir ein besonderes Bedürfnis, last not least Monika Dannerer, die sich – ohne wohl den Umfang dieser Zusage zu ahnen – entschlossen hatte, die Lasten dieser mehrere Jahre umfassenden Arbeit mit mir zu teilen und oft den Löwenanteil getragen hat (was vor allem unsere Autor/inn/en bestätigen werden, mit denen sie umfangreichste Korrespondenzen geführt hat), für ihre außergewöhnliche Einsatzbereitschaft und die hervorragende Zusammenarbeit in allen Etappen persönlich und gewiss auch im Namen der IADA meinen/unseren großen Dank auszusprechen!

Anne Betten

Preface

Dialogue Analysis IX. Dialogue in Literature and the Media, in two volumes, contains a selection from the 118 presentations at the 9th Conference of the *International Association for Dialogue Analysis* (IADA), from April 24 to 27, 2003 in Salzburg, which was attended by participants from 21 countries. The first volume, containing 38 articles, is devoted to dialogue in literature; of the 32 articles of the second volume, 29 deal with dialogue in the media. Three further articles discuss general aspects of dialogue analysis, because the biannual IADA conferences – while having particular focuses – are traditionally open for all questions regarding dialogue research. IADA president Sorin Stati's opening speech on "Old and new problems of method in dialogue analysis. The case of argumentative synonymy" (not published here) also referred to wider dialogue analysis questions.

The further plenary speeches – two on literature (SCHMITZ-EMANS, BETTEN), two on media (KERBRAT-ORECCHIONI, SCHMITT) – precede the two volumes. They are followed by the workshop-articles, which, in order to maintain the concept of the workshops, remain in their original contexts, despite occasional close thematic relationship to other articles. The session papers, which were originally arranged by language aspects (English, German, French; a few held in Italian), were reordered according to thematic criteria, as were the opening speeches of the sessions.

The responsibility for all editorial tasks and decisions was usually shared by both editors; only the final editing, after the authors had sent in their corrections, was allocated in such a way that Anne Betten prepared the Literature volume and Monika Dannerer the Media volume.

The subject of this volume, dialogue in literature, was already treated at earlier IADA conferences (especially Prague 1996, cf. *Dialogue analysis VI*), yet never before with so many and such a great variety of articles. This appears to correlate with a renewed interest in the relationship between language and literature and language(s) in literature. Admittedly the number of linguists and literary scholars who contribute regularly in this field is still small. Some of them were present in Salzburg, other colleagues dealt with this special topic for the first time, but as they reassured us, definitely not for the last time. It was particularly touching to see the pleasure of some of the younger researchers, who had previously felt themselves to be working solitarily at their home universities, when they had the opportunity to discuss questions from their area of interest with colleagues over several days.

This is not the place to announce all of the articles in detail – the titles speak for themselves. Therefore I will make only a few comments: The workshops primarily dealt with the

current state of research and methods (HESS-LÜTTICH, SCHIEWER), exemplary theoretical concepts (THEILE-BECKER, PULIDO), pragmatic models of literary interpretation (WEIZMAN/DASCAL) and the definition of literary language (WEIGAND). The further differentiation between dialogue in prose and drama may appear to be very formal, but it is based on fundamental differences of form and function of these two types of literary simulation of oral communication. Externally, dialogue in drama appears most similar to natural communications, as it only consists of direct speech, whilst dialogues in epic literature are always facultative and always embedded in the narrative text (cf. LANDÉN, BATTISTON, LUUKKAINEN, and with embedded telephone calls THÜNE). However, this is deceptive, because, due to the medium, the need to verbalize all factors of the situative frame results in a much higher information density in dramatic dialogue than in face-to-face communication, whereas the dialogue in epic literature is supplemented by the narrative context and can therefore more easily be compared with natural dialogue situations. The latter mainly concerns the linguistic registers (cf. SCHWITALLA, and also KASTLER i.a.); with regard to particular dialogue patterns (strategies of argumentation and conflict, interruptions, conversational routines such as politeness etc.), however, dialogues in drama have more in common with those in everyday life (cf. SPITZ, ILIE, MUNAT, and also ABADI).

Many of the articles deal with the communication between author and recipient or the complex narrative structures which especially occur in modern literature and the various types of characters' speech, e.g. from the point of view of how many voices can be differentiated and how they are marked by the author (LICARI, BRUTI, GALLÈPE). Several contributions examine monologues and soliloquies, which usually indicate communication problems, with regard to their hidden dialogicity, in both epic and dramatic texts (SLAMACAZACU, LORENZETTI/MIZZAU, WESTHEIDE, BETTEN, NÉMETH). Dialogicity can even be found in all sorts of communicative failure (WEIDACHER, DORNEY), including the loneliness of the writer and his or her anonymous addressee – which are questions concerning the essence of literature (LARCATI i.a., especially some of the already mentioned workshop-articles).

Other, less defeatist, "constructive" concepts of dialogue deal with its variety and polyphony, e.g. different languages in concert (SCHMITZ-EMANS, PIRAZZINI) or the interaction of semiotic levels (TCHESNOKOVA), others with its possibilities for expressing emotions or fluctuations of feelings (CIGADA, LANGLEBEN, and with a special perspective, LIEFLÄNDER-KOISTINEN). These and more "solid" aspects of literary dialogue are at the center of the analyses of historical texts: from ancient drama to French classicism (SHALEV, ROESCH, MARALDI/ORLANDINI, DEL LUNGO CAMICIOTTI, DUFLET).

The variety of aspects treated can merely be hinted at with these select comments, they only truly become interesting in combination with the observations of concrete text- and dialogue examples.

Finally we would like to thank the many individuals and organizations who supported the conference as well as the publishing of these volumes:

The Austrian Federal Ministry for Education, Science and Culture provided us with generous travel grants, enabling a number of speakers to participate, who otherwise could not have come. The ministry also sponsored our conference office and coffee breaks.

Salzburg University contributed in many ways: Rector Heinrich Schmidinger met the costs of a student assistant for preparations before and work after the conference as well as for the layout of the conference volumes, and for the reception after the concert in the Salzburg Residence, to which we were invited by Salzburg city and province.

Vice rector Peter Eckl and his team as well as dean Wilfried Wieden provided us with valuable guidance when preparing the conference. The German Department and its head Eduard Beutner took care of postage, telephone and copy costs and a multitude of organizational tasks, which were mainly carried out by Klaus Schiller at the beginning. Our colleague, Andreas Weiss, generously devoted himself to maintaining the website and dealing with all of the speakers' technical requests and queries. Claudia Heugenhauser, managing the conference office, as well as Ria Deisl, Michael Gurschler, Irmtraud Kaiser, Justina Nuttaite and Beate Westermayer assisted the participants in a friendly and competent way. Many thanks to all of them for running the conference smoothly and making it very enjoyable!

Our very labor-intensive preparations for the printing of the conference papers were, in part, assisted by the IADA board members Catherine Kerbrat-Orecchioni, Bernd Naumann and Edda Weigand with comments and corrections of some of the manuscripts received. Ben Stephens contributed recommendations regarding the correction of the English articles and helped with the translations. Ria Deisl was equally tireless, emending the manuscripts, as was Dorit Wolf-Schwarz, producing a perfect layout. They are guaranteed not only our gratitude, but also that of the readers of these volumes!

Salzburg, May 2005

Anne Betten and Monika Dannerer

Addendum

Having, as a long-time member of IADA, initiated the conference invitation to Salzburg, it is of particular importance to me to express my immense gratitude towards Monika Dannerer, who – probably not fully aware of what she was letting herself in for – decided to share the load of this work of several years, often doing the lion's share (which especially our authors,

with whom she communicated exhaustively, will acknowledge). Her exceptional efforts and her excellent cooperation at every stage cannot be praised enough: I am sure I speak not only for myself, but also for all of IADA!

Anne Betten

Literary multilingualism as construction of dialogicity

1.

'Dialogue' may be defined as a verbal process, which creates an interpersonal 'in-between' space based on different kinds of reciprocal statements and communications (cf. Heinrichs 1972, 226). Undoubtedly, the concept of dialogicity has played a key role in 20th century poetics, although with different accentuations and in changing contexts. On the one hand, the process of literary creation as such has been focussed concerning the idea of a dialogical interaction; on the other hand, not surprisingly, the reception process or rather the communication process between writers and their readers has been commented on in terms of dialogicity. In order to give an example for a 'dialogical' model of literary production, one might quote Octavio Paz, who in his poetological essay *El arco y la lira* (published originally in Mexico in 1956) recalls the old topos of an inspiring intervention of something strange and unexpected in the very moment of poetical creation, of an intrusion from the outside of the poet's self, whether it is esteemed or not. Paz points out that at the same time the poet's voice is and is not his own voice, and he reminds his readers of the different answers that have since ancient times been given to the question for the force which makes the poet express something he did not intend to say. Is it of supra-natural provenance? Is it a manifestation of the forces of the unconscious? Is it chance? Whatever answer may be given to these questions – according to Paz it is a doubled voice speaking out in a poem: the poet's own voice and something beyond his control become associated with and at the same time again differentiated from each other. The poem's voice is simultaneously individual and multiple; the poet's self is simultaneously listening and articulating itself by writing from an inner voice's dictation.

Wenn man den Dichtern glauben darf, gibt es im Augenblick des Ausdrucks immer eine unvermeidliche und unerwartete Mitwirkung. Diese Mitwirkung kann mit unserer Einwilligung oder ohne sie geschehen, doch immer nimmt sie die Form eines Eingriffs von außen an. Die Stimme des Dichters ist und ist nicht die seine. Wie heißt, wer ist es, der meine Rede unterbricht und mich Dinge sagen läßt, die ich gar nicht sagen wollte? Einige nennen ihn Dämon, Muse, Geist, Genius; andere nennen ihn Arbeit, Zufall, Unbewußtsein, Vernunft. Die einen versichern, daß die Dichtung von außen kommt; die anderen, daß der Dichter sich selbst genügt. Doch die einen wie die anderen sehen sich genötigt, Ausnahmen gelten zu lassen. Und diese Ausnahmen sind so häufig, daß man sie nur aus Trägheit so nennen kann.

(Paz 1983, 203-204)

Der Akt des Schreibens von Gedichten stellt sich uns dar als ein Bündel entgegengesetzter Kräfte, in dem unsere Stimme und die andere Stimme sich verbinden und vermischen. Die Grenzen verschwimmen. Unser Sprechen verwandelt sich unmerklich in etwas, das wir nicht voll beherrschen können; und unser Ich weicht einem nicht genannten Fürwort, das auch nicht ganz ein Du oder Er ist. In dieser Zweideutigkeit liegt das Geheimnis der Inspiration.

(Paz 1983, 206-205)

Der Mensch ist Pluralität und Dialog, unaufhörlich mit sich übereinstimmend und sich vereinigend, aber auch unaufhörlich sich spaltend. Unsere Stimme ist viele Stimmen. Unsere Stimmen sind eine einzige Stimme. Der Dichter ist zugleich Objekt und Subjekt des dichterischen Schaffens: er ist das Ohr, das hört, und die Hand, die schreibt, was seine Stimme diktiert.

(Paz 1983, 215)

Complementary to concepts of literary production as a dialogical process between different inner voices there are analogous concepts of reception as a dialogical communication between poets and their readers. As the probably best-known supporter of this idea the Russian poet Ossip Mandelstam coined the metaphor of poetic expression as a message in a bottle sent out to the yet unknown reader. According to this model, the reader's contribution to the success of poetical communication is crucial. As Mandelstam says, nobody ever knows the one he or she is talking to, and should not even desire to do so. The profound reason for addressing a person is the desire to be amazed at one's own words and to be fascinated by their novelty and unexpectedness. There is – as Mandelstam's essay about the communication partner (Mandelstam 1994)¹ might briefly be paraphrased – no lyrical piece of work without a dialogue, and the desire to communicate increases proportionally to the otherness of the addressee of the poet's words.

[...] wenn ich mit jemandem spreche, so kenne ich den Menschen nicht, mit dem ich spreche, und ich wünsche auch nicht, ich kann gar nicht wünschen, ihn zu kennen. Es gibt keine Lyrik ohne Dialog. Das einzige, was uns dem Gesprächspartner in die Arme treibt, ist der Wunsch, über die eigenen Worte zu staunen, sich fesseln zu lassen von ihrer Neuheit und Unerwartetheit. Eine unerbittliche Logik. Wenn ich den Menschen kenne, mit dem ich spreche, dann weiß ich im voraus, wie er zu dem stehen wird, was ich sage, was immer ich auch sagen mag – und folglich wird mir das Glück nicht zuteil werden, daß sein Staunen mich selber staunen macht, daß seine Freude meine Freude wird, daß seine Liebe sich in meine Liebe verwandelt. Die trennende Distanz verwischt die Züge eines geliebten Menschen. Erst jetzt steigt in mir der Wunsch auf, ihm das Wichtige zu sagen, das ich nicht habe sagen können, als mir seine Gestalt in ihrer realen Fülle vor Augen stand. Ich erlaube mir, diese Beobachtung so zu formulieren: Die Lust, sich mitzuteilen, ist umgekehrt proportional zu unserer realen Kenntnis des Gesprächspartners und direkt proportional zum Wunsch, sein Interesse an uns zu wecken. Nicht um die Akustik braucht

¹ Cf. Mandelstam (1994, 183-184): "In the critical moment the seafarer throws a sealed bottle into the ocean containing his name and the account of his fate ... [...] years later, I find it in the sand, read the letter, learn the date of the event and the sender's will ... The letter is addressed to the one who finds it" (Translation as cited in Eskin 2000, 71).

man sich zu sorgen: die kommt von allein. Viel eher jedoch um die Distanz. Es ist langweilig, dem Nachbarn ins Ohr zu flüstern. Unendlich fade, in der eigenen Seele zu bohren [...]. Doch mit dem Mars Signale auszutauschen – und zwar nicht nur in der Phantasie – ist eine würdige Aufgabe für den lyrischen Dichter.

(Mandelstam 1994, 14-15)²

Like a message in a bottle, the poem is addressed to no one in particular as well. That does, however, not mean that there is no addressee at all: It is "the one who happens to notice the bottle in the sand", the poem's addressee is "the 'reader in posterity'" (Mandelstam). Paul Celan took up the metaphorical interpretation of the poem as a message in a bottle, stressing the idea of a dialogical interaction between the one who sends it off and the one who finds it (cf. Celan 1986a).³ Just like Mandelstam he conceived the poetical dialogue to be an interaction between strangers who are not necessarily contemporaries.⁴ The idea of addressing a future reader is closely linked to the interpretation of poetry as a dialogue with the future which is based on a new way of speaking if not even on a new language. From there, it is only a small step to the idea of lyrical articulation as the creation and re-creation of not only one, but of multiple poetical languages. As early as 1921 Mandelstam defined poetry as a phenomenon of glossolaly; modern poets, according to him, express themselves – often unwillingly, if not even unconsciously – in the languages of all times and cultures. The word is

² Concerning a poem by Sologub cited by Mandelstam he says: "Vielleicht brauchen diese Zeilen ebensovielen Hunderten von Jahren, um ihren Adressaten zu erreichen, wie ein Planet braucht, um sein Licht zu einem anderen Planeten zu senden. Jedenfalls führen Sologubs Verse auch nach ihrer Niederschrift ihr Leben weiter: als Ereignis, und nicht bloß als Zeichen von Erlebtem." Cf. also Mandelstam (1994, 12): "Die Angst vor dem konkreten Gesprächspartner, dem Zuhörer aus der 'eigenen Epoche', jenem 'Freund in der eigenen Generation', hat die Dichter zu allen Zeiten beharrlich verfolgt. Je genialer der Dichter war, desto akuter war diese Angst. Daher die berühmte Feindschaft zwischen Künstler und Gesellschaft. [...] Der Unterschied zwischen Literatur und Poesie ist der folgende: Der Literat wendet sich immer an den konkreten Zuhörer, den lebenden Vertreter der Epoche. [...] Der Dichter ist nur mit seinem providentiellen Gesprächspartner verbunden."

³ Cf. Celan (1986a, 186): "The poem [...] can [...] only be a speaking [...], not language as such and not 'correspondence'. But actualized language ... The poem becomes conversation [and] can be, as it is ... essentially dialogic, a message in a bottle, sent in the belief that it could one day, somewhere be washed upon land [...]" (Translation as cited in Eskin 2000, 71).

⁴ Michael Eskin has recently given an outline of Celan's poetics of dialogue tracing Mandelstam, saying that "[i]n the space of this dialogue, in and through the other's interpellation, Celan goes on, the addressee is constituted and becomes a respondent; in and through the other's address, Celan himself is constituted, inevitably infusing his response with her own singular 'here and now' (1986a): 'reminiscent of all [its] dates' (ibid.), as Celan specifies" (Eskin 2000, 71). Cf. also Eskin (2000, 72): "In the light of both poets' insistence on the dialogic and diachronic character of poetry, which is informed by the fates, existences, times, and places of at least two interlocutors, Celan's translational choices disclose their poetological motivation." The translations of Mandelstam's and Celan's statements are taken from Eskin (2000, 71-72).

a shawm with not only seven, but with thousands of pipes, and it is the breath of all centuries, which makes it sound (cf. Ingold 1992, 373). The speakers, however, do not even know and govern what they say. Not by chance, this concept of the poet as a sort of medium, as the musical player who just makes his or her instrument's multiple voices sound, has been adapted recently by Felix Philipp Ingold (1992) who used to argue in favor of post-auctorial concepts of literary creation.⁵

Whether it is integrated into models of poetical production or of reception – the concept of dialogicity is linked to the idea of otherness and of alienation from one's own language, and to the idea of a loss of control over one's own words and their incalculable meanings. Michail Bachtin conceived of modern literature as of a multilingual art, and his theory has in this respect found many successors. Julia Kristeva followed him as well, although her concept of the text, the sign, the 'meaning', and the reader's activities differs remarkably from Bachtin's.

Nevertheless: a concept of literature as 'multilingual' seems to directly suggest the idea, that it might be predestined to reflect on multilingualism as such. Tracing Michail Bachtin's line of argumentation Bernhard Waldenfels (1997) referred to examples of multi-voiced writing in modern literary texts. According to his opinion they illustrate the fact that language as such is not 'owned' by the individual speaker but remains something non-familiar to him, something beyond his control.

Wenn in einem modernen Poem wie Th. S. Eliots *Waste Land* die Zitate überhandnehmen, so weist dies hin auf eine Situation, in der die Annahme, aller Sinn und alle Wahrheiten könnten sich auf die Dauer in einem einzigen universalen Thesaurus versammeln, sich als eine fixe und gewaltsame Idee erweist. Die Hervorhebung eines Fremden, das nicht assimiliert oder übertrücht, sondern als halber Fremdkörper gekennzeichnet wird, versetzt uns an die *Schwelle von*

⁵ Cf. Ingold (1992, 373): "Die Wortkunst der europäischen Moderne hat sich diese archaischen Automatismen wieder bewußtgemacht, hat sie genutzt zur Hervorbringung von Texten, deren strukturelle (ob lautliche oder rhythmische) Kohärenz 'ohne irgendwelche Absicht seitens des Schreibers' in der Art eines selbstorganisierenden Systems entstehen sollte. 'Heutzutage', so heißt es in einer Schrift von Ossip Mandelstam aus dem Jahre 1921, 'haben wir es mit einem Phänomen von Glossolalie zu tun. Wie in heiliger Ekstase reden die Dichter in der Sprache aller Zeiten, aller Kulturen. Nichts, was unmöglich wäre... Das Wort ist zu einer Schalmel nicht mit sieben, sondern mit tausend Röhren geworden, die der Atem aller Jahrhunderte auf einmal zum Klingen bringt. Das Verblüffendste an der Glossolalie ist, daß der Sprecher die Sprache, die er spricht, nicht kennt.' Die neue Einsicht in die sprachinternen Prozesse der Textgenerierung und die Bereitschaft mancher Autoren, der Eigengesetzlichkeit dieser Prozesse – entgegen individuellem dichterischem Kunstwillen und auch entgegen stilistischen oder gattungspoetischen Kriterien – zum Durchbruch zu verhelfen, gehört zwar tatsächlich zu den großen Verdiensten der literarischen Avantgarden im beginnenden 20. Jahrhundert, entspricht aber, wie man hinzufügen muß, Postulaten und Vermutungen, die viel früher schon ausgesprochen wurden, in der dichterischen Praxis freilich – sieht man ab von minderen Genres wie Gelegenheitsversen und Scherzgedichten – weitgehend folgenlos geblieben sind."

Eigenem und Fremdem, an die Schwelle von eigener und fremder Sprache, an einen Ort also, wo die Normalität nicht mehr bloß durch Anomalien umrahmt, sondern von ihnen durchfurcht wird.
(Waldenfels 1997, 335)

Maybe, as Waldenfels puts it, the philosopher resembles the poet, because both of them speak from a position 'somewhere else' and react to incalculable appeals and demands. Doing so, they have to invent new languages or simulate the existence of fictitious idioms.⁶

2.

The use of multiple languages within one text – independently from any specific contents – indicates the problematic conditions and the limits of understanding. Mutual understanding is just a specific aspect of communication, and a dialogue based on the common ground of a language which is mastered by all participants is just a specific aspect of dialogicity. In Francois Rabelais' novel *Gargantua et Pantagruel* (conceived at Lyon between 1532 and 1548, published in Paris in 1552) there is a famous multilingual scene which calls to mind the difficult preconditions of understanding by telling the reader "[h]ow Pantagruel found Panurge, whom he loved all his lifetime" (this is the translated title of Chapter 9 of *Pantagruel*: "Comment Pantagruel trouva Panurge le quel il ayma toute sa vie", Rabelais 1994, 246-250). In this chapter the protagonist Pantagruel meets his future friend and advisor Panurge for the first time, and because the philosopher Panurge is obviously in a physically desolate state, Pantagruel tries to help him overcome his distress. However, his initial attempts to inquire about the philosopher's identity and fate almost prove to be doomed to failure, as Panurge in spite of his deplorable appearance prefers to show off his multilingual competence instead of just informing his listener about simple facts. The different languages thus become the true protagonists of the episode, and while Pantagruel repeatedly fails in understanding Panurge, Rabelais' reader understands quite well that it is exactly this failing communication which gives a telling portrait of Panurge's strange character. In a certain sense, Rabelais conceived this episode as an ambiguous model of dialogue: On the one hand communication can fail in spite of all good will, because there is no single, universal lan-

⁶ "[...] der Philosoph [könnte] dem Dichter und Literaten darin gleichen, daß auch er von anderswoher spricht, von einem Nicht-Ort aus, der ihn zwingt, auf unvordenkliche Ansprüche zu antworten, eine Sprache zu erfinden, eine Sprache zu 'fingieren', die es nicht gibt" (Waldenfels 1997, 335).

guage, but there are multiple languages which are for the most part unknown to the single speaker. On the other hand the story gives proof of the fact that there is no such thing as a complete failure of dialogue, even if its participants use different languages.

Literary multilingualism has many different faces – not only in modern poetry. If elements of different languages are used in composing a poetical text, the difference between those languages is in principle stressed, and a certain alienation effect is always provided for; the effects, however, cannot be generally described. A frequent effect with multilingual texts is the suggestion of a dialogue between two or more instances. The subsequent examples will give a brief typological outline of the different levels of dialogue suggested, and may illustrate the wide range of possible concepts. Multilingual texts are, for instance, conceived in order to

- (a) represent dialogues between different speakers, who are characterized by their respective idioms,
- (b) give a 'Babylonian' notion of linguistic plurality,
- (c) characterize internally dissociated speakers,
- (d) create poems of collective authorship.

Looking back to the formalists who defined poetical language as different from normal and everyday language one could even refer to this poetologic concept as another argument in favor of the thesis that literature and 'multilingualism' are in principle related to each other – as language is split up into 'languages' it is subjected to an obvious estrangement effect and thus indicates the incomprehensible within the world and the self – and equally related to the plurality of opinions and voices commenting on them. What we can learn from multilingual dialogical poems is in first respect, that the incomprehensible dimension of words, sentences, and texts is just the complementary or reverse dimension to what we believe to understand. And – as Friedrich Schlegel has put it in his essay about the incomprehensible (*Über die Unverständlichkeit*, Angabe: Schlegel 1967 [= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, vol. 2]), we would probably become afraid if suddenly everything in the world happened to be transparent and comprehensible. This would mean the collapse of difference – and, as far as we know, identities can only be conceived of as resulting from differences.

As the field of multilingual poetry is very extended with respect to its different forms as well as to its effects, a typological sketch might be helpful. We can roughly distinguish between the following types of multilingual writing:

- (1a) the combination of elements of different national or regional languages within *one* text,
- (1b) the use of *hybrid* languages,
- (1c) the combination of different idiolects, styles, and specialized idioms *within one* language system in order to illustrate the internal multiplicity of languages.

There are different types of dialogical structures within literary texts as well:

- (2a) dialogues between different speakers,

(2b) talking to oneself in different inner voices,

(2c) dialogues between different impersonal forces, structures, or discourses as for instance 'languages', 'cultures' and 'ethnic identities'.

Combining the different writing strategies with the different structural models may result in different classes of multilingual poetry. In order to illustrate the variety of forms, I will give some examples, though not for every possible combination.

2.1 Concerning a combination of types 1a/2a of multilingual writing

Evidently literary authors can profit by the use of different languages in depicting different fictitious characters by attributing different idioms to them respectively. Moreover, as Rabelais' example may illustrate already, multilingual episodes directly or indirectly always point to the problem of understanding as such. Characters can be introduced as 'strangers' by making them use a foreign language within the text, so that the reader shares the alienation effect which is experienced by the intra-fictitious characters. In Calvino's novel *Il barone rampante* (first published in 1957) for instance, the protagonist Cosimo is several times confronted with people speaking in different languages, and instead of synchronizing them like the Native Americans in western films who by convention usually speak American English (or German) Calvino integrates elements of their foreign languages into his narration.

Cosimo pensò che era venuto il momento di presentarsi.

Venne sul platano del signore obeso, fece l'inchino e disse: – Il Barone Cosimo Piovasco di Rondò, per servirla.

– Rondos? Rondos? – fece l'obeso. – Aragonés? Galego?

– Nossignore.

– Catalán?

– Nossignore. Sono di queste parti.

– Desterrado también? [...]

– Nossignore. O almeno, non esule per alcun decreto altrui.

– Viaja usted sobre los árboles por gusto?

(Calvino 1993, chapter 17, 153)

2.2 Concerning a combination of types 1a/2b of multilingual writing

As the relation of an individual speaker with his or her idiom is generally related to the question for his or her identity, the use of different languages by the same character or by one specific lyrical self can express the ideas of self-alienation or inner dissociation, of problematic cultural identity or of a writer being torn in-between different idioms. Multilingual writing plays a key-role in migration literature as well as in the literatures of a global-

ized, but still not homogenous world in which the switching between idioms points to internalized switching processes of metamorphic selves. The danger of losing one's cultural identity is (especially, but not exclusively in migration literature) often expressed by switching processes between languages. Sometimes the elements of a foreign language intrude into a text is mainly written in one language like reminders of a forgotten past and a forgotten part of the self's identity, as for example in Emine Sevgi Özdamars novel *Mutterzunge* (first published in 1990), which is a German narrative relating the narrator's struggle to remember elements of her Turkish mother tongue. Within this text, the foreign-language elements appear as fragments of the past as well as fragments of another self belonging to the past. Pronouncing them means investigating upon this almost forgotten self.

Wenn ich nur wüßte, in welchem Moment ich meine Mutterzunge verloren habe. Ich lief einmal in Stuttgart um dieses Gefängnis da, da war eine Wiese, nur ein Vogel flog vor den Zellen, ein Gefangener im blauen Trainingsanzug hing am Fenstergitter, er hatte eine sehr weiche Stimme, er sprach in derselben Mutterzunge, sagte laut zu jemandem: "Bruder Yashar, hast du es gesehen?" Der andere, den ich nicht sehen konnte, sagte: "Ja, ich hab gesehn." / Sehen: Görmek. / Ich stand auf der Wiese und lächelte. Wir waren so weit weg voneinander. Sie sahen mich wie eine große Nadel in der Natur, ich wußte nicht, was sie meinten mit Sehen, war ich das oder ein Vogel [...]. / Görmek: Sehen. / Ich erinnere mich an ein anderes Wort in meiner Mutterzunge, es war im Traum. Ich war in Istanbul in einem Holzhaus, dort sah ich einen Freund, einen Kommunisten, [...] ich erzähle ihm von jemandem, der die Geschichte mit seinem Mundwinkel erzählt, oberflächlich. Kommunist-Freund sagt: "Alle erzählen so." Ich sagte: "Was muß man machen, Tiefe zu erzählen?" Er sagte: "Kaza gecirmek, Lebensunfälle erleben". / Görmek und Kaza gecirmek.

(Özdamar 1998, 11-12)

In other cases, especially in lyrical texts, the different languages constituting a text are present to a similar degree, representing different inner voices of the speaker's self which transform his self-reflection into a dialogical process. In a poem by migrant writer Salvatore Sanna from Sardinia the themes of language and of identity are again programmatically linked, illustrating the experience that there is no 'self' which could be identified but on the basis of language.

e paroe
e paroe
eranu de nostre
e cu ille a vita
 poi la lingua
 si fece diversa
 e la vita era
 quella degli altri
zu einer Fremdsprache
wurde das Leben
in der Fremde gehört es
uns wieder.

(Sanna 1995)

American writer Raymond Federman, who spent his youth in France before he turned to the United States, and who regards himself to be a bi-culturally shaped author, actually writes both in French and in English and feels additionally inclined to translate his own texts into the respectively other language. According to Federman's self-description in his poetry-lessons entitled *Surfiction* (1992), there are two voices within his self, an English and a French one, contradicting each other as well as contradicting themselves in either idiom. Federman's experimental novel *Double or nothing* (1971) is a bilingual composition, which in regard to its structure and its contents illustrates his idea of the English and the French language as being situated on the same 'floor' or level of his mind, often overlapping and sometimes playing with each other, even behind the author's back.

In mir spricht eine Stimme in einer Stimme, widerspricht sich zweisprachig, auf Französisch und Englisch, einzeln, aber manchmal auch gleichzeitig. Diese Stimme spielt ständig Verstecken mit ihrem Schatten. Daran ist nichts Ungewöhnliches. Viele Menschen an vielen Orten dieser Welt sprechen zwei, drei oder noch mehr Sprachen. Ob ich diese beiden Sprachen (Französisch und Englisch) beherrsche, ist eine Frage, die zu beantworten mir nicht ansteht. Doch bleibt die Tatsache, daß ich ein zweisprachiges Wesen bin, ein doppelköpfiger Murmeler, also auch ein bi-kulturelles Wesen. Die ersten zwanzig Jahre meines Lebens habe ich in Frankreich verbracht, also innerhalb der französischen Sprache und Kultur, und die letzten fünfunddreißig Jahre (mehr oder weniger) in Amerika, also innerhalb der amerikanischen Sprache und Kultur. [...] / Auch bin ich ein zweisprachiger Schriftsteller. Ich schreibe auf Französisch und Englisch [...]. Und außerdem übersetze ich manchmal meine eigene Arbeit vom Englischen ins Französische oder umgekehrt.

(Federman 1992, 115)

Die meisten meiner Gedichte existieren zweisprachig. Hier habe ich immer das Gefühl, daß der ursprüngliche Text nicht vollständig ist, bis es eine gleichwertige Fassung in einer anderen Sprache gibt. Vielleicht habe ich ein ähnliches Bedürfnis nach Vollständigkeit, nach Abgeschlossenheit in der anderen Sprache auch bei den Romanen, aber Faulheit, Furcht, Sorge, und natürlich auch Zeitmangel halten mich von der Arbeit ab.

(Federman 1992, 120)

Es kommt mir nicht so vor, daß es in mir einen Raum zwischen den beiden Sprachen gibt, der sie voneinander trennt [...]. Im Gegenteil, bei mir scheinen sich die beiden Sprachen stets zu überschneiden, wollen zusammenkommen, wollen sich gegenseitig umarmen, wollen ineinander aufgehen. Oder [...] sie wollen sich gegenseitig verderben und korrumpieren. Deshalb glaube ich nicht, daß die eine Sprache vertikal in mir liegt und die andere horizontal. Wenn überhaupt, dann scheinen sie beide in der gleichen Ebene zu liegen – manchmal vertikal und zu anderen Zeiten horizontal, je nach ihrer Laune oder ihren Wünschen. Obwohl Französisch und Englisch manchmal in einer nicht näher zu bestimmenden Region meines Hirns miteinander zu streiten scheinen, spielen sie doch häufiger miteinander, besonders wenn ich sie zu Papier bringe. Ja, ich glaube, die beiden Sprachen in mir lieben sich, und so manches Mal habe ich sie bei merkwürdigen Spielen hinter meinem Rücken erwisch.

(Federman 1992, 119)

Ich habe oft darüber nachgedacht, ein Buch zu schreiben [...], in dem die beiden Sprachen, in einem und demselben Satz[,] zusammenkommen. Es gibt ein paar solcher Seiten in einigen meiner Romane, aber ich würde gern ein ganzes Buch schreiben, in dem ich beide Sprachen simultan verwende. Auf dem Umschlag dieses Buches [...] würde stehen VOM AUTOR ÜBERSETZT, aber nicht, aus welcher Sprache. Offensichtlich ist in meiner Zweisprachigkeit ein Element der Verspieltheit am Werk. Ja, die beiden Sprachen spielen miteinander, und ich verwende das Wort spielen hier im vollsten Sinne – nicht nur im Sinne von Spiel, sondern auch im Sinne von lockerer Verknüpfung.

(Federman 1992, 125)

2.3 Concerning a combination of types 1a/2c of multilingual writing

Beyond the multifaceted possibilities of characterizing culturally different or internally divided selves by the combination of elements taken from different languages there are as well poetical texts which reflect languages as supra-personal forces or institutions rather than as personal speakers and individual (or 'dividable') selves. Michel Butor's *Description de San Marco* (1963) presents a verbal equivalent of the architecture and the space of Saint Mark's cathedral at Venice. As an equivalent of the multiple voices in many languages which can be heard in the cathedral, he inserts lines of foreign languages into the text which can, however, never be identified as the voices of specific characters, but as part of an anonymous crowd flooding the place physically and acoustically. As an example for a multilingual song text which by its combination of elements from different languages tries to be a model of harmony between different ethnic groups in one country might serve the anthem of South Africa (*Nkosi Sikeleli Afrika*). As a three-lingual text – Zulu, Boerish Dutch, and English – its basic linguistic message is clear: These voices belong to people with equal rights. (Optimistically speaking we might call this message 'anticipatorical'.)

The combination of elements from different languages does not only suggest the 'Babylonian' notion of linguistic plurality in a globalized world, but it is also a device to create remarkably humoristical, sometimes even satirical effects. In a students' theatre play titled *Das Seminarrenschiff*, the scholar and specialist in literary multilingualism Alfons Knauth has recently given a portrait of the globalized world and its multilingual population, crowded together in a boat, reminding of the voyage at sea as a frequent allegorical representation of life in medieval and early modern culture (cf. Knauth 2002). The title *Seminarrenschiff* cannot be translated equivalently: It quotes the title of Sebastian Brant's early modern allegorical fable of mankind on a "Narrenschiff", a boat of fools; it also comments on fools acting only half-, i.e. semi-foolish; but it refers as well to 'seminars', German university classes or courses. Globalization, in this satirical play, is mainly sketched as a fool's game between the representatives of global power, especially of capitalism.

Among the foolish crew there are several representatives (male as well as female) not only of different countries, but also of different social groups and economic forces. All of them can easily be recognized by their names in their respective languages. As *dramatis personae* representing economic power we meet for instance: "Mercedes-Bonz", "Fiat", "Seat", "Viktor Volkswagen", and "Repsol", but also "Bill Gates"; as allegories of ideologies combined with economic interests "Spirito Santo" and "Fidel Castro" have an encounter on the stage, and furthermore we make the acquaintance of allegorical characters representing different national cultures: "Afrodite/Africa", "Gauloise blonde", "Madame Champagne", "Madame Troubadix", "Sputnik", the discoverers Cabral and Columbus, and two humoristic characters from well known German children's books: "Käpt'n Blaubär" and "Hein Blöd". Last but not least there are several ancient mythological characters who remind the spectator of supra-national cultural heritage: "Odysseus", "Fortuna" (who is also an allegory of wealth), and a Siren. A female character named "Rosa de los Vientos" acts as a translator and provides for comical effects by taking idiomatic expressions literally. By the end of the play all global players undergo a phantastical metamorphosis transforming from "Cargonauts" into "Internauts"; their selves ("egos") are transformed into chips, so that by the epilogue all there is left on stage are two cell-phones with answering machines ("Handy Alpha" and "Handy Omega") communicating or rather trying to communicate.

2.4 Concerning a combination of types 1b/2c of multilingual writing

The two contemporary poets Schuldt and Robert Kelly (1998) have subjected Friedrich Hölderlin's poem *Am Quell der Donau* (*At the source of the Danube*, Hölderlin 1951, 126-129 [= Stuttgarter Ausgabe, vol. 2]) to a metamorphotic process of several steps. Its title is programmatically bilingual (*Am Quell der Donau / Unquell the dawn now*), and the whole text is composed of alternating German and English strata. Hölderlin's poem, which was written in 1801, is part of the *Vaterländische Gesänge* (*patriotic hymns*, Hölderlin 1951, 121-198 [= Stuttgarter Ausgabe, vol. 2]). This fragmentary poem is subjected to a metamorphosis in four steps. The result consists of a five-strata- or five-sections-poem (including the original) composed in different languages. As a first section we may regard Hölderlin's poem itself, as a second one, Kelly's homophonic translation of the first, which does not reconstruct the original's literal sense but consists of similar sounds in Anglo-American vocabulary. The third section is provided by Schuldt's literal translation of Kelly's homophonic translation turning the 'American' text into a German text again. Constituting a fourth section, Kelly then gives another homophonic translation of section three, and finally Schuldt provides for a literal translation of section four once more. The printed version uses different colors to support this multilingual effect. The lines are red, green, blue, yel-

low, and brown: a rainbow text which reminds its reader of the utopian metaphorical dimension of rainbows which, similar to rivers, symbolize mediation and transgression – between here and there, now and then, earth and heaven, the finite and the infinite, experience and dream.

Am Quell der Donau arises from a simple situation: What one person is saying in one language, in German, is overheard by another in a second language, in English. Whatever he hears is entirely different from what is being said. We cannot even determine whether he has heard the wrong copy. But he certainly heard the wrong language. It is, however, the only language he knows or notices. It is in this language that he fashions for himself a speech from what came to his hearing. What else can he do? He has to make up this speech from scratch, in his language, with his sense. He is speaking for himself these words he has just heard – and will never know. / Then the situation is reversed: All the imaginative exuberance is somewhat deflated in a painstaking (semantopedantic) translation of the meaning, nothing but the meaning, back into the first language, into German. The torrent of invention is now cornered, pressed for answers, nailed down. Thus the English echo is sent back to German where it ends up next to its origin, in the same language all right, but transformed into a poem enigmatically different.

(Schuldt/Kelly 1998, *Afterword*, 75-76)

According to Schuldt and Kelly, the reader of *Unquell the Dawn* now witnesses a dialogue of languages that have become active subjects in the poetical process.⁷ The *Afterword* describes the poem's movement as a metamorphic process which involves both the 'body' and the 'soul' of language. The metaphors which are used to characterize the experiment seem to be rather conventional; translation is compared to metempsychosis, though only in the form of a question. In last consequence, it cannot be decided whose part in this game of translation is more eccentric: the translator's, who pretends to believe the sounds of the words he hears to be American English, or his German counterpart's, who pretends to believe that the retranslation of his partner's sound-imitation will make sense at all. Two languages are enough to provide for an irreversible Babylonian effect. As American English may be regarded as the contemporary world language rather than as an ordinary national language among others, the dialogue between German and English might raise the question about the relationship of single languages to global language. Is there a loss of meaning and meaning potential if global communication is at work? Do we have to regard the process of linguistic globalization as a decline in and loss of cultural values, if not even as a destructive reduction of complex conceptual entities to a box of bricks, thus submitting the process of speaking to the rules of a unit construction system?

⁷ "Languages once came out of the unfolding of sense and sound, out of their twisting and twirling and tweaking each other. They still do. Two siamese worlds where correspondence and caricature, separation and reflection, mockery and resonance are playing hide-and-seek while we listeners, adrift in the din, go on dreaming of reassuring tautologies" (Schuldt/Kelly 1998, *Afterword*, 75).

da staunen wir und wissen nicht zu deuten [Hölderlin]
 Dare standing. We unwitting night to day turn.
 Wage zu stehen. Wir unbeabsichtigt Nacht in Tag verwandeln.
 Whack sustain. We unbeach ache, in tag fur waddle.
 Watschen halt aus. Wir ziehen Schmerz vom Strand, watscheln im Zipfelpelz.

(Schuldt/Kelly 1998, 33)

The implicit poetical concept of the whole experiment is paraphrased in the *Afterword* in a clear and generalizing way: "He who only knows his mother tongue cannot claim to have embraced it truly, all around. *Unquell the Dawn* Now takes German on a splendid roller-coaster ride through the English language, much to the benefit of both." (Schuldt/Kelly 1998, *Afterword*)

As *Unquell the dawn* now is in part constituted of a new language derived from homophonic translation, it already leads us to poetical experiments with hybrid languages which are no less multifunctional than combinations of elements taken from different conventional languages. Hybrid languages indicate hybrid cultures and identities, they are an important poetical strategy playing a key-role in the extended field of post-colonial literature, but as well in the European avant-garde movements. In post-colonial literature, creolized language is for instance used to give differentiated portraits of culturally hybrid characters, as is typical of Patrick Chamoiseau's novel *Texaco* (1992). In other, no less programmatic cases, 'hybridized' idioms serve as devices to articulate internal dialogues or monologues of bi- or multi-culturally shaped selves. Feridun Zaimoglu, descendant of Turkish immigrant workers in Germany, has created a literary idiom called *Kanak sprak* which is based on his transcriptions of oral dialogues with actual youths from the Turkish minority population in Germany (*Kanak Sprak: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, 1995 / *Kopf und Kragen: Kanak-Kultur-Kompendium*, 2001). These *Kanak-Sprak* texts are mainly composed of colloquial, sometimes with a tendency for vulgar German, into which Turkish elements are inserted without transition, thus leveling the difference between the languages according to the hybrid linguistic identity of those who actually switch between the idioms in their everyday life.

Atila hat so ne Knarre, aber er hat sie mir nicht gegeben, weil er wußte, ich will den Araber abknallen. Ich hab ihm gesagt: Alter, schieb die Knarre rüber. Ein Tag vorher war das, ich wußte ja, der Araber kommt auf jeden Fall wieder, yak, diyo, moruk, herhangi bi durum olursa silahi hemen sana veririm. Er sagt: Nein, Alter, wenn was los is, geb ich dir die Knarre. Ich hab ihm geglaubt, verstehst du, Scheiße, weder hat er mir die Knarre dann gegeben, noch is er zwischen mir und dem Araber. Ulan ibne, uyuz oldum ben, bozustuk ayrildik. Wir sind dann im Streit auseinander, takilmadim bi daha ona, ich hing dann nur noch allein rum [...].

(Zaimoglu 1997, 55)

In Ernst Jandl's famous poem *chanson*, a composition in line with the heritage of James Joyce's linguistic experiments, the elements of three different languages are the protagonists

of verbal interaction. According to Jandl's own description of this text, the English, French, and German words which can still be identified as belonging to a conventional vocabulary in the poem's initial phase, transgress the bounds that separate them, become linked and mixed up – until, finally, they lose their linguistic identity and become hybrids.

l'amour / die tür / the chair / der bauch
 the chair / die tür / l'amour / der bauch
 der bauch / die tür / the chair / l'amour
 l'amour / die tür / the chair
 le tür / d'amour / der chair / the bauch
 le chair / der tür / die bauch / th'amour
 le bauch / th'amour / die chair / der tür
 l'amour / die tür / the chair
 am'lour / tie dür / che chair / ber dauch
 tie dair / che lair / am thür / ber'dour
 che dauch / am'thour / ber dür / tie lair
 l'amour / die tür / the chair

(Jandl 1985, 15-16)

Jandl himself has commented on this text interpreting the words themselves as the performing subjects. He calls to mind the vocabulary books at school, in which the words in two different languages were divided by spacing or by lines. And he imagines those words starting to move, rejecting each attempt to stabilize their order, then interacting and finally getting mixed up.

[...] darin waren in zwei Kolonnen die zu lernenden Wörter einzutragen, links das Wort aus der Fremdsprache, rechts seine deutsche Entsprechung, l'amour – die Liebe; la porte – die Tür; the chair – der Stuhl; the belly – der Bauch. Und nun, unversehens, geraten die beiden Kolonnen in Bewegung, verschieben sich gegeneinander, und sind nicht mehr zu stabilisieren: l'amour – die tür; the chair – der bauch; the chair – die tür; l'amour – der bauch. Das ist die erste Phase. In der zweiten, die nichts mehr mit Vokabellernen zu tun hat, befreien sich die Artikel von ihren Substantiven, oder die Substantive von ihren Artikeln, es ist nicht zu entscheiden, und setzen sich gleichzeitig über Sprachgrenzen hinweg: le chair – der tür; die bauch – th'amour; le bauch – th'amour; die chair – der Tür. In der dritten und letzten Phase erfolgt eine partielle Vermischung der Laute [...].

(Jandl 1985, 18-19)

3.

Several modern authors and author collectives have recently used traditional forms of dialogically structured poetry in order to create multilingual texts and to reflect on the idea of a multivoiced poetry. The background of concepts leading to collective poetry experiments is shaped by different tendencies. First, in the Sixties and Seventies, there was a growing interest in the processuality and agility of poetry. Secondly, the individual 'author' was called into question, while at the same time the intertextual interconnection of every single work in a multiple context was stressed by literary criticism. The decrease in creative power of the individual 'author' stimulated the interest in renewed concepts of poetical production, including the interest in chance processes of random and mathematical combination. The concept of a collective production of poetry seems to be moderate in comparison to poetry created by stochastic or mathematical calculation, but it reduces the importance of the single poetical subject in a similar way, and at the same time it transforms the poetical process into a process of social interaction.

In collective poetry the meaning of words, images and metaphors is not determined by individual intentions, it must be negotiated within a group of people, and it is founded on language games that are at least in principle undetermined. It is not by chance that in the Sixties and Seventies as an era which in so many respects cultivated the idea of social interaction and proclaimed the power of collectivism, Wittgenstein's concept of speech as a language game was rediscovered. Collective writing as a special case of performing language games received new impulses in the era of globalization. Now, the multiplicity of languages was more explicitly focused, because the question for the elements providing for the meanings of a text was regarded as related to the problem of intercultural dialogue.

Under such basic discursive circumstances, the *Renga* poem has turned out to be one of the most interesting types of collective poetry. As a form created by partner poets, the *renga* was already mentioned in a song collection by Minamoto no Toshiyori in 1127. Later on, it attained the rank of a poetic genre, due to the poets Nijo Yoshimoto (14th century), Sogi (15th century), and Bashō (17th century). The *renga* is a chain poem which follows a certain pattern. Conventionally, it consists of one stollen or stanza of three lines, which consists of five, seven, and again five syllables, and a second stollen of two lines (with seven syllables either). Constitutive for the *renga* is its production in a process of cooperation. At the beginning of the poetical process which is jointly performed by all participants, its development cannot be foreseen, and there is no previously fixed message, although there are rules concerning the form as well as the motifs. After the first participant has written the first stollen, the second one answers in a second stollen, and the whole text can be described as a dialogical game interrelating questions and answers within the frame of the formal pattern. The

punctuation mark of the opening stanza by author one depends on the answer given by author two in the following stanza. Participation is not restricted to two poets only, there can be more. Similar to 'authentic' dialogues, unexpected turns within the poem's process of creation are legitimate. In later times, the *renga* was also called *renku* or *haikai*. It lost credit when by the end of the 19th century Japan turned away from traditional forms and esthetical concepts in order to adapt to Western culture, but in the course of the 20th century the *renga* has survived in a modified shape. About 40 years ago the form of the *renshi* was developed from the traditional form of the *renga* as a new chain poem. The *renshi* is generated in a dynamical process of interaction by a group of people. As the scholar Eduard Klopfenstein (2000) pointed out, certain preconditions are crucial for this poetic form – and each of them can be related to the idea of a dialogical event. As a first precondition the participants have to meet in one place. There they have to spend a certain time together, at least several hours, ideally several days. Each of the participants must be willing to read the others' contributions closely, to react to them, to criticize and to receive critical comments themselves. It is, however, necessary for every participant to preserve the ability to react spontaneously, as well as to cultivate his or her own style and thematic interests. The *renshi* project is based on the presupposition that individuality finds the ideal ground to articulate itself in a collective sphere. According to another precondition, there has to be a certain progression between the single links of the poetic chain based on association and contrast. Each link of the poem should be conceived as a direct reaction to the preceding one, not to the poem as a whole. Narrative structures and a continuously ruling thematic interest should be avoided. If the participants happen to spend too much time and interest on one topic, they risk stagnation and monotony in the poetical process. The *renshi*'s effect is, however, based on surprising ideas and sudden changes, and the participants themselves should be surprised at their colleagues' reactions just like the future reader. Klopfenstein compared the project of composing a *renshi* to a walk on a mountain's ridge: There is no way back, and the challenge can only be mastered together.

In 1969, a famous *renshi* session was organized in a hotel in Paris. The Mexican poet Octavio Paz (who as a theorist of literary production has regarded the poetical process as an interaction of different voices), Eduardo Sanguineti from Italy, Charles Tomlinson from England, and Jacques Roubaud from France created a multilingual chain poem, each of them using his own language. The text was published in Paris in 1971 and again one year later in Mexico. In addition to the four European idioms used in this *renshi* the formal pattern was provided for by Japanese culture. In its macro-structure the poem adheres to the rules of Japanese poetry, its single chain links adapt to European traditions of form: Instead of the five-lined Japanese *waka*-verse the sonnet form was used. As Octavio Paz pointed out, it was the mode of proceeding as such that was of crucial interest for the four participating poets, not the adaptation of a specific cultural heritage (cf. Paz/Roubaud/Sangui-

neti/Tomlinson 1971). The project implied a consciously critical distance from the idea of a monadic and individually responsible 'author', and in this respect it can be related to Michel Foucault's critical remarks on the concept of 'authorship' which were presented to the French Academy of Science in a speech held in exactly the same year (cf. Foucault 1970). According to Paz, the joint project was regarded as a constructive reaction to the crisis of authorship and as a critical response to concepts of individual 'originality' that had become obsolete. Positively spoken, it was the interest in poetry as a process – as a 'way' (as a path, not as a product) – which stimulated the poetical project. Actually, traditional *renga* poetry had already been compared to a trail formed of a certain number of steps. The experiment was followed by new projects. In 1983, Eugen Helmlé published a translation of the collective poem from 1969. In 1979, Tomlinson and Paz had already created another jointly created text bilingually entitled *Hijos del aire, Air born* (cf. Paz/Tomlinson 1991). Years later, in 1998 Tomlinson cooperated once more with three young Japanese poets in Tokyo. A poem of collective authorship, entitled *Poetische Perlen: Renshi, Ein Fünf-Tage-Ketten-Gedicht* was published in 1985 by the Greno publishing house (Nördlingen), created by Hiroshi Kawasaki, Karin Kiwus, Makoto Ooka and Guntram Vesper. In 1992 Reinhard Döhl and Syun Suzuki worked on a collective poem entitled *Das weiße Schiff*; the result, characterized by Döhl (1997) as an experiment, was only partially published. Another collective poem was published in Stuttgart (Verlag in der Villa) in 1995 entitled *Auf der nämlichen Erde*, created by Reinhard Döhl, Ilse and Pierre Garnier, Bohumila Grögerova, Josef Hiršal, Hiroo Kamimura, Yüksel Pazarkaya, and Syun Suzuki. Additionally to the poem's text the book included reproductions of *sho*-images by Kei Suzuki. Translated by Yüksel Pazarkaya a Turkish edition was published in Istanbul two years later (cf. Döhl 1997).

In the Berlin academy of arts (Akademie der Künste) on October 3rd, 1999, four authors presented a *renshi* poem to the public that had been created shortly before (for the following cf. Becker/Christensen/Ooka/Zagajewski 2000). The collective creating the poem consisted of four poets and four translators: the writers Inger Christensen, Adam Zagajewski, Jürgen Becker and Makoto Ooka, and the translators Fukuzawa, Klopfenstein, Henry Bereska and Hanns Grössel. For Christensen, Zagajewski and Becker it was their first experience with *renshi* poems. German was chosen as the main language of the meeting, because all participants understood German, except for Ooka, whose contributions were translated by Klopfenstein and for whom Fukuzawa translated German texts into Japanese. Christensen's, Zagajewski's and Ooka's verses were directly translated into German after they had been written down; Becker used German himself. The idea of translating every stanza into every participant's native language (Polish and Danish included) was taken into account but not realized with regard to the number of translators that would have been required. According to traditional practice the poets signed their contributions with their first names. They were sitting together at a round table. As soon as it was someone's turn to

make a contribution, he or she usually left the table in order to come back after the new lines had been written. In addition to the translations into German and Japanese, the poem was transposed into a calligraphic form: With a brush, Ooka wrote the Japanese version of each stanza on Japanese paper. Thus, he produced a paper roll of about 12 meters in length. Simultaneously the Japanese translator Fukuzawa provided for a PC version. There was no definite rule for a sequence of the single contributions, it resulted from the working process itself so as to avoid recurrent response patterns between certain participants. Ooka had initially proposed to find an agreement concerning the form of the chain links which clued for alternating stanzas of three and five lines, suggesting that short texts would be best to stimulate the joint working process. This suggestion was, however, rejected, and the writers individually conceived of chain links of three to fifteen verses. The total number of stanzas is 36, corresponding to convention. As the translator and interpreter Klopfenstein emphasizes, this was due to necessity, but simply due to a wish to express common respect for the Japanese tradition. The public reading of the 36 stanzas was divided into three sections. First there was an integral lecture in German language: Becker, Christensen and Zagajewski recited their stanzas themselves, Ooka Makoto's part was read by Eduard Klopfenstein. Then, each poet read his contributions to the poem in his or her own mother tongue. Another re-reading in German followed. Additionally, Ooka's paper rolls were presented as a visual equivalent of the reading; they connected the stage with the auditorium, thus integrating the audience symbolically into the dialogical interaction.

4.

The 1999 Berlin *renshi* poem is an auto-reflexive work of art, as it contains several metaphors, similes and reflections on poetical writing as such.

1

Längst vorüber das Alter, da man zur Schule geht
dennoch – erstaunlich! – finde ich mich mit neuen Freunden rund um den Tisch.
Nun also gilt es zu zeigen, wie man mit Worten kocht.
Was für Rezepte? Mal dänische Art, mal polnische Art
und zum Überfluß gibt's auch noch deutsche, ja sogar japanische Kost.

Makoto (Becker/Christensen/Ooka/Zagajewski 2000, 82)

The first stanza from Ooka's pen presents the invention of a short poetical self-foundation, as it discusses its own generic conditions. Referring to the situation in which the text originates, is characteristic of modern poetry – even if the situation referred to is fictitious. The

model as such already expresses the idea of autonomous art as a cause in itself. Here, the round table and the group gathered around it are explicitly named, and Ooka describes the writing process by the metaphor of cooking, the different contributions as results of respective national cooking styles. To reflect on texts by the image of food has a long tradition in European poetry. In the second stanza Zagajewski takes up the idea of observing the table and reflecting the working process as such. In a more differentiated way he compares the poet's pen to other objects on the table, asking whether the pencil will be able to talk.

2

Was da auf dem Tisch liegt: Bleistift, Schlüssel,
der Teller, all das gehört nicht zu mir.
Wir sind im Innern einer riesigen Stadt
und selbst die mächtigen Bäume vergessen bereits
die stickigen Tage des Sommers.
Der Teller füllt sich vielleicht bald mit dem Duft
eines deutschen Mahls, der Schlüssel öffnet die Tür
– ob aber der Bleistift zu reden vermag?

Adam (Becker/Christensen/Ooka/Zagajewski 2000, 82)

Inger Christensen returns to the initial simile of writing as a cooking process, characterizes poetry as a meal and uses the picture of a stock cube to illustrate the ideas of compression and concentration. Her four-lined stanza is analogously condensed.

3

Im Topf der Poesie wird die Welt eingekocht
zu einem kleinen Brühwürfel – Knorr!
der, in Wasser aufgelöst, als Suppe
der Zufälle genossen werden kann.

Inger (Becker/Christensen/Ooka/Zagajewski 2000, 82)

In the fourth stanza Becker repeats the image of a poetical stock cube, reminding of the multinational society of the cooks:

4

Und so entsteht ein Zehn-Minuten-Gedicht,
eine Brühwürfel-Fassung, und im Teller
wird die Welt überschaubar –
oder was schwimmt da an winzigen Teilchen
herum, für die man lange Zeit reisen muß,
um japanische Quitten zu riechen,
dänischen Sanddorn und polnische Birken –

Jürgen (Becker/Christensen/Ooka/Zagajewski 2000, 83)

In the *renshi*'s fifth poetic chain link, Ooka transforms the stock cube into a piece of astronaut food, thus linking the joint poetical enterprise to the image of flying through space, which – as a poetological metaphor – has a tradition going back to Romantic literature and

to Cyrano de Bergerac. For several stanzas the idea of a space voyage becomes the central subject and is developed collectively. Jürgen Becker takes it up, answering Ooka in stanza No. Six, and uses it clearly as a visualization of the poetical process. Quite obviously, the collective machinery of producing images and metaphors is continuously working on the project of reflecting and highlighting poetry itself – in order to provide for a common ground on which the multilingual poetic society can meet. Poems, imaginary writing processes, and writing devices are reflected on in stanzas Seven to Nine by Christensen, Zagajewski, and Becker. Ooka's stanza No. Ten is concerned with the travelling poets in ancient Japan. Poetry and writing remain the central subject in texts No. Eleven and Twelve by Zagajewski and Christensen. The cue 'ant' which Christensen uses here becomes a key word linking up with a stanza about the traffic systems of an ant colony which can even cause houses to collapse after undermining their foundations; Becker's stanza about such a 'subversion' is, maybe not accidentally, the thirteenth. In stanza No. Fourteen, Zagajewski explicitly interprets the anthill as a simile for a society of poets; at the outset of his stanza he quotes a line by Paul Claudel. Ooka, in stanza No. Fifteen, imagines this society of poets as a multilingual group, as he communicates his vision of a giant subtropical tree which is inhabited by many kinds of animals and characterized as a second tower of Babel. (The self-referential character of this image needs hardly be explained.) Christensen (in stanza No. Sixteen) combines the images of the anthill and the Tower of Babel. After that Becker imagines a shortwave radio transmitting the sound of all languages. In the following stanza Nos. Eighteen and Nineteen, Ooka and Zagajewski take up the motifs of the radio, of noise, of music, and of silence. All the following stanzas can be read as individual contributions to the joint project of poetic self-reflection, which answer each other respectively so that their key words and key images perform a dialogue. The history of poetry is involved in this dialogue, as in the next stanzas there are some implicit hints to poets of different languages and literatures. Thus, the chain poem becomes 'multilingual' on the level of intertextuality, too. Christensen's stanza No. Twenty provides for a reminiscence of Hölderlin's 'gelbe Birnen' (the 'yellow pears' from *Hälfte des Lebens*, Hölderlin 1951, 117 [= Stuttgarter Ausgabe, vol. 2]; cf. Becker/Christensen/Ooka/Zagajewski 2000, 89). The blackbirds ('Amseln') in stanza Twenty-One (by Zagajewski) may be interpreted as an intertextual link to Georg Trakl (*Gesang einer gefangenen Amsel*, Trakl 1969, 135). Paul Celan's "Black Milk" ("Schwarze Milch der Frühe" from the poem *Todesfuge*, Celan 1986b) turns up as a motif in Christensen's No. Twenty-Three; Ooka quotes the Japanese motif of two silent dolls from Chikamatsu (Text No. Twenty-One). Additionally, there are reminiscences of paintings and finally of several places as, for instance, Berlin and Tokyo. In its final phase, the poem of 36 stanzas becomes explicitly auto-reflexive again. Zagajewski anticipates the of then not yet finished poem as completed, and compares it to a newly discovered continent.

33

Ich mache mich langsam ans Packen.
Mit dem Knie drücke ich auf 36 neue Gedichte,
einen neuentdeckten Kontinent und eine Kette.
Zum Schluß tue ich in den Koffer
den Bleistift, um etliche Metaphern kürzer.

Adam (Becker/Christensen/Ooka/Zagajewski 2000, 93)

Christensen stresses the idea of dialogicity, the concepts of in-betweenness and of inter-relatedness by contributing the image of a suspension bridge. While the poems themselves can be packed up into a suitcase, just as Zagajewski imagined before, because they have been materialized as written objects, the relationships between the poets as something immaterial and invisible cannot be transferred like a piece of material. Consequently the invisible suspension bridges of the *renshi* collective will remain at the location where the dialogue has taken place – at Berlin. Here they will be burned to ashes like radioactive substances, to "ashes of the mind", as Christensen puts it.

34

Nicht die 36 einzelnen Gedichte,
sondern die schwindelerregenden Hängebrücken
zwischen den einzelnen Gedichten
– ihre unsichtbare Unwahrscheinlichkeit –
bleiben zurück in Berlin,
wo sie zu gewöhnlicher, hochradioaktiver
Bewußtseinsasche verbrennen.

Inger (Becker/Christensen/Ooka/Zagajewski 2000, 93)

With his last contribution, Ooka implies the significance of the poetical process as such; while the written work is transitory, poetry still exists throughout its performance.

35

Hoch lodernde Flamme des Bewußtseins
im Schmelztiegel der Sprache
allmählich verlöscht sie
und falls auch die Asche restlos schwindet
bleibt da als Höchstes – leiser Duft der Poesie.

Makoto (Becker/Christensen/Ooka/Zagajewski 2000, 93)

Jürgen Becker finally points to yet imaginary future chain poems which will provide for the continuation of the present one.

36

Was denn nun bleibt: ganz sicher der Aschenbecher
die Asche meiner Zigaretten, so um die hundert,
im Zimmer der kalte Tabakgeruch, aber
das wars doch wohl nicht... Vielleicht, daß am Ende

der Kette eine andere Geschichte beginnt, für
 die wir noch keine Wörter haben; daß
 unser Schreiben und Sprechen eine winzige Spur
 im Geräusch der Stadt hinterläßt. Stumm
 werden die Koffer gepackt; die Hängebrücken bleiben
 zurück; gleich morgen fängt das Erinnern an.

Jürgen (Becker/Christensen/Ooka/Zagajewski 2000, 94)

5.

Some decades ago the linguist Mario Wandruszka (1971/1976) characterized every speaker as multilingual – in affinity to Bachtin's concept of multilingualism. Every so-called 'mother tongue' is constituted of different 'languages', regional and social idiolects, idioms of specific cultural contexts, technical terminologies, etc. Everyone using speech uses more than one language, because he or she belongs to different collectives at the same time. Speaking always implies translation processes which mediate between the different languages 'within' one language. According to Wandruszka, the speaking individual is inclined to learn different languages, just because it is in general multi-lingual – a thesis, which in last consequence means that being multilingual, is just the 'ordinary' and self-evident consequence of speaking at all.⁸ Another reason for regarding every speaking individual as 'multilingual' deserves mentioning as well; the poet Oscar Pastior has pointed to it when he created his "krim-gothic" idiom ("Krimgotisch"): Whoever learns to use language as such, is influenced by different idioms which are often connected to different personal or collective traditions.

Warum nicht einmal – genauer gesagt: Anfang bis Mitte der Siebziger Jahre – die Schiene der Einsprachigkeit durchbrechen? Warum eigentlich nicht bedenkenlos und ohne Rücksicht auf die Philologen diese eingefahrene und, weil man doch mehr im Kopf hat, immer auch zensurdeliterarische Gewohnheit lyrisch beiseiteschieben und alle biographisch angeschwemmten Brok-

⁸ Cf. Wandruszka (1971/1976, 127): "Ausgehend von der Mehrsprachigkeit in uns müssen wir heute unsere gesamte Sprachwissenschaft neu durchdenken. Der Vielsprachigkeit des Menschen entspricht zutiefst die Fähigkeit des einzelnen Menschen zur Mehrsprachigkeit. [...] Wir sprechen mehrere Sprachen, Teilsprachen, schon in unserer Muttersprache. Wir lernen im Laufe unseres Lebens Regionalsprachen, Sozialsprachen, Kultursprachen, Fachsprachen, Gruppensprachen, die sich vielfältig überschneiden, weil wir ja gleichzeitig verschiedenen Menschengruppen, Gesellschaftsgruppen angehören. Wir wechseln immer von der einen zur anderen Sprache, je nachdem, mit wem wir sprechen, vor wem wir sprechen. Wir 'übersetzen' immer wieder von einer Teilsprache in eine übergreifende Gemeinsprache oder in eine andere Teilsprache."

ken und Kenntnisse anderer Sprachen, und seien es auch nur Spurenelemente, einmal quasi gleichzeitig herauslassen? Konkret [...]: die siebenbürgisch-sächsische Mundart der Großeltern; das leicht archaische Neuhochdeutsch der Eltern; das Rumänisch der Straße und der Behörden; ein bisschen Ungarisch; primitives Lagerrussisch; Reste von Schullatein, Pharmagriechisch, Uni-Mittel- und Althochdeutsch, angelesenes Französisch, Englisch ... alles vor einem mittleren indoeuropäischen Ohr ... und, alles in allem, ein mich mitausmachendes Randphänomen." "Krim-gotisch – sprachgenetisch manipuliert (siehe Pullmann)? Oder dialektologisch inspiriert (siehe Fächer)? Ost-west-gemendelte Parodie? Hopi-Seelenverwandtschaft? Diwan-Hommage, knapp vorbeigezielt am Reich der Pyramiden? Idiom der beiden Pampelmusen Jacob und Wilhelm? Ballade vom Paradieschen?

(Pastior 1994, 66-67)

The following "krim-gothical" poem suggests a kind of dialogue between the languages themselves. First and foremost this is due to the punctuation marks. Actually, punctuation marks are generally important elements in multilingual texts, because they belong to different language fields and serve as bridges or pathways between those different sections. Here, they create the notion of a dialogical interaction, dominated by questions which – in an implicitly auto-reflexive way – point to the problem of understanding.

DAS DIESGEN DUS DASGEN DÖS DEMGEM
 dehn sdumb
 errarös dogngum ü gendix / tas riesgen / tas
 riesgen: tas riesgen!
 Ogar nees ...
 Rieschn rott / rott isktion-been/ been roent-
 gen hats clavingo
 Neg autem / hörscht? Emgem-demgem an reg for-
 for – nu gonx? La ryngelz das dönsen xa dusnts
 nt geggen rix hötnges dangtor luez prakntiz –
 pör wenig? Ribu snubbelz in gesges rubi-prachty
 rati-sfinktdad / schpa blumelent bisakkel asko
 bäumula ok-ok ö cheen!
 Ws wasjken wux wemms? Ws rn-gts? Wutr dng-küm?
 Ajni üi-üi-üi? [...]

(Pastior 1994, 67)

The examples presented in this essay lead up to the rather fundamental thesis that poetical texts can be regarded as the products of a multilingual dialogue. The theoretical approaches as for instance associated with the names of Bachtin and others actually support this idea. Here, the concept of multilingualism is applied in a broader sense, including the idea of every text being 'multilingual' in consequence of its intertextual foundation. Examples of multilingual poetry show this in a more restricted and literal sense. They especially illustrate the idea that every writer is not only involved in a dialogue with his or her respective literary tradition but as well with language, or rather, with languages.

To come to an end, let us turn to the beginning once more. As we have seen, the concept of dialogicity has been crucial for several literary critics and poets as a model of reflecting literariness itself. Bachtin, Ingold, Paz, Mandelstam, Celan and others characterized poetry as a process and the poetical process as a dialogue, though with differing accent. Resuming their suggestions, one might propose a more complex dialogical model of literariness than just a dialogue between two speakers (although such dialogues cannot be regarded as simply structured, either). The *renga* event may illustrate this complex model of poetry as a dialogue in an ideal way, because it makes clear on how many different levels dialogical structures have to be taken into account: First of all the four poets have joined in a dialogue with different literary traditions – not only with the Japanese tradition, but as well with the European one, and thus with a remarkable number of metaphors and similes connected to it. Concerning either of these relations to literary tradition, this dialogue is not composed of mere repetitions or quotations, but is a real dialogue, in that the poets question the respective traditions and give their own answers as well. Secondly, in a very obvious way, as physically present individuals they are involved into a mutual dialogue. This fact is stressed by the event's basic circumstances like the table they are sitting at. Thirdly, the translators are involved into that dialogue as well, i.e. to a crucial degree, because without their mediation the process of creating the *renshi* poem could not be continued. This precondition of the poem in progress reminds participants and recipients of the fact that within the intertextual universe framing the production of new literary works of art, the single author often depends on translations and refers to them instead of to the originals. Several times, Ooka even depends on double translation processes, as he reacts to poems first translated from Polish or Danish into German, and then from German into Japanese. Fourthly, the public is 'involved', too: literally by means of presenting the script roll, but also metaphorically, as the reading of the *renshi* is conceived as a performance addressing an audience. In a certain, however metaphorical sense, one might finally say that there is a dialogue between the different media of poetry, too, i.e. between the spoken words, the written calligraphic signs, and the PC text created simultaneously to the poetical process.

References

- Becker, Jürgen/Christensen, Inger/Ooka, Makoto/Zagajewski, Adam (2000): Renshi. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 52/1, 82-94.
- Butor, Michel (1963): Description de San Marco. Paris: Gallimard.
- Calvino, Italo (1993): Il barone rampante. Milano: Mondadori. (Original edition: 1957. Torino: Einaudi).
- Celan, Paul (1986a): Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961). In: Allemann, Beda/Reichert, Stefan (eds.): Gesammelte Werke. Vol. 3: Der Sand aus den Urnen. Zeitgehöft. Verstreute Gedichte. Prosa. Reden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch, 187-202.
- (1986b): Todesfuge. In: Allemann, Beda/Reichert, Stefan (eds.): Gesammelte Werke. Vol. 3: Der Sand aus den Urnen. Zeitgehöft. Verstreute Gedichte. Prosa. Reden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch, 63-64.
- Chamoiseau, Patrick (1992): Texaco. Paris: Gallimard.
- Döhl, Reinhard (1997): Von der ZUSE Z 22 zum WWW. <http://www.netzliteratur.net/zuse/z40.htm>.
- Döhl, Reinhard/Garnier, Ilse/Garnier, Pierre/Grögerova, Bohumila/Hiršal, Josef/Kamimura, Hiroo/Pazarkaya, Yüksel/Suzumi, Syun (1995): Auf der nämlichen Erde: eine poetische Korrespondenz. (Anlässlich des Japan-Festivals der vhs Stuttgart im Juni 1995; mit 8 schriftkünstlerischen Arbeiten v. Kei Suzuki.) Stuttgart: Verlag in der Villa.
- Eskin, Michael (2000): Answerable criticism. Reading Celan reading Mandel'shtam. In: Arcadia 35, 66-80.
- Federman, Raymond (1992): Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen 1990. Transl. by Torberg, Peter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1971): Double or nothing: a real fictitious discourse. Chicago: Swallow Press.
- Heinrichs, Johannes (1972): Article: "Dialog, dialogisch". In: Ritter, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Vol. 2: D-F. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Columns 226-229.
- Foucault, Michel (1970): Qu'est-ce qu'un auteur? Séance du samedi 22 février 1969. Paris: A. Colin.
- Hölderlin, Friedrich (1951): Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Vol. 2,1: Gedichte nach 1800. Ed. by Beissner, Friedrich. Stuttgart: Kohlhammer/Cottasche Buchhandlung Nachfolger.
- Ingold, Felix Philipp (1992): Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München, Wien: Hanser.
- Jandl, Ernst (1985): chanson. In: Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 15-20.
- Kawasaki, Hiroshi/Kiwus, Karin/Ooka, Makoto/Vesper, Guntram (1985): Poetische Perlen: Renshi, ein Fünf-Tage-Ketten-Gedicht. (Veranst. v. d. Berliner Festspielen vom 17.-22. Juni 1985 im Rahmen d. 3. Festivals d. Weltkulturen, Horizont 1985.) Bilingual Edition. Transl. by Klopfenstein, Eduard/Matsushita, Taeko. Nördlingen: Greno.
- Klopfenstein, Eduard (2000): Renshi – Idee und Gestalt. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 52/1, 79-81.
- Knauth, Alfons (2002): Das Seminarrenschiff oder Die Cargonauten. In: Gendolla, Peter/Zelle, Carsten (eds.): Karl Riha/Hans Wald/Ignaz (Agno) Stowitsch: Anfänge – Ausklänge. Karl Rihas frühe Diskus-Schriften und Dokumente zur Emeritierung. Nichtfestschrift. Frankfurt a.M. et al.: Lang, 201-226.
- Mandel'shtam, Osip (1993): Sobranie socinenij. Nerler, Pavel et. al. (eds.): Mandel'shtam society edition in 4 vols. Vol. 1: Stichi i proza 1906–1921. Moscow: Art-Biznes-Centr.
- (1994): Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1913–1924. Transl. and ed. by Dutli, Ralph. Frankfurt a.M.: Fischer.

- Özdamar, Emine Sevgi (1998): *Mutterzunge*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. (Original edition: 1990. Berlin: Rotbuch-Verlag).
- Pastior, Oskar (1994): *Das Unding an sich*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Paz, Octavio (²1990): *Der Bogen und die Leier: poetologischer Essay*. Transl. by Wittkopf, Rudolf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (Original edition: 1956. *El arco y la lira; el poema, la revelación poética. poesía e historia*. Buenos Aires, Mexico: Fondo de Cultura Económica (Lengua i estudios literarios).
- Paz, Octavio/Roubaud, Jacques/Sanguinetti, Edoardo/Tomlinson, Charles (1971): *Renga. Poème collectif rédigé en anglais, espagnol, français, italien et texte français en regard*. Ed. by Roy, Carsten. Paris: Gallimard.
- Paz, Octavio/Tomlinson, Charles (1979/1991): *Air born: edición bilingüe. Hijos del aire*. Barcelona: Ambit Serveis Edicion.
- Rabelais, François (1994): *Gargantua et Pantagruel*. In: *Œuvres Complètes*. Ed. by Huchon, Mireille. Paris: Gallimard, 1-337.
- Sanna, Salvatore A. (1995): *e paroe*. In: Lüdersen, Caroline/Sanna, Salvatore A. (eds.): *Letteratura decentrata – Italienische Autorinnen und Autoren in Deutschland*. Frankfurt a.M.: Diesterweg (Themen der Italianistik 2), 100.
- Schlegel, Friedrich (1967): *Über die Unverständlichkeit*. In: *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Vol. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Ed. by Eichner, Hans. München, Paderborn, Wien: Schöningh / Zürich: Thomas-Verlag, 363-372.
- Schuldt/Kelly, Robert (1998): *Am Quell der Donau/Unquell the Dawn now*. Göttingen: Steidl.
- Trakl, Georg (1969): *Gesang einer gefangenen Amsel*. In: *Dichtungen und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, Vol. 1: *Gedichte, Sebastian im Traum, Veröffentlichungen im Bremer 1914/15, Sonstige Veröffentlichungen zu Lebzeiten, Nachlaß, Briefe*. Ed. by Killy, Walther/Szklenas, Hans. Salzburg: Otto Müller, 135.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Hybride Formen der Rede*. In: Neumann, Gerhard (ed.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 18), 223-337.
- Wandruszka, Mario (1971/ ²1976): *Interlinguistik. Umriss einer neuen Sprachwissenschaft*. München: Piper.
- Zaimoglu, Feridun (1997): *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*. Hamburg: Rotbuch-Verlag.
- (1995): *Kanak Sprak: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch-Verlag.
- (2001): *Kopf und Kragen: Kanak-Kultur-Kompendium*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Monolog statt Dialog oder Dialog im Monolog?

Zur Dialogtechnik Thomas Bernhards

1. Thomas Bernhard als linguistisch interessanter Autor

Thomas Bernhard (1931–1989) darf sicher als einer der bedeutendsten österreichischen und auch europäischen Autoren nach 1945 bezeichnet werden. Nicht nur seine düsteren Themen – Krankheit, Wahnsinn, Tod sowie eine meist negative Einstellung zu Natur und Wissenschaft¹ – und seine rhetorisch wuchtige Kritik an Österreich im besonderen und der Welt im allgemeinen, sondern vor allem auch die Sprache, in der er diese präsentiert, faszinieren die Leserschaft und polarisieren sie bis heute meist in begeisterte Anhänger oder entschiedene Gegner.

Über die für Bernhard charakteristischsten sprachlichen Mittel und ihre Funktionen ist schon viel geschrieben worden: so über die werkkonstitutiven manischen Wiederholungen von der Wort- bis zur Textebene² und die maßlosen Übertreibungen, die durch Wortwahl, Superlative, Häufung von All- und Existenzsätzen³ und andere Mittel sprachlich realisiert werden. Zu vielen dieser poetologischen Techniken finden sich metakommunikative Äußerungen des Autors im Werk selbst, so z.B. durch die Erzählfigur seines letzten Romans *Auslöschung*:

Wenn wir unsere Übertreibungskunst nicht hätten, hatte ich zu Gambetti gesagt, wären wir zu einem entsetzlich langweiligen Leben verurteilt, zu einer gar nicht mehr existierenswerten Existenz. Und ich habe meine Übertreibungskunst in eine unglaubliche Höhe entwickelt, hatte ich zu Gambetti gesagt.

(*Auslöschung*, 128)

Häufig beschrieben wurde auch die Lust des Autors an Neologismen, speziell Ad-hoc-Komposita,⁴ die auch öfters anschaulich und analog zu Bernhards Stil »Zusammenballungswörter« genannt wurden.⁵ Ein weiteres auffälliges Phänomen sind Bernhards Endlossätze,

¹ Vgl. die Beiträge in Huber/Schmidt-Dengler (2002).

² Am ausführlichsten Jahraus (1991).

³ Vgl. Schmidt-Dengler (1997, 149).

⁴ Vgl. Betten (1987) und Klug (1991, 121ff.) mit weiteren Literaturangaben.

⁵ Nach Maier (1970, 20) öfters so zitiert (vgl. Betten 1987, 70).

die sich über Seiten erstrecken und somit das endlose spiralförmige Weiterentwickeln der Gedankengänge in den monologischen Tiraden seiner Protagonisten linguistisch widerspiegeln. Auch der Wechsel von Alltagssprachlichen und höchst rhetorischen Redestrukturen, die Schachtelsätze, die seitenlangen Passagen indirekter Rede im sonst so selten gewordenen Konjunktiv I, gelegentliche ungewöhnliche Plusquamperfekthäufungen und vieles mehr sind lohnend zu untersuchen, da sich daran zeigen läßt, wie Form Inhalt widerspiegelt, unterstützt oder gar erst konstituiert.⁶

Im Folgenden wird jedoch nicht von Form und Funktion dieser mikrostrukturellen Mittel selbst ausgegangen, sondern mit der Analyse von Dialog und Monolog auf der Ebene der Interaktion angesetzt. Allerdings ist auch hier – wie z.B. in der interaktionalen Stilistik im Gefolge von John Gumperz (wieder) hervorgehoben – die gesprächskonstitutive, den Interaktionsstil bestimmende Kraft dieser kookkurrierenden Stilmittel der Mikroebene vorauszusetzen und daher stets mit zu berücksichtigen.⁷

2. Zum Verhältnis Handlung – Rede – Monolog am Beispiel des Dramas *Heldenplatz*

Bernhards letztes Theaterstück *Heldenplatz* – dessen Uraufführung in Wien Ende 1988, nur wenige Wochen vor seinem Tod, ein großer Skandal vorausging und das dann doch Triumphe feierte – spielt am Tag des Begräbnisses des jüdischen Professors Schuster, der die zentrale Figur des Stückes ist, ohne selbst aufzutreten. In der dritten und letzten Szene sagt sein Bruder über den Verstorbenen:

Debatten haßte er
nichts haßte er so wie Debatten
Debatten führen zu nichts
alle Welt debattiert und es kommt nur Unsinn heraus
hat er immer gesagt

(*Heldenplatz*, 143f.)

und noch signifikanter:

Ein eigentliches Gespräch haben wir das ganze Leben
nicht miteinander geführt

⁶ Vgl. zusammenfassend und mit weiteren Literaturangaben Betten (demn.) sowie speziell zur Syntax Betten (1998).

⁷ Mit Literaturangaben s. Betten (2001).

er war ein unzugänglicher Mensch wie gesagt wird
 Jede selbst die äußerste Anstrengung führt zu nichts
 hat er immer gesagt

(*Heldenplatz*, 144)

Diese Beschreibung der Hauptfigur und die Art und Weise, wie über sie geredet wird, diene als Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen. Zum Zeitpunkt dieses Zitats hat man bereits viel über den Verstorbenen erfahren und ganz besonders viele angebliche Aussprüche von ihm in den unterschiedlichsten Wiedergabeformen präsentiert bekommen, so daß die Mitteilung, er sei nicht gesprächig gewesen, überrascht. Weniger überraschend ist an dieser Stelle des Stückes, nachdem drei überwiegend monologisierende Figuren aufgetreten sind, von denen der Bruder Robert die längsten Monologe gehalten hat, daß die Brüder – deren zitierte bzw. direkte Reden den Großteil des Stückes ausmachen – ihr Leben lang kein eigentliches Gespräch miteinander geführt haben sollen: Genau dies dürfte für alle anderen monologisierenden Hauptfiguren Bernhards ebenfalls zutreffen.⁸

Kurz nach der zitierten Stelle verlagert sich der Fokus des Stückes von den Erinnerungen an den Verstorbenen zu der endlich auch auftretenden Witwe. War zu Beginn des Stückes, in der Wiedergabe von Reden Professor Schusters, ausgiebig von seiner Befürchtung die Rede, sie werde ihn noch verrückt machen, weil sie im Speisezimmer seit über 10 Jahren das Geschrei der Massen bei Hitlers Ankunft auf dem Heldenplatz zu hören glaubte, so endet das Stück – in dieser Hinsicht klassisch parallel gebaut – mit dem nur für die Zuschauer und die Witwe hörbaren Geschrei vom Heldenplatz. Während die anderen Familienmitglieder über das Begräbnis und den Sinn bzw. Unsinn ihrer Rückkehr aus der Emigration nach Österreich reden, fällt Frau Schuster plötzlich »mit dem Gesicht voraus auf die Tischplatte. Alle reagieren erschrocken« (*Heldenplatz*, 165). Diese letzte Regieanweisung ist zugleich das Ende des Stückes. Frau Schuster, die am Heldenplatz-Syndrom zugrunde gegangen ist, wie einen Tag zuvor schon ihr Mann durch den Sprung aus dem Fenster, wird dadurch plötzlich zur tragischen Hauptfigur des aktuellen Bühnengeschehens. Aber auch über diese Figur hat der Zuschauer fast nur aus zweitem und drittem Munde Informationen erhalten, auch wenn »Frau Professor Schuster« im Gegensatz zu ihrem Mann am Ende selbst auftritt.

Aufgrund dieses »verkehrten« Verhältnisses zwischen den auftretenden, dialogisierenden und monologisierenden Figuren und der eigentlichen, aber nicht präsenten und nur zitierten Hauptperson des Stückes stellt sich nachdrücklich die Frage nach dem Verhältnis von Handlung und Dialog. Besonders aufschlußreich für ihre Beantwortung ist die erste Szene

⁸ U.v.a. hat Jahraus (1992) in seiner aufschlußreichen Strukturanalyse des Bernhardschen Œuvres dargelegt, daß vor allem der Monologcharakter der dramatischen Rede ein austauschendes Gespräch meist verhindert.

des Stückes. Sie spielt im Garderobenzimmer der Schusterschen Wohnung und ist in Aufbau, Rollenkonstellation und Dialogverhalten der *dramatis personae* zahlreichen früheren Theaterstücken Bernhards sehr ähnlich: Es gibt eine fast unablässig redende Figur und eine von ihr adressierte, aber nur gelegentlich auf Fragen antwortende oder einen Kurzsatz einstreuernde zweite Figur. Beide werden bei der Verrichtung häuslicher Tätigkeiten (hier Hemdenbügeln und Schuheputzen) gezeigt, meist zur Vorbereitung eines anstehenden Ereignisses, das man auf der Bühne jedoch nicht zu sehen bekommt.

Ungewöhnlich ist allerdings – und das sind die kleinen Varianten, die Bernhard-Liebhaber goutieren –, daß diese Szene von zwei Diensthofen getragen wird. Diese treten zwar in fast allen Stücken als stummes Personal auf, doch hier führt eine von ihnen im wörtlichen Sinne das Wort, nämlich die Wirtschafterin des Verstorbenen, Frau Zittel, während dem Hausmädchen Herta die überwiegend schweigende Rolle zufällt. Die Wortführer der übrigen Stücke sind fast ausschließlich echte oder angebliche, heutige oder frühere Größen aus Kunst und Wissenschaft – wie auch in der zweiten und dritten Szene von *Heldenplatz*, wo Frau Zittel dann als dienstbarer Geist nicht einmal mehr mit der Antwort auf eine Frage zu Wort kommt, wodurch der Rollentausch besonders unterstrichen wird.

In der ersten Szene jedoch ist ihr Redeverhalten in nichts von dem der sonstigen Protagonisten unterschieden. Bernhard, der, wie schon gesagt, seine sprachlichen, poetischen und dramaturgischen Verfahren nicht nur in Schriften und Interviews metakommunikativ kommentiert, sondern meistens auch in seinen Texten thematisiert, läßt in der zweiten Szene die Töchter des Verstorbenen über Frau Zittel sagen:

Eigentlich war der Vater immer nur
mit der Zittel verheiratet
die Mutter ist ihm nurmehr noch auf die Nerven gegangen
mit der Mutter hat er nichts mehr anfangen können
während sich die Zittel mehr und mehr
zu einer richtigen Gefährtin entwickelt hat
ist ihm die Mutter zu einer Nebensächlichkeit
und eigentlich nur lästig geworden
[...]
Die Zittel hat sich schließlich
nurmehr noch englisch mit ihm unterhalten
und eine philosophische Debatte
war dann auch nur mit der Frau Zittel möglich
Die Mutter hatte nurmehr noch die Essigfabrik
und die Fezfabrik im Kopf
die Zittel las Descartes und Spinoza
die Zittel war sein Geschöpf
die Mutter konnte das nicht sein
und wollte das auch nicht sein

(*Heldenplatz*, 72f.)

Obwohl die den meisten Bernhard-Figuren eingeschriebene Leidenschaft für Descartes und Spinoza in den Reden der Zittel selbst nicht hervorkommt, wird sie, die bereits in Redeweise und -verhalten eine Kopie der sonstigen Protagonisten ist, somit in ihrem geistigen Horizont über Vermittlungsinstanzen ebenfalls zur Descartes-Adeptin erklärt. Auf diesen Aspekt der Zwischeninstanzen komme ich zurück.

Zunächst sei die Rolle der zweiten, meist schweigenden und oft nur zur Ausführung von Befehlen degradierten Figur betrachtet. Bei der für Bernhard klassischen Figurenkonstellation bzw. Rollenverteilung steht am häufigsten einem tyrannisch monologisierenden alten Mann eine sklavisch dessen Befehlen, Launen, Wutanfällen und vor allem endlosen Redeergüssen ausgesetzte Frau gegenüber, wie etwa im Stück *Der Weltverbesserer* von 1979. Die Tiraden des Weltverbesserers, die sich zwischen Welterkenntnis und Weltbeschimpfung, Genie und Wahnsinn, scharfsinniger Kritik und absurder Eigenbrötelei bewegen, sind nicht nur das Charakteristikum dieser speziellen, wenngleich als besonders tyrannisch, misanthrop und letztlich lächerlich gezeichneten Figur, sondern mit Variationen prototypisch für Bernhards stets maßlos und despotisch das alleinige Rederecht beanspruchende Hauptfiguren.⁹ Ist die schweigende Adressatin dieser Tiraden nicht die Ehepartnerin oder ein sonstiges Familienmitglied, so meist ein Diensthote, wie schon in Bernhards erstem Stück *Ein Fest für Boris*, wo die erste Szene von der monologisierenden sadistischen »Guten« und ihrer Angestellten und Vorleserin Johanna bestritten wird, oder in *Der Präsident*, dessen erste Szene der Präsidentin mit ihrer Hausdame Frau Frölich gehört. Die Beispiele zeigen, daß in den Dramen mehr als in der Prosa auch Frauen in der Rolle der dominierenden monologisierenden Figur vorkommen.

Daß in Bernhards Theaterstücken keine wirklichen Handlungen auf der Bühne stattfinden, sondern von solchen allenfalls berichtet wird, ist wesentlich weniger auffällig als derselbe Befund in der Prosa. Denn nicht nur das Theater der Moderne ist handlungsarm und auf Kommunikationsprobleme konzentriert (als Paradebeispiel gilt Becketts *Endspiel*): Handlung war auf der Bühne von Anfang an, durch das Medium bedingt, meist nur im Gespräch als Bericht präsent. Bei Bernhard allerdings ist auch kaum von großen Ereignissen die Rede, allenfalls von weit zurückliegenden kleinen persönlichen Geschehnissen: einer Blamage in Trier, einem mißglückten Auftritt in Lüttich, Lübeck oder London, bevorzugt von Reisen, die mit traumatischen Erinnerungen besetzt sind und als Stichwortgeber für lange Haß- und Ekeltiraden dienen. Erwähnenswert ist jedoch, daß die sogenannte schweigende Figur bei Bernhard diejenige ist, die alle von der Redefigur gewünschten Tätigkeiten auszuführen hat und damit zwar nicht die Handlung bestimmt, aber alle Alltagshandlungen übernimmt. Diese Tätigkeiten beschränken sich meist auf Stühlerücken, Bilder Auf- und Abhängen, Fenster Auf- und Zumachen, Kleider An- und Ausziehen, Kopfbedeckungen

⁹ Zum *Weltverbesserer* vgl. Betten (1985, 381ff.).

Auf- und Absetzen sowie Vorlesen und Rezitieren (in dieser uneigentlichen Redeform sind dies meist die einzigen über zwei, drei Wörter hinausgehenden Sprechbeiträge der zweiten Figur); bevorzugt gehört dazu auch die hinter die Bühne verlegte Zubereitung von Lieblingsspeisen der währenddessen weiter monologisierenden Hauptfigur.

Theaterwitze über eine sogenannte ›tragende Rolle‹ beziehen sich meist auf einen einzigen kurzen, stummen Auftritt zur Überreichung eines Briefes etc. Bernhards zweite Figur aber hat an ihrem Part viel länger zu tragen, sie ist *volens nolens* die meiste Zeit an den Protagonisten gekettet und wird an eigenständig versuchten Abgängen gehindert oder, falls kurzfristig zur Verrichtung einer Handlung hinauskommandiert, bald herrisch zurückgerufen. Daraus folgt einerseits, daß das Alleinsein für den Protagonisten Horror ist, und andererseits, daß für die Selbstinszenierung kein wirklicher Partner gebraucht wird: Partner bzw. Partnerin werden vielmehr abgerichtet, bis er/sie sich ähnlich dem Publikum im Theater verhalten. Die mediale Konstellation verdoppelt sich im Stück: Die üblichen Unterschiede zwischen der eindimensionalen monologischen Kommunikationsebene Autor – Publikum und der scheinbar interaktiven, dialogischen Ebene der Figurenkommunikation verwischen, das Modell der Einwegkommunikation des kreativen Kommunikators gegenüber anonym bleibenden Hörern regiert auch auf der fiktiven Ebene.

Da hier nicht die philosophischen oder literaturwissenschaftlichen Aspekte der Stücke im Vordergrund stehen, kann auf die Inhalte der Bernhardschen Werke nur insofern eingegangen werden, wie diese mit ihrer Präsentation durch den Text – und das ist bei Bernhard, auch in seinen Prosawerken, immer überwiegend ein Redetext – in Zusammenhang stehen. Die Handlungsarmut, wenn nicht -abwesenheit, verweist in allen Werken *per se* auf die Bedeutung der Textgestaltung. Rede substituiert die Handlung. Und durch ihren Monologcharakter wiederum verhindert die Rede den wirklichen Dialog, den Austausch im Gespräch.¹⁰

Welche Inhalte aber übermitteln dann die Reden?¹¹ Auch sie geben kaum Handlung, sondern Ansichten der Protagonisten wieder, und diese sind meist düsterer Art; bevorzugt räsonieren sie über die Dummheit ihrer ungeistigen Umgebung, und dies ins Absurde übersteigert. Diese philosophischen und pseudophilosophischen, scharfsinnig analytischen, aber auch komischen, absurden, theatralischen Passagen der Reden sind Fixpunkte für die Identifikation oder Belustigung des Publikums. Zur Illustration ein Beispiel aus *Heldenplatz*, zweite Szene. Professor Robert Schuster, vom Grab seines Bruders kommend, spricht zu seinen Nichten:

¹⁰ Zum monologischen versus schweigenden Part in Bernhards Dramen (v.a. unter dem Aspekt von Herrschaft und Ohnmacht, Zerstörung und Entindividualisierung) vgl. u.a. Dronske (1999, 118ff.) mit besonderer Berücksichtigung von *Heldenplatz*, sowie weitere Beiträge des Bandes von Honold/Joch (1999).

¹¹ Vgl. Jahraus' (1992, 174) Auflistung Bernhardscher Themen.

die Welt ist ja schon heute nurmehr noch eine zerstörte
alles in allem unerträglich häßliche
man kann hingehen wo man will
die Welt ist heute nur noch eine häßliche
und eine durch und durch stumpfsinnige
alles verkommen wohin man schaut
alles verwahrlost wohin man schaut
am liebsten möchte man gar nicht mehr aufwachen
in den letzten fünfzig Jahren haben die Regierenden
alles zerstört
und es ist nicht mehr gutzumachen
die Architekten haben alles zerstört
mit ihrem Stumpfsinn
die Intellektuellen haben alles zerstört
mit ihrem Stumpfsinn
das Volk hat alles zerstört
mit seinem Stumpfsinn
die Parteien und die Kirche
haben alles mit ihrem Stumpfsinn zerstört
der immer ein niederträchtiger Stumpfsinn gewesen ist
und der österreichische Stumpfsinn ist ein durch und durch abstoßender

(Heldenplatz, 87f.)

In dieser Weise geht die Rede noch eine ganze Weile weiter und wird später mit Variationen und Steigerungen wieder aufgenommen.

Neben diesen Weltanschauungstiraden gibt es jedoch auch bei Bernhard Welthafes, z.B. Erinnerungen in Form von kurzen Berichten:

In der Rotenturmstraße hab ich Josef
zum letztenmal gesehen am Lugeck
ich hatte mit ihm einen Kaffee trinken wollen
er lehnte aber ab

(Heldenplatz, 134)

Auf diesen kurzen Bericht – wieder von Professor Robert – folgen ein Statement und eine verallgemeinernde Sentenz, was für Bernhards Figuren viel typischer als jede Art von Erzählung ist:

der herzkranke Bruder hat ihn überlebt
wir stellen uns ganz darauf ein
daß wir zuerst sterben und bleiben übrig

(Heldenplatz, 134)