



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Elf bachtinsche Begriffe. Ein Glossar.“

verfasst von / submitted by

James Sheppard

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	3
Zur Begriffsauswahl	4
Forschungsdesiderat	5
Aufbau der Lemmata	7
Monographie	8
<i>Der Andere</i>	12
<i>Architektur</i>	18
<i>Autor(schaft)</i>	26
<i>Chronotopos</i>	33
Dialogizität und Polyphonie	40
<i>Gattung</i>	47
<i>Handlung</i>	54
<i>Heteroglossie – Redevielfalt</i>	60
<i>Monolog</i>	68
<i>Sprechgattungen</i>	75
<i>Das neutrale Wort</i>	77
<i>Das expressive Wort</i>	79
<i>Das fremde Wort</i>	82
<i>Verantwortung</i>	86
Ausblick	91
Tabelle 1: Übersetzungen der bachtinschen Begriffe	93
Siglenverzeichnis	94
Bibliographie	95
Anhang	98
<i>Abstrakt</i>	98
<i>Abstract</i>	99

„So“, rief K. und warf die Arme in die Höhe, die plötzliche Erkenntnis wollte Raum, „ihr seid ja alle Beamte, wie ich sehe, ihr seid ja die korrupte Bande, gegen die ich sprach, ihr habt euch hier gedrängt, als Zuhörer und Schnüffler, habt scheinbare Parteien gebildet, und eine hat applaudiert, um mich zu prüfen, ihr wolltet lernen, wie man Unschuldige verführen soll!“

– Franz Kafka, *Der Prozeß*

Wie im Reich der Materie zwei Körper nicht imstande sind, ein und denselben Raum einzunehmen, so können auch zwei fixe Ideen nicht gleichzeitig die Gedankenwelt eines Menschen ganz beherrschen.

– Alexander S. Puschkin, *Pique-Dame*

Danksagung

Diese Arbeit war eine unfassbare Herausforderung für mich. Vor einigen Monaten dachte ich: „Wie kann *ich* diese Arbeit schreiben?“ Mein Denken war noch *monologisch* im Sinn Bachtins. Eine Arbeit über Michail Michailowitsch Bachtin kann aber auf keinen Fall *monologisch* sein, und das heißt, dass ich mich bei vielen Stimmen, mit denen ich *dialogisch* kommunizierte, um diese Arbeit zu schreiben, bedanken muss. Ohne die Anregungen, die Ehrlichkeit und die Geduld meines Betreuers Prof. Arno Dusini wäre diese Arbeit unmöglich gewesen. Am Anfang dieser Arbeit war ich nur sehr begeistert von den Schriften Bachtins, und Prof. Dusini half mir, diese Begeisterung in Form einer Arbeit zu gestalten.

Diese Arbeit wäre auch undenkbar ohne den Rat und moralische Unterstützung von Corinne Falkenheiner, Mom, Dad und Dean Goossen. An den Tagen, an denen ich verzweifelt war, gaben sie mir Mut und Ermutigung. Corinne glaubte an mich und litt auf jedem Zentimeter unserer Wohnung, die vollständig von meinen Bücher besetzt war. Bei meinen Eltern muss ich mich besonders bedanken, denn sie erlaubten mir immer, meiner Leidenschaft zu folgen. Thank you.

Darüber hinaus hatte ich Glück, dass ich mit einer anderen Bachtin-Leserin, Kira Kaufmann, viele Gespräche über Bachtin haben konnte. Ich bin sehr dankbar für unseren Gedankenaustausch zu Bachtin, seinen *Sprechgattungen* und Literatur im Allgemeinen. Insbesondere verdanke ich ihr die Großzügigkeit ihrer Worte über unsere gemeinsame Leidenschaft: Sprache. Спасибо большое!

Namentlich möchte ich mich bei den Freundinnen und Freunden, die diese Arbeit auf ihre eigene Weise beeinflussten, bedanken: Philipp Feldhofer, Todd Heidt, Maxdt Huppert, Greg Lewis, Graham McNamee, John Miller, Anders Pollack, Andy Scheff, Hugh Schmidt, Lukas Schmutzinger, Ron Schrag, Anya Solotaire, Kenny Spalla, Martin Stoiser, Claudia Tarmann, Jack Vaught und Maura Walsh. Ohne die gegenwärtigen sowie vergangenen Stimmen meiner Freunde hätte ich diese Arbeit nie vollendet. Danke.

Wien, 2020
James Sheppard

Zur Begriffsauswahl

Das Vorhaben, bestimmte Begriffe aus den Werken Michail Michailowitsch Bachtins auszuwählen und genauer zu betrachten, bringt neben dem Problem der Auswahl eine Reihe gewichtiger Entscheidungen mit sich. Da Bachtins Begriffe *beweglich* sind, könnte man in Versuchung geraten, einzelne Begriffe vorschnell einzuschränken, anstatt die gesamte Bewegung eines Begriffs auszuführen. In diesem Zusammenhang taucht eine weitere Frage auf: Wie kann man das Denken Bachtins so darstellen, dass all die vielseitigen Facetten eines Begriffs zur Geltung kommen? Diese Arbeit orientiert sich vor allem an Bachtins Werk *Das Wort im Roman*, das bereits im Titel zwei zentrale Begriffe aufruft: das *Wort* und den *Roman*. Diese zwei Begriffe umfassen eine Vielzahl anderer Begriffe, wie z. B. *Autor*, *Dialog*, *Monolog*, *Held* und *Gattung*, um nur einige hervorzuheben. Eine der größten Herausforderung, die die Hinwendung an die einzelnen Begriffe im Rahmen des definitiven Blicks provoziert, besteht darin, Bachtins Begriffe isoliert zu bestimmen, denn wenn man etwa über den Begriff des *Autors* schreibt, muss man auch die Begriffe des *Dialogs*, des *Monologs*, des *Helden* und der *Gattung* im Auge behalten. Bachtin beschäftigte sich sein ganzes Leben intensiv mit dem Wort, und daher müssen die Wissenschaftler, die seine Begriffe erläutern, auch eingehend mit seinen Wörtern arbeiten. Eine präzise und aufmerksame Arbeitsweise ist unabdingbar, um der Beweglichkeit der bachtinschen Begriffe in der Beschreibung gerecht zu werden. Wir müssen die verschiedenen Kontexte der Begriffe in den Werken präzise ausdifferenzieren, um sie auszuarbeiten. Aus diesem Grund beschränke ich meine Auswahl auf elf Begriffe, anhand derer die Choreographie der Bewegungen der bachtinschen Begriffen skizziert werden kann. Diese Begriffe sind folgende: *Der Andere*, *Architektur*, *Autor(schaft)*, *Chronotopos*, *Dialogizität*, *Gattung*, *Heteroglossie*, *Handlung*, *Monolog*, *Sprechgattungen* und *Verantwortung*. Sie sind alle miteinander verbunden und gleichen einem Netzwerk an Flüssen, die parallel zueinander fließen, sich kreuzen und einander im Meer wieder treffen.

Jeder Begriff verfügt über ein eigenes Lemma, Zitate zeigen den Kontext. Diese Darstellungsweise ermöglicht eine Gegenüberstellung der Verwendungsweisen des jeweiligen Begriffs und gibt weiter Einblick in die Zusammenhänge und Synergien, die sich zwischen den Begriffen ergeben.

Forschungsdesiderat

Wenn man die Forschungsliteratur, die sich Michail M. Bachtins Theorien sowie Begriffen widmet, heranzieht, bemerkt man bald, dass Bachtins Werke vorwiegend das Interesse der Literaturwissenschaft auf sich ziehen. Es existieren eine Menge von Essays und Beiträgen, die Bachtins Theorien anwenden, um ein literarisches Werk zu analysieren; eine weitaus geringere Anzahl an Werken, setzen sich die Aufgabe, Bachtins Begriffe *an sich* auszuarbeiten. Diese Asymmetrie ist zweifellos nicht unproblematisch für die Literaturwissenschaft als philologische Disziplin, da sie Texte ‚mit Bachtin‘ modelliert und analysiert, ohne die modellgebende Theorie zuvor hinreichend auseinandergesetzt zu haben.

Die Tatsache, dass die Begriffe Bachtins bisher zu wenig untersucht wurden, zeigt sich in der Anzahl der Monographien, die sich ausschließlich mit ihm auseinandersetzen. Im deutschsprachigen Raum zählen etwa Rainer Grübel, Renate Lachmann und Sylvia Sasse zu den wichtigsten AutorInnen. Grübel und Lachmann veröffentlichten Beiträge über Bachtin und dessen zentrale Begriffe im Rahmen ihren Editionen bzw. Übersetzungen. Eine Sammlung dieser Beiträge sowie Essays ist allerdings noch ausstehend. Das einzige eigenständige Werk über Bachtin im deutschsprachigen Raum bildet Sylvia Sasses 2010 erschienene Monographie *Michail Bachtin: Zur Einführung*¹. Im englischsprachigen Raum sind *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* von Caryl Emerson und Gary Saul Morson² sowie *Mikhail Bakhtin* von Katherina Clark und Michael Holquist³ als Standardwerke der englischsprachigen Bachtin-Forschung zu nennen. Clark und Holquists Arbeit ist im Aufbau der Darlegung der Bachtin'schen Theorien sehr biographisch angelegt, wohingegen Holquist Monographie unter dem Titel *Dialogism: Bakhtin and his World*⁴ Bachtins Theorien und Begriffe ins Zentrum rückt. Sasse verwendet eine ähnliche Strategie wie Clark und Holquist, indem sie eine Kombination von Bachtins Theorie und Biographie vorlegt. Emerson und Morsons Werk

¹ Sasse, Sylvia: Michail Bachtin. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2010. In der Folge zitiert als ZE mit Angabe der Seitenzahl.

² Emerson, Caryl / Morson, Gary Saul: Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford: Stanford University Press 1990. In der Folge zitiert als CP mit Angabe der Seitenzahl.

³ Clark, Katerina / Holquist, Michael: Mikhail Bakhtin. Cambridge, MA: Harvard University Press 1984. In der Folge zitiert als MB mit Angabe der Seitenzahl.

⁴ Holquist, Michael: Dialogism. Bakhtin and his World. 2nd Edition. New York: Routledge 2002. In der Folge zitiert als DBW mit Angabe der Seitenzahl.

sowie Tzvetan Todorovs *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*⁵ aus dem französischsprachigen Raum bestimmen Bachtins Begriffe und Theorien an sich und legen weniger Interesse auf Bachtins Biographie.

⁵ Todorov, Tzvetan: Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle. Theory and History of Literature; v. 13. Translated by Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984. In der Folge zitiert als TDP mit Angabe der Seitenzahl.

Aufbau der Lemmata

Das Lemma, unter dem die im Glossar verzeichneten Begriffe erscheinen, bietet die deutsche Bezeichnung neben einer englischen, französischen und russischen. Die russische Bezeichnung erscheint in ihrer Transliteration. Tabelle 1 auf Seite 90 listet alle Übersetzungen der Begriffe auf einen Blick.

Die Anordnung der Lemmata erfolgt alphabetisch. Jedem Lemma ist ein Zitat von Michail Bachtins Zeitgenossin Nadeschda Mandelstam vorangesetzt, um die Begriffe zu kontextualisieren. Die Zitate fungieren als kleine Bildnisse der Stalinzeit, mit denen sich die Begriffe Bachtins assoziieren lassen. Danach folgen etymologische Angaben.

Zitate aus philosophischen Wörterbüchern und literaturwissenschaftlichen Lexika erläutern die Entwicklungen der Begriffe und versuchen, die theoretischen Hintergründen deutlich und klärend darzustellen. Wie im Rahmen bestimmter Lemmata beobachtet werden konnten, ergeben sich zwischen einzelnen Zitaten Widersprüchen. Diese bisher nicht näher betrachteten, untereinander widersprüchlichen ‚Gegenstimmen‘, die mitunter quer zueinander stehen, erscheinen als symptomatisch für Bachtins Rolle im literaturwissenschaftlichen Diskurs.

Bachtins *Das Wort im Roman* steht im Zentrum jedes Lemmas, wird allerdings von anderen Texten Bachtins, von abgeschlossenen wie unvollendeten, begleitet, um so die Analyse der Begriffe nahe am Wort Bachtins zu führen. Die erwähnten Zitate verdeutlichen die Beweglichkeit sowie die Entwicklung der Begriffe und des Denkens Bachtins. Jedes Lemma bietet eine Analyse anhand von Zitaten, führt aber letztlich zu keiner endgültigen Bestimmung eines Begriffs. Das einzelne Lemma versteht sich als Schilderung, die versucht, die Bewegungen eines einzelnen Begriffs, möglichst dynamisch nachzuzeichnen.

Monographie

Nadeschda Mandelstam verdeutlicht in ihrer Autobiographie *Das Jahrhundert der Wölfe* auf eindringliche Weise das Problem der Moralität in den 1930er Jahren der stalinistischen Sowjetunion. Sie fragt nach der Rolle des Menschen und dessen Entscheidungen, der dem Zeitgeist unterliegt, und dessen Lebensbedingungen zunehmend unbeherrschbar werden. Sie beschreibt die Unbeherrschbarkeit des Lebens in Russland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mandelstam behauptet eine Moralität, die vom Zeitalter geprägt wurde, die einem allumfassenden Imperativ entgegensteht. Nach Mandelstam ist die Moralität eine Frage des zeitlichen Kontexts. Sie schreibt:

Und ist der Mensch den wirklich für sich verantwortlich? Sogar seine Taten und sein Charakter sind von der Zeit abhängig. Sie hat ihn im Griff und presst aus ihm das Gute und das Böse heraus.⁶

Mandelstam beschreibt die sozialen sowie geistigen Zustände Russlands. Die Frage der Handlungsfähigkeit des Menschen führt zur Feststellung seiner Bedeutungslosigkeit: Das Leben presst die Moralität aus dem Menschen wie Saft aus einer Zitrone. Mandelstams Autobiographie ist ein Wertvolles Zeitdokument, das uns tiefen Einblick in einen von Repression und Terror geprägten Lebensalltag bietet. Literatur antwortet in ihrem Kontext auf die gnadenlose Gewalt der Stalinzeit, die sie, aber nicht ihr Ehemann Ossip Mandelstam, überleben wird. Als unbestreitbares Faktum zeigt uns ihr Text das Unvorstellbare.

Um die Komplexität des Lebens Michail Michailowitsch Bachtins zu verstehen, sind die sozialen sowie politischen Bedingungen des Zeitalters äußerst wichtig. Dass Bachtin nach seiner Verhaftung das Konzentrationslager der Soloveckij-Inseln vermeiden konnte und stattdessen nach Kasachstan in die Verbannung geschickt wurde, ist ein kleines Wunder.⁷ Bachtin wurde am 4. November^{jul.} /17. November^{greg.} 1895 in Orjol, eine Stadt südlich von Moskau, geboren. Als Kind wurde er von einer deutschen Erzieherin zu Hause unterrichtet und war von frühem Alter an bilingual (Deutsch und Russisch).⁸ Die Tätigkeit seines Vaters als Bankangestellter brachte die Familie erst nach Wilna (heute: Vil'nius) und später nach Odessa, „der zu dieser Zeit viertgrößten Stadt und wichtigsten Hafenstadt des russischen Reiches“⁹.

⁶ Mandelstam, Nadeschda: *Das Jahrhundert der Wölfe*. Eine Autobiographie. Aus dem Russ. von Elisabeth Mahler. Frankfurt a. M.: Fischer 1970, S. 109. In der Folge zitiert als JW mit Angabe der Seitenzahl.

⁷ ZE, S. 81-82.

⁸ DBW, S. 1.

⁹ Grübel, Rainer: Michail M. Bachtin. Biographische Skizze. Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Grübel. Aus dem Russ. von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015, S. 8.

Während seiner Zeit in Odessa hatte Bachtin eine intensive Beschäftigung mit Mehrsprachigkeit innerhalb und außerhalb seines Gymnasiums. Er studierte leidenschaftlich Latein und mochte auch Altgriechisch. Darüber hinaus lebte er in einer Vielvölkerstadt und in einem diversen kulturellen Milieu, das sich nicht nur auf Sprachen konzentrierte, sondern auch auf die Künste:

Odessa zeichnete sich nicht nur durch einen schwunghaften Überseehandel und eine vielsprachige Bevölkerung aus – neben Ukrainern lebten hier vor allem Russen, Juden, Tartaren, Armenier, Griechen, Deutsche, Engländer, Franzosen, Italiener, Bulgaren, Serben, Polen und Tschechen –, sondern auch durch Kulturstätten wie das Stadttheater, das Russische Theater, Oper und Operette sowie das Historische und das Altertums-Museum mit einer wertvollen Sammlung aus den hellenistischen, genuesisch-venezianischen und mongolisch-tatarischen Epochen der südrussischen Küste.¹⁰

Diese Szenerie, wie Bachtin sie in Odessa erlebte, wird seine gedankliche Entwicklung wesentlich beeinflussen. Besonders hervorzuheben sind in diesem Kontext die Begriffe des *fremden Wortes*, der *Sprechgattungen* und der *Polyphonie*. Arno Dusini schreibt in seiner Auseinandersetzung mit der Stimme, dass man „diese durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts so nachhaltig verstörte und zerstörte Szene der Vielsprachigkeit gar nicht stark genug“ machen könne, um Bachtins „gewaltigen Entwurf einer Theorie von ‚fremdem Wort‘, von ‚fremdem Wort in fremder Sprache‘, von ‚Redevielfalt‘, von ‚Vielsprachigkeit‘ und ‚Polyphonie‘“ zu verstehen. All das hieße im Grunde: ‚Vielstimmigkeit‘.¹¹ Wenn die früheren Jahre Bachtins in Odessa als *dialogisch* im Sinn einer kultivierten, mehrsprachigen Gesellschaft betrachtet werden kann, sind die späteren Jahre des stalinistischen Russlands als *monologisch* zu verstehen.

Vor seiner Zeit an der Universität Petrograd beschäftigte sich Bachtin intensiv mit Philosophie. Er studierte weiter Altphilologie, in der alten deutschen philologischen Tradition, in der das Studium der Literatur und der Sprache eng miteinander verbunden waren.¹² Bachtin und seine Zeitgenossen, vor allem Valentin Vološinov und Pavel Medvedev, setzten sich mit den jüngsten philosophischen Werken, insbesondere aus Deutschland, auseinander.¹³ Für die intensiven philosophischen Debatten bildete man einen Kreis, um sich regelmäßig zu treffen. Dieser Diskussionszirkel sollte später als der Bachtin-Kreis bezeichnet werden. Erwähnt werden sollte an dieser Stelle der Einfluss Immanuel Kants in der Rezeption durch Hermann

¹⁰ Grüber: 2015, S. 8.

¹¹ Dusini, Arno: Akute Stimmen. Bachtin/[Callas]/Bachmann: Sprache als Material In: Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich 17/2009, S. 31-44.

¹² DBW, S. 2.

¹³ Ebd., S. 2-3.

Cohens Marburger Schule. Von 1918 bis 1924 schrieb Bachtin philosophische Schriften, die die komplexe Ganzheit der Welt im Rahmen der Theorie Cohens zu beschreiben versuchten. Diese Schriften, in denen Bachtin seine eigene umfassende Philosophie schaffen wollte, veröffentlichte er jedoch nie – abgesehen von einem kleineren Text.¹⁴ Diese für Bachtin bedeutendste Periode zählt als die philosophische Basis seines gesamten Denkens.¹⁵

In der Zeit von 1925 bis zu seiner Verhaftung Ende 1928 beschäftigte sich Bachtin mit den damaligen intellektuellen Strömungen der freudianischen Psychologie, des Marxismus, des Formalismus und der Linguistik.¹⁶ Kurz vor der Veröffentlichung seines ersten Buches *Probleme des Schaffens von Dostojewski* wurde Bachtin „wegen konterrevolutionärer Tätigkeit“ verhaftet, von einer anti-sowjetischen Organisation („rechte Intelligencija“) angeklagt und verhaftet.¹⁷ Die Verhaftung war vermutlich durch einen geplanten „Generalangriff“ auf die Wissenschaften motiviert. Lachmann und Sasse schreiben:

Vadim Kožinov schätzt auch die Verhaftung Bachtins, der Angehörigen des Kreises um den Philosophen Aleksandr A. Meier (Voskresenie) und zahlreicher weiterer Intellektueller als einen Generalangriff auf die russischen Intellektuellen ein. Im Januar 1928 hielt [Nikolai] Bucharin einen Vortrag auf der Versammlung des ZK der Partei über den langsamen ‚Umbau‘ der Wissenschaften, den er 1928 mit der stufenweisen Vernichtung der Akademie der Wissenschaften, insbesondere der Geisteswissenschaften, auch einläutete [...] Vorausgegangen war diesem Eingriff wiederum Lenins Politik der Verbannung nichtmarxistischer Denker im Jahre 1922.¹⁸

Nach seiner Verhaftung wurde Bachtin fünf Jahre nach Kasachstan verbannt, wo er seine Werke über die Theorie des Romans und den *Chronotopos* schrieb.¹⁹ Bachtin lebte wie Nadeschda und Ossip Mandelstam in einer Zeit, in der ein niedergeschriebenes Wort, d. h. auch ein ausgesprochenes Wort, zum Todesurteil führen konnte. Das geschriebene und gesprochene Wort, das zum Tod führt – ‚Die Last des Wortes‘ – sollte Bachtin und sein Denken ein Leben lang beschäftigen. In den 1930er Jahren suchte er nach einer historischen Poetik des Romans, um in den 1960er und 1970er Jahren wieder zur Metaphysik und zur Sprachphilosophie zurückzukehren. Davor arbeitete er ein Jahrzehnt, von 1942 bis 1952, als Lehrer und Vortragender in Saransk. In dieser Zeit schrieb Bachtin zahlreiche Beiträge und ein Buch über

¹⁴ Ebd., S. 7.

¹⁵ Ebd., S. 6-7.

¹⁶ MB, S. 3.

¹⁷ ZE, S. 81.

¹⁸ Lachmann, Renate/Sasse, Sylvia: Dialogische Obertöne. In: Grübel, Rainer/Lachmann, Renate/Sasse, Sylvia (Hg.): Sprechgattungen. Berlin: Matthes & Seitz 2017, S. 180-181.

¹⁹ DBW, S. 9.

Sentimentalität und Literatur. Diese Texte sind jedoch verlorengegangen.²⁰ Daneben hielt Bachtin zahlreiche Vorlesungen für die Arbeiter in Fabriken in Saransk, in Schulen sowie unterschiedlichen Organisationen und Institutionen.²¹ Ab 1953 begann Bachtin die Überarbeitung seiner frühen Texte und kehrte zu den Themen, mit denen er sich in seinen jungen Jahren beschäftigt hatte, zurück. Diese späteren Texte, die nie einen vollendeten Text ergeben sollten, sind nach Todorov „[...] Bakhtin’s most remarkable writings“²². In den früheren 1960er Jahren entdeckte eine Gruppe junger Wissenschaftler am Maxim-Gorki-Literaturinstitut, dass Bachtin, im Gegensatz zu den meisten Denkern seiner Generation, noch am Leben war. Diese Wissenschaftler widmeten sich der Reaktivierung seiner Werke.²³ Die letzte Periode im Leben Bachtins bildet den positiven Abschluss für einen Denker, der die Stalinzeit überlebte, nachdem er Jahrzehnte in Dunkelheit geschrieben hatte (und seine Schriften als Zigarettenpapier in schwierigen Zeiten benutzt hatte). Seine Werke fanden letztendlich ein breiteres Publikum. Nach einer lebenslangen Beschäftigung mit dem Wort starb Michail Bachtin am 7. März 1975. Eine Frage bleibt allerdings offen: Was trieb Bachtin dazu, in einem *monologischen* Zeitalter weiterzuschreiben? Eine eindeutige Antwort ist wohl kaum zu finden. Nadeschda Mandelstam aber gibt uns einen Hinweis, warum man in der Stalinzeit doch zum Schreibtisch zurückkehren kann:

Nach der Haussuchung hatte [Ossip] begriffen, daß ein Manuskript leichter aufzubewahren ist als ein Mensch. Er verließ sich nun nicht mehr auf sein Gedächtnis, das mit ihm erlöschen würde.²⁴

²⁰ TDP, S. 12.

²¹ Vgl. Kozhinov, V. V./Konkin, S.: Mikhail Mikhailovich Bakhtin, Kratkij ocherk zhizni i dejatel’nosti. In: Problemy poëtiki i istorii literatury. Saransk: 1973, S. 5-19.

²² TDP, S. 12.

²³ Vgl. DBW, S. 10.

²⁴ JW, S. 24.

*Der Andere*²⁵

(engl. other, franz. autre, russ. drugoj)

O[sip] M[andelstam] wich nicht vom Fenster. Auf beiden Seiten des Glases befanden sich Menschen, die einander entgegenstrebten, aber das Glas ließ nicht einmal einen Laut durch. Jedes Geräusch blieb ohne Wirkung, und der Sinn der Gesten war unklar. Zwischen unserer und ihrer Welt wuchs eine Trennwand. Jetzt noch aus Glas, durchsichtig, aber schon undurchdringlich. Der Zug fuhr ab – nach Swerdlowsk.²⁶

Etymologie

Gr. ἄλλος: „anderer“²⁷.

Wie Bachtin in *Zur Philosophie der Handlung* schreibt, erscheint der *Anderen* im Leben als eines von zwei Zentren: „Zwei prinzipiell verschiedene, aber untereinander korrelierte wertmäßige Zentren kennt das Leben: sich selbst und den anderen, und um diese Zentren herum sind alle konkreten Seinsmomente angeordnet und verteilt“.²⁸ Das *Ich* und der *Andere* sind „prinzipiell verschiedene, aber untereinander korrelierte wertmäßige Zentren“.²⁹ Daher lassen sich diese zwei Begriffe in allen anderen Begriffen Bachtins wiederfinden. Der *Andere* muss jedoch nicht immer ein anderer Mensch sein, denn die Beziehung zwischen dem *Ich* und dem *Anderen* manifestiert sich nicht nur im Verhältnis des Autors und dessen Helden, sondern auch zwischen einem *schreibenden Ich* und einem *fiktiven Anderen*. Um weitere Hinweise zum Begriff des *Anderen* sichtbar werden zu lassen, sollte man auf zwei philosophische Einflusslinien Bachtins verweisen: Kant und Hegel. Kant verwendet den Begriff des *Anderen* im Sinn einer Beziehung zwischen zwei vernünftigen Wesen, die sich auf die Moralität bezieht.³⁰ Die Bestimmung des *Anderen* nach Bachtin betrachtet die Beziehung zwischen dem *Ich* und dem *Anderen* zum Teil ebenfalls als eine moralische. Bachtins Begriff des *Anderen* geht jedoch über *den Anderen*, wie Kant ihn denkt, weiter hinaus. Bachtin projiziert den *Anderen* auf die Literatur, um sprachliche Schlussfolgerungen zu ziehen. Diese sprachlichen

²⁵ Der Begriff der *Außerhalbbeinglichkeit* wird von der Sekundärliteratur als eine der Schlüsselbegriffe Bachtins, aber dieser Begriff kommt fast nur in seinen früheren Werken vor, während der Begriff des *Anderen* in allen Werken Bachtins anwesend ist. Deshalb entschied ich den Begriff des *Anderen* zu bestimmen, weil dieser in den Werken Bachtins öfter vorkommt.

²⁶ JW, S. 48.

²⁷ Frisk, Hjalmar: Griechisches Etymologisches Wörterbuch. 3 Bände. Heidelberg: Universitätsverlag 1960, S. 76-77.

²⁸ *Zur Philosophie der Handlung*. Hg. und mit einem Vorwort von Sylvia Sasse. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Berlin: Matthes & Seitz 2011., S. 143-44. In der Folge zitiert als ZPH mit Angabe der Seitenzahl.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Ritter, Joachim (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 13 Bände. Basel: Schwabe und Co. 1971, S. 296. In der Folge zitiert als HWP mit Angabe der Seitenzahl.

Schlussfolgerungen bilden die Basis von Bachtins Romantheorie. Anders als Kant, betrachtet Hegel den Anderen „bei der Analyse von Herrschaft und Knechtschaft in der Relation zum Einen, zu dem einen Selbstbewusstsein, das an und für sich nur als ein vom anderen anerkanntes ist“.³¹ Bachtins Ausführung über den *Anderen* stimmt mit jener Hegels überein, da Bachtin das *Ich* und den *Anderen* im Verhältnis sozialer Kräfte nachvollzieht. Knechtschaft und Herrschaft gehören jedoch auf keinem Fall zu den Termini Bachtins. An ihre Stelle tritt bei Bachtin die Autorität. Bachtins Begriff des *fremden Wortes* führt ihn zu seinem Begriff des *autoritären Wortes*, diese Begriffe werden in einem separaten Lemma eigens analysiert³². Bachtins Vorstellung des *Anderen* fungiert als eine Metaphysik, die Bachtins Werke leitet.

Ohne Zweifel können wir sagen, dass Bachtins Konzeption des *Anderen* das Fundament seiner Metaphysik bildet. Er setzt sie voraus, um die Literatur in ihren Tiefen untersuchen zu können. In *Das Wort und Roman* begründet Bachtin das Verhältnis zwischen Autor und Held auf Basis seiner früheren philosophischen Werke. Matthias Aumüller schildert die Beziehung zwischen dem *Ich* und dem *Anderen* und verknüpft den *Anderen* mit einem weiteren wesentlichen Begriff Bachtins:

Ihr [Bachtins Kunstauffassung] Kern besteht in der Beobachtung, dass das Verhältnis von Ich und Anderem durch einen kognitiven Überschuss bei der Betrachtung des Anderen gekennzeichnet ist. Ich sehe den Anderen aus einer bestimmten Perspektive, aus der er sich selbst nicht sieht. Diese Beziehung bezeichnet Bachtin auch mit dem Schlüsselausdruck „Außerhalbbefindlichkeit“. Diese ist Voraussetzung ästhetischer Tätigkeit insofern, als sie eine Ergänzung zu machen erlaubt, die ein Phänomen als Ganzes wahrnehmen lässt und nicht nur einen Teil von ihm.³³

Bachtins Begriff der *Außerhalbbefindlichkeit* ist der Oberbegriff der Beziehung zwischen dem *Ich* und dem *Anderen*. Da aber die *Außerhalbbefindlichkeit* oft im Hintergrund bleibt und die Beziehung zwischen dem *Ich* und dem *Anderen* im Vordergrund steht, ist es wertvoll und wichtig, die *Außerhalbbefindlichkeit* mit dem Begriff des *Anderen* zusammenzudenken.

Bachtins Versuch, Phänomene als Ganzes wahrzunehmen, bestimmt sein gesamtes Werk, da unsere ästhetischen bzw. kommunikativen Handlungen in der Welt immer in einer Beziehung zwischen mindestens zwei Entitäten stehen. „Bachtin kennzeichnet mit der

³¹ Ebd.

³² Vgl. Lemma zur *Handlung*, S. 52.

³³ Aumüller, Matthias: Michail Bachtin. In: Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler. Hg. von Matías Martínez und Michael Scheffel. München: Beck 2010, S. 109-10.

Außerhalbfindlichkeit die Position des ästhetischen Subjekts in der ästhetischen Tätigkeit“³⁴, also die Perzeption des Subjekts mit einem *Anderen* im Ereignis. Im Grunde nimmt Bachtin die Beziehung zwischen *Ich* und dem *Anderen* sowie *Ich* und *sich selbst* durch den *Anderen* in Anspruch, indem eine ästhetische Tätigkeit nur in Relation zu einem *Anderen* stattfinden kann. Bachtin beschreibt dieses Phänomen in *Autor und Held*:

Gibt es nur einen einzigen und einzigartigen Teilnehmer, dann kann es kein ästhetisches Ereignis geben. Ein absolutes Bewusstsein, das über nichts ihm Transgredientes, nichts außerhalb Befindliches und es von außen Begrenzendes verfügt, kann nicht ästhetisiert werden, man kann sich ihm lediglich anschließen, es aber nicht als abschließbares Ganzes wahrnehmen. Ein ästhetisches Ereignis kann sich nur vollziehen, wenn es zwei Beteiligte gibt.³⁵

Bachtins Konzept einer *ästhetischen Tätigkeit* aus seinen früheren Werken stimmt mit seiner Theorie des Romans sowie seinem Begriff des *Dialogs* überein, da die Phänomene der Romangattung und die dialogische Art der Kommunikation zwei Beteiligte verlangen. Die Ursprünge dieser Weiterentwicklungen im Denken Bachtins finden wir in drei Fragen, die er sich in *Autor und Held* stellt: „Wie erleben wir unser eigenes Äußeres, und wie erleben wir das Äußere am Anderen? Auf welcher Ebene des Erlebens liegt sein ästhetischer Wert?“³⁶ In den späteren Werken Bachtins würde die erste Frage eher auf menschliche Beziehungen in Bezug auf das Wort gestellt werden: Wie erleben wir unser eigenes Wort und wie erleben wir das Wort am *Anderen*?

Mit diesen Fragen begann Bachtin, sein Denken auf die dialogische Ebene zu beziehen. Sämtliche seiner folgenden Begriffe, Theorien und Konzepte haben ihren Kern in der Frage nach der Beziehung zwischen einem *Ich* und einem *Anderen*. Auch im Fall eines Dialogs und dem Verstehen handelt Bachtin von „Teilnehmern an der Sprech-Kommunikation“ und schließt damit wieder an seine Ästhetik an, denn die erfolgreiche Kommunikation verlangt als ästhetische Erfahrung zwei aktive Teilnehmer. Bachtins Erklärung zur Rolle des *Anderen* in Bezug auf die Äußerung ist in *Die Sprechgattungen* zu finden:

³⁴ ZE, S. 37.

³⁵ Bachtin, Michail M.: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Hg. von Rainer Gröbel. Aus dem Russ. von Hans-Günter Hilbert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 (a), S. 76. In der Folge zitiert als AH mit Angabe der Seitenzahl.

³⁶ Ebd., S. 81.

Die Rolle der *anderen*, für die die Äußerung gemacht wird, ist, wie wir wissen, außerordentlich gewichtig. Wir haben bereits dargelegt, dass diese anderen, derenthalben mein Denken zum ersten Mal Wirklichkeit wird (auch für mich selbst wird es dies nur unter diesem Umstand), nicht passive Zuhörer sind, sondern aktive Teilnehmer an der Sprech-Kommunikation. Von Anfang an rechnet der Sprechende auf ihre Antwort, auf ihr aktives Antwortverstehen. Die ganze Äußerung ist auf diese Antwort hin angelegt, ist eine ihre entgegenkommende Geste.³⁷

Das Denken, ganz gleich dem ästhetischen Ereignis, kann nur durch den *Anderen* realisiert werden. Bachtin aber schärft die Qualifikationen, um Teilnehmer an der Sprech-Kommunikation sein zu können. Der Teilnehmer muss aktiv sein, da das ganze Ereignis der Kommunikation von der Antwort und von dem Antwortverstehen abhängt.

Man könnte diese Feststellung mit Bachtins Begriff des *fremden Wortes* verknüpfen, denn das *fremde Wort* vermittelt das Denken in der Form des Sprechens vom *Ich* zum *Anderen*. In der Sprech-Kommunikation wird zwar das *fremde Wort* von einer Person zu einer anderen weitergegeben, aber wie schon erwähnt, muss die Beziehung zwischen dem *Ich* und dem *Anderen* nicht eine zwischen zwei Menschen sein, sondern auch einen Autor und dessen Helden involvieren. Daher weist Bachtin auf die Romane Dostoevskijs hin, um die Wechselwirkung mit dem *fremden Wort* zwischen Autor und Held zu erklären. In einer Passage aus *Das Wort im Roman* begegnet man dem Begriff des *Anderen* in einem neuen Kontext. Bachtin setzt den *Anderen* dabei konsequent in Klammern und lässt ihn nur durch die Beispiele sprechen:

Die heftige und intensive Wechselwirkung mit dem fremden Wort ist in [Dostojewskis] Romanen zweifach dargestellt. Erstens ist in den Reden der Personen ein tiefer und unvollendeter Konflikt mit dem fremden Wort sowohl in der Schicht des Lebens („das Wort des anderen über mich“), in der lebenspraktisch ethischen (das Urteil des anderen, Anerkennung und Nichtanerkennung durch den anderen), als auch in der ideologischen Schicht (die Weltanschauung der Helden als unvollendeter und unvollendbarer Dialog) abgebildet. Die Äußerung von Dostoevskijs Helden bilden die Arena des Kampfes mit dem fremden Wort, der keinen Ausgang hat und in allen Sphären des Lebens und der ideologischen Tätigkeit stattfindet. Deswegen sind diese Äußerungen als Vorbilder für die verschiedenen Formen der Wiedergabe und Einrahmungen des fremden Wortes geeignet. Zweitens sind die Werke (Romane) in ihrer Gesamtheit, als Äußerung des Autors, ebensolche innerlich unvollendeten Dialoge ohne Ausgang zwischen den Helden (als verkörperten Standpunkten) und zwischen dem Autor selbst und den Helden [...].³⁸

³⁷ Bachtin, Michail: Sprechgattungen. Hg. von Rainer Grübel, Renate Lachmann und Sylvia Sasse. Aus dem Russ. von Rainer Grübel und Alfred Sproede. Berlin: Matthes & Seitz 2017, S. 52-53. In der Folge zitiert als SG mit Angabe der Seitenzahl.

³⁸ Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Grübel. Aus dem Russ. von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015, S. 235. In der Folge zitiert als ÄdW mit Angabe der Seitenzahl.

Die Klammern weisen uns darauf hin, dass die Beziehung zwischen Autor und Helden als eine *Ich-Andere* Beziehung zu betrachten ist. Die Inhalte der Klammern ähneln und entsprechen zum Teil der *Außerhalbbefindlichkeit*, da Bachtin über „das Wort des anderen über mich“, „das Urteil des anderen“, „Anerkennung/Nichtanerkennung des anderen“ und „die Weltanschauung des anderen“ schreibt. Besonders gewichtig für die *Außerhalbbefindlichkeit* in Bezug auf den *Anderen* ist der unvollendete Dialog, den Bachtin auch ein nicht abschließendes Wort nennt, denn das letzte Wort gehört dem *Ich* und nicht dem *Anderen*. Bachtin schreibt:

Das letzte Wort gehörte unserem eigenen Bewusstsein, nicht aber dem Bewusstsein des Anderen. Unser Bewusstsein wird sich selbst aber niemals ein abschließendes Wort sagen [...] Das Ästhetische muss dem Bewusstsein einen ihm transgredienten Hintergrund bieten, der Autor muss einen Fixpunkt außerhalb von ihm finden, damit es zu einer ästhetisch abgeschlossenen Erscheinung wird – einem Helden. So ist auch mein eigenes, durch den Anderen, widergespiegeltes Äußeres nicht das unmittelbar künstlerische Äußere des Helden.³⁹

Wir können Dostoevskij als Beispiel zur Veranschaulichung dieses Prozesses heranziehen. Dostoevskij fungiert als ein Ich im Gespräch mit seinen Helden, die die Rolle des *Anderen* spielen, und diese Helden verwendet Dostoevskij, um sein ästhetisches Werk abzuschließen. Beide, Dostoevskij sowie seine Helden, sind aktive Teilnehmer am Dialog, indem alle mit *fremden Wörtern* operieren, da diese Äußerungen vom *Ich* für den *Anderen* gemacht werden. Das ästhetische Ereignis gelingt Dostoevskij, indem er diese metaphysische Beziehung des *Ichs* mit dem *Anderen* heranzieht und detailliert ausformuliert, um seine Romane zu schaffen.

Aber warum ist dieses zweite Bewusstsein des *Anderen* nach Ansicht Bachtins nötig für den Autor? Der *Andere* ist eine unerschöpfliche Quelle der Kommunikation, denn sein Bewusstsein repräsentiert eine Unendlichkeit des Verstehens und Antwortens, eine Unendlichkeit innerhalb der Grenzen des Bewusstseins. Im Hinblick auf die Romane Dostoevskijs ergibt Bachtins Stellung Sinn. Denn wie hätte Dostoevskij 1.200 seitenlange Romane schreiben können, ohne das unendliche Selbstbewusstsein eines *Anderen*, eines Helden, zurückgreifen zu können? Bachtin erläutert die Unendlichkeit des *Anderen* in seinen Notizen aus den 1970er Jahren: „The inexhaustibility of the second consciousness, that is, consciousness of the person who understands and responds: herein lies a potential infinity of responses, languages, codes. Infinity against infinity”.⁴⁰ Der Zweck dieser potenziellen Unendlichkeit dient dem Verständnis, denn Kommunikation ist der Versuch, einen *Anderen* sowie unser *Ich* besser zu

³⁹ AH, S. 71.

⁴⁰ Bakhtin, Mikhail M.: *Speech Genres and Other Late Essays*. Hg. von Caryl Emerson und Michael Holquist. Aus dem Russ. von Vern W. McGee. University of Texas: Austin 1986, S. 136.

verstehen. Die Bedingungen, um ‚Verstehen‘ zu erreichen, sind verschieden und komplex, denn Verstehen erschöpft sich nicht in der gedanklichen Bewegung einer übersetzenden Gleichung, wie Emerson und Holquist für Bachtin feststellen: „One cannot understand understanding as a translation from the other’s language into one’s own language.”⁴¹ Die Hauptfunktion der Beziehung zwischen einem *Ich* und einem *Anderen* sowie der *Außerhalbfindlichkeit* besteht darin, mein Selbst durch den *Anderen* zu untersuchen, um näher an meine Freiheit zu kommen. Denn, wenn ich mich durch die Augen des *Anderen* betrachte, verstehe ich meine Orientierung in der Welt und die Bewegungen, die ich in der Welt ausüben kann. „The better a person understands the degree to which he is externally determined (his substantiality), the closer he comes to understanding and exercising his real freedom.”⁴²

⁴¹ Ebd., S. 141.

⁴² Ebd. S. 139.

Architektonik

(engl. architectonics, franz. architectonique, russ. architektonika)

Um das Land in einen Zustand permanenter Angst zu versetzen, muß die Zahl der Opfer in Astronomische gehen und müssen auf jedem Stockwerk einige Wohnungen gesäubert werden. Die restlichen Bewohner des Hauses, der Straße, der Stadt, durch die einmal der eiserne Besen gefegt ist, werden dann bis zum Ende ihres Lebens mustergültige Bürger sein [...] Stalin lebte lange und sorgte dafür, daß Intensität und Ausmaß der Terrorwellen von Zeit zu Zeit erhöht wurden. Eines aber kalkulierten die Anhänger des Terrors nicht mit ein: Man kann nicht alle umbringen, zumal sich unter der eingeschüchterten Menge immer ein Zeuge finden wird.⁴³

Etymologie

Gr. ἀρχή: 1. „Anfang, Ursprung“; 2. „Herrschaft, Regierung“⁴⁴; Gr. τεκτο-συνή: „Baukunst“⁴⁵.

Die *Architektonik*, mit der sich Bachtin sowohl in seinen früheren als auch in seinen späteren Schriften auseinandersetzt, ist als philosophisches Grundkonzept zu bezeichnen und bildet ein leitendes Prinzip vieler seiner anderen Begriffe. Die philosophische Begriffsgeschichte der *Architektonik* reicht bis zu Aristoteles zurück.⁴⁶ An dieser Stelle eine präzise Definition von Bachtins Begriff der *Architektonik* zu leisten, ist nahezu unmöglich, da sich der Begriff wie kaum ein anderer auf eine besondere Weise bewegt und schwer zu fassen ist. Vor dem Hintergrund dieser Schwierigkeiten lässt sich allerdings feststellen, dass die *Architektonik* mehr ein Konzept als ein System darstellt. Da Systeme in ihrer Struktur dazu neigen, Menschen tendenziell ausschließen, versucht Bachtin mit seinem Konzept der *Architektonik* den Systemgedanken zu korrigieren und die Menschen und ihre Beziehungen in den Vordergrund zu stellen. Die *Architektonik* artikuliert eine Art Verpflichtung zur Kommunikation zwischen Menschen. Kurz gesagt geht es bei der *Architektonik* um den Menschen. Bachtins Konzept wurde maßgeblich beeinflusst von Immanuel Kant und Hermann Cohen.⁴⁷ Wenden wir uns aber zuerst Michael Holquists Beschreibung der *Architektonik* zu, die er wie folgt zusammenfasst:

⁴³ JW, S. 365.

⁴⁴ Frisk: S. 158.

⁴⁵ Ebd., S. 867-868.

⁴⁶ Vgl. HWP, S. 502-3.

⁴⁷ Vgl. Bakhtin, Mikhail M.: Art and answerability. Early philosophical essays. Hg. von Michael Holquist und Vadim Liapunov. Aus dem Russ. von Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990, xii.

In Bakhtin's work architectonics constantly takes on new meaning in the different contexts in which it is invoked. In general, architectonics concerns questions about building, questions about how something is put together. Architectonics provides the ground for Bakhtin's discussion of two related problems. The first problem is how relations between living subjects organize themselves into the master categories of "I" and "another." The second problem is how authors forge a tentative wholeness out of the relation they articulate with their heroes – the kind of wholeness we call a text.⁴⁸

Die allgemeine Beschreibung, die Holquist vorlegt, stimmt mit der neukantianisch geprägten philosophischen Tradition überein: Die *Architektonik* beschäftigt sich mit Fragen des Bauens und Zusammenstellens. Bachtin verwendet sie als Basis für die Untersuchung unserer Kommunikation in der Rede und in Texten. Die Relationen zwischen dem *Ich* und dem *Anderen* spiegelt sich vage in der Beziehung zwischen Autor und Helden. Denn nur durch diese Beziehung werden die Welt und das Wort in Form eines Textes zum Ganzen.

Eine anschauliche Definition der *Architektonik* nach Kant finden wir im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*:

Kant setzt diese Tradition unter den Bedingungen der Transzendentalphilosophie fort, indem er die Vernunft als das Vermögen bezeichnet, das sich selbst als ein System nach Regeln der A[rchitektonik] aufbaut und in der ‚Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse‘ dem ‚bloßen Aggregat‘ entgegengesetzt ist [...] Kant unterscheidet zwischen technischer und architektonischer Einheit [...] In seiner Logik betont Kant mehr den Wert der A[rchitektonik] für die Ordnung und die Verknüpfung der Wissenschaften.⁴⁹

Neben Kant verwendeten auch die Formalisten den Begriff der *Architektonik*. Tzvetan Todorov erläutert die Unterscheidungen zwischen Bachtin und den Formalisten folgendermaßen:

The chief concept put forward by the Western Formalists in their study of art is not „form“ (or „art“) but *architectonics*, a term introduced by [Adolf von] Hildebrand; Medvedev/Bakhtin would like to replace it, while preserving its role, by *structure* or *construction* (*Konstrukcija*, a word equally important to Tynianov at the time). “It is the structure of the literary work that must be the object of poetics”^{50, 51}

Im Gegensatz zu den Formalisten wollte Bachtin die *Architektonik* im Sinn einer Struktur umsetzen, um den literarischen Text als einen Gegenstand der Poetik zu untersuchen. Die *Architektonik* verknüpft und ordnet in einer Einheit die mannigfaltigen Erkenntnisse und Wissenschaften. Daher ist die Frage nach der *Architektonik* auch mit einer zentralen philosophischen Frage verwandt: Wie verhalten sich Einheit und Ganzheit zueinander? Nach

⁴⁸ Bakhtin (1986), S. 149.

⁴⁹ HWP, S. 502-3.

⁵⁰ P. N. Medvedev: *The Formal Method in Literary Scholarship*. Aus dem Russ. von A. J. Wehrle. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1978, S. 141.

⁵¹ TDP, S. 38.

Ansicht Bachtins bildet die Ästhetik einen spezifischen Teil der *Architektonik*, und zwar jenen, der sich mit der Formation eines Ganzen auseinandersetzt:

Aesthetics, a major topic of Bakhtin's early essays, is treated as a subset of architectonics: architectonics is the general study of how entities relate to each other, whereas aesthetics concerns itself with the particular problem of *consummation*, or how specific parts are shaped into particular wholes.⁵²

Anhand einer Passage aus *Dem Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen* können wir Holquists obige Definition der *Architektonik* illustrieren. Im folgenden Zitat zeigt Bachtin eine relativ klare Struktur der *Architektonik* und Ästhetik:

Humor, Heroisierung, Typus, Charakter sind architektonische Formen, doch werden sie natürlich durch bestimmte kompositionelle Verfahren verwirklicht; *Poem, Kurzroman* [povest'], *Novelle* sind kompositionelle, generische Formen; Kapitel, Strophe, [Vers-] Zeile bilden kompositionelle Gliederungen (wenngleich sie auch rein linguistisch verstanden werden können, das heißt unabhängig von ihrem ästhetischen Telos).⁵³

Bei diesem Zitat stellt sich die Frage, wie die konkrete Konstellation der aufgerufenen Elemente zu verstehen ist. „Humor“ und „Charakter“ sind *architektonisch* in dem Sinn, dass sie durch konkrete Verfahren verwirklicht werden. Als *architektonische* Formen sind sie mit dem Ganzen des Textes verbunden, sie formen es gleichsam. In Summe bilden sie unterschiedliche Merkmale eines literarischen Textes. Als „kompositionelle, generische Formen“ bezeichnet Bachtin das *Poem*, den *Kurzroman* und die *Novelle*. Sie enthalten weitere „Gliederungen“, wie etwa der Roman sich in Kapitel teilt und das Gedicht in Strophen. Die Frage, wie sich *architektonisch* und „kompositionell“, „Form“ und „Gliederung“ zu einander verhalten, richtet sich im obigen Zitat an den Text, doch auch für das gesprochene Wort ergeben sich hinsichtlich der Definition der *Architektonik* ähnliche Probleme.

Die *Architektonik* wird von Bachtin zudem in Bezug auf das Seins-Ereignis bestimmt, um Beziehungen zwischen einem *Ich* und einem *Anderen* in der Welt zu schaffen. Dieser andere Blick auf die *Architektonik* erzeugt eine neue *architektonische* Perspektive, die wesentlich für die Begriffe der *Autorschaft*, des *Dialogs* und der *Sprechgattungen* sind. Sylvia Sasse fasst diese andere Perspektive, die mit der *Architektonik* einhergeht, wie folgt zusammen:

⁵² Bakhtin (1986), S. 150.

⁵³ ÄdW, S. 107. Herv. d. A.

Bachtin geht in *Zur Philosophie der Handlung* von einer anderen Ich-Du und Ich-Es Beziehung aus, als [Martin] Buber sie skizziert. Für Bachtin besteht die Architektonik des Seinsereignisses aus drei Wechselbeziehungen: 1. Ich-für-mich (ja-dlja-sebja), der-andere-für-mich (drugoj-dlja-menja) und Ich-für-den-anderen (ja-dlja-drugogo). „Alle Werte des tatsächlichen Lebens und der Kultur“ schreibt Michail Bachtin, „sind um diese grundlegenden architektonischen Punkte der tatsächlichen Handlungswelt herum angeordnet. Alle räumlich-zeitlichen und inhaltlich-sinnhaften Werte und Beziehungen bündeln sich zu diesen emotional-willentlichen, zentralen Momenten: ich, der andere und ich für den anderen“^{54, 55}.

Die skizzierte Handlungswelt können wir mit einem Haus vergleichen. In diesem Haus gibt es drei Säulen, die für die genannten Wechselbeziehungen stehen: *Ich-für-mich*, *der-andere-für-mich* und *Ich-für-den-anderen*. Alle Werte und Beziehungen werden zwischen diesen Säulen ausgehandelt. Die Säulen bilden gleichsam architektonische Punkte. „Das höchste architektonische Prinzip der tatsächlichen Handlungswelt“, schreibt Bachtin, „ist die konkrete, architektonische-geltende Gegenüberstellung des Ich mit dem Anderen“.⁵⁶ Bachtin baut seine Philosophie somit im wahrsten Sinn des Wortes zwischen Menschen in der Welt, die dialogisch miteinander wechselwirken. Das höchste *architektonische* Prinzip sei kein monologisches Individuum, sondern der Austausch zwischen zwei Individuen (wobei auch ein einzelnes Individuum zu sich selbst dialogisch in Beziehung treten kann). Bachtin schreibt an anderer Stelle:

Zwei prinzipiell verschiedene, aber untereinander korrelierte wertmäßige Zentren kennt das Leben: sich selbst und den anderen, und um diese Zentren herum sind alle konkreten Seinsmomente angeordnet und verteilt.⁵⁷

Alle Momente des Lebens sind um diese drei Säulen der Handlungswelt arrangiert. Diese Konstellation bildet die Grundlage sowohl von Bachtins Ästhetik als auch von vielen späteren Problemfeldern. Zu nennen sind beispielsweise die Beziehung zwischen Autor und Held und die *Sprechgattungen*, da die kommunikativen Verfahren innerhalb dieser Begriffe den *architektonischen* Prinzipien folgen. Die ästhetischen Aspekte der *Architektonik* in Bezug auf den Menschen erläutert Bachtin wie folgt:

⁵⁴ Bachtin, Michail. K: filosofii postupka. Ca. 1922 – 1924. S. 49. (Zur Philosophie der Handlung, hg. von Sylvia Sasse, aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Berlin 2010).

⁵⁵ ZE, S. 34.

⁵⁶ ZPH, S. 143-4.

⁵⁷ Ebd.

Architektonische Formen sind Formen des seelischen und körperlichen Wertes des Menschen in der Ästhetik, Formen der Natur wie seiner Umwelt, Formen des Ereignisses in seinem sozialen und historischen Aspekt und dem des persönlichen Lebens u. a. m.; sie alle sind Errungenschaften, Verwirklichungen, sie dienen keinem Zweck und genügen sich selbst: dies sind die Formen des ästhetischen Seins in seiner Eigenart.⁵⁸

Dieser Hinweis auf den Menschen in der Ästhetik sowie in der *Architektur* ist besonders aufschlussreich hinsichtlich des Textes *Das Wort im Roman*, worin die *Architektur* weniger präsent ist, Beispiele einer implizierten *Architektur* allerdings sehr wohl vorhanden sind.

Die Beziehung zwischen dem *Ich* und dem *Anderen* kann auf die dialogische Wechselbeziehung des *fremden Wortes* projiziert werden, denn das *architektonische* Prinzip des *Ich-für-den-Anderen* fungiert nicht zuletzt als Wechselbeziehung. Bachtin zeigt, dass „[d]as Wort [...] im Dialog als seine lebendige Replik geboren“ werde, es erlange „seine Form in der dialogischen Wechselwirkung mit dem fremden Wort im Gegenstand“.⁵⁹ Wir können uns also vorstellen, dass die Beziehung zwischen dem Wort und dem *fremden Wort* die jeweiligen architektonischen Stellen von einem *Ich* und einem *Anderen* übernehmen - indem das *Ich* mit seinen Wörtern gegen den *Anderen* kämpft, der seine *fremden Worte* nutzt -, um ihn zu verstehen. Jedes Wort wird von einem „vorweggenommenen Wort“ beeinflusst, denn Wörter, die einen Gegenstand verhandeln, gehen eine dialogische Symbiose ein. Bachtin zufolge ähnelt diese Symbiose des Wortes der Beziehung zwischen einem *Ich* und einem *Anderen*:

Der Entwurf des Gegenstandes durch das Wort ist dialogisch. Aber darin erschöpft sich die innere Dialogizität des Wortes keineswegs. Nicht nur im Gegenstand trifft das Wort auf ein anderes fremdes. Jedes Wort ist auf eine Antwort gerichtet und keines kann dem tiefgreifenden Einfluß des vorweggenommenen Wortes der Replik entgehen. Das lebendige, umgangssprachliche Wort ist unmittelbar auf das Wort der folgenden Replik eingestellt: es provoziert die Antwort, nimmt sie vorweg und formt sich auf sie hin. Obwohl das Wort im Umfeld von schon Gesagtem Gestalt annimmt, ist es gleichzeitig vom noch ungesagten, aber notwendigen und vorweggenommenen Wort der Replik bestimmt. So vollzieht sich jeder lebendige Dialog.⁶⁰

Die *Architektur* bleibt in dieser Passage unerwähnt, die Strukturen allerdings, die Bachtin anhand der *Architektur* bildet, können auf das Wort, das *fremde Wort* und die vorweggenommene Antwort projiziert werden, um den philosophischen Hintergrund des Dialogs bzw. der *Dialogizität* hervorzuheben. Anhand seiner *Architektur* untersucht Bachtin menschliche Beziehungen in Wort und Schrift, denn die *Architektur* widmet sich

⁵⁸ ÄdW, S. 107.

⁵⁹ Ebd., S. 172-73.

⁶⁰ Ebd.

sprechenden Menschen in der Realität sowie in literarischen Texten (die nicht minder real sind).

In *Das Wort im Roman* stellt Bachtin die These auf, dass der grundlegende Gegenstand „der Romangattung, der die stilistische Besonderheit des Romans“ begründete, „der *sprechende Mensch und sein Wort*“ sei.⁶¹ Diese Besonderheit des Romans lässt sich weder rein aus der Rhetorik, noch aus der Linguistik ableiten, da diese Disziplinen in ihren Fragen die Suche nach Klarheit und nach der neutralen Bedeutung eines Wortes privilegieren. Das Thema von Sprecher und Hörer ist zentral für die Linguistik wie auch den Roman. Linguistik und Literatur behandeln den Hörer allerdings auf unterschiedliche Weisen. Wir müssen uns immerzu die Beziehung des *Ich-für-den-Anderen*, die als Schema fungiert, vor Augen halten, um die Beziehung zwischen einem Sprecher und einem Hörer angemessen zu erfassen. Bachtin zufolge besteht das Problem der Linguistik sowie der Rhetorik darin, dass sie den typischen Hörer als einen „passiv Verstehenden“ konzipieren:

Sie untersuchen nur diejenigen Aspekte des Stils, welche der Forderung nach Verständlichkeit und Klarheit genügen, das heißt gerade jene Elemente, denen es an innerer Dialogizität mangelt, die den Hörer nur als passiv Verstehenden und nicht als aktiv Antwortenden und Erwidernden hervortreten lassen.⁶²

Nach Ansicht der Rhetorik und der Linguistik wäre der ideale Hörer ein schweigender Mensch, denn der Rhetoriker braucht keine Antwort auf seinen Vortrag, ein absolut schweigender *Anderer*, Hörer und Antwortender wäre aber unvorstellbar für die *Dialogizität*. Das Wort verlangt ein antwortendes, aktives Verstehen, egal ob das Verstehen unterstützend oder widerständig ist. All das geschieht im Einklang mit dem Dialog, in dem wir über und um ein Wort diskutieren und es erörtern:

Das antwortende Verstehen ist ein wesentlicher Faktor, der an der Formung des Wortes beteiligt ist, zugleich ist es ein aktives Verstehen, das als bereichernder Widerstand oder als bereichernde Unterstützung am Wort erfahren wird.⁶³

Wenn ein *Ich* mit einem *Anderen* spricht, muss der *Andere* am Wort in Form von Widerstand oder Unterstützung teilnehmen, das bedeutet allerdings nicht, dass der *Andere* alles, was das *Ich* ausdrückt, verstehen muss. Das *Ich* und der *Andere* führen einen kontinuierlichen Dialog, um das Verstehen zu entwickeln, denn jedes Gespräch enthält Ambiguitäten. Das Gespräch mit dem *Anderen* eröffnet die Möglichkeit, in einem *architektonischen* Sinn die eigene Welt

⁶¹ Ebd., S. 220. Herv. d. A.

⁶² Ebd., S. 173.

⁶³ Ebd.

gespiegelt durch den *Anderen* zu erfassen und somit auch Stellen, die man selbst nicht sieht, als Resonanz des anderen *Ichs* wahrnehmen zu können.

Bachtin illustriert die Ambiguitäten eines Gespräches anhand eines Motivs aus der Geschichte des Romans, nämlich der Dummheit. Er stellt die Dummheit dem Verstand gegenüber. Dieses Verhältnis zeigt den Stellenwert der Perspektive für das bachtinsche Denken, denn wie das *Ich* und der *Andere* vertreten die Dummheit und das Verständnis zwei unterschiedliche Standpunkte der Welt. Viele Autoren ziehen diese Beziehung zwischen Dummheit und Verstand heran, um den verlogenen Verstand zu kritisieren. „Die Verbindung von Unverständnis mit Verständnis, von Dummheit, Einfalt und Naivität mit Verstand“ sei ein typisches Kompositionselement der Romanprosa und „für die beschriebene zweite stilistische Linie fast immer mehr oder weniger bestimmend“, so Bachtin⁶⁴. Ein dialogisches Paar sind das Unverständnis und das Verständnis, wobei beide ihre eigene dialogische Kategorie besitzen. Denn das Verständnis sowie das Unverständnis beziehen sich auf das Wort:

Die Dummheit (das Nichtverstehen) hat im Roman stets einen polemischen Charakter: sie ist dialogisch mit dem Verstand (mit dem verlogenen, hohen Verstand) korreliert, polemisiert mit ihm und entlarvt ihn. Die Dummheit ist, wie der heitere Betrug und alle anderen Kategorien des Romans, eine dialogische Kategorie, die aus der spezifischen Dialogizität des Romanwortes hervorgeht. Deshalb ist die Dummheit (das Nichtverstehen) im Roman immer auf die Sprache, auf das Wort bezogen [...].⁶⁵

Die Dummheit und der Verstand sind zwei Seiten einer Medaille des Wortes und repräsentieren das Denken zweier Menschen, die miteinander einen Dialog führen. Diese zwei Kategorien der *Dialogizität* bringen die menschliche Seite des Wortes zum Ausdruck, die oft ignoriert wird. Denn Kommunikation, so Bachtin, findet immer an den Grenzen statt, dennoch müssen Menschen einander nicht an ihren körperlichen Grenzen treffen, um zu kommunizieren, sondern an ihren geistigen Grenzen. Die Dummheit (das Nichtverstehen) allgemeingültiger Sprachen lehre, „ihre Grenzen zu ertasten, das heißt, es [das Nichtverstehen, J.S.] lehrt, Bilder sozialer Sprachen zu entdecken und zu konstruieren“, so Bachtin weiter.⁶⁶ Das Kommunizieren überhaupt und insbesondere das Verstehen sowie Nichtverstehen geht über die Grenzen des Menschseins hinaus. Dass Bachtin sich mit den Menschen und den Formen ihrer Verständigung befasst, verdeutlicht den wesentlichsten Unterschied zwischen seiner *Architektur* als Konzept und einem System. Denn Systeme schließen Menschen aus.

⁶⁴ Ebd., S. 282.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd., S. 283.

In *Autor und Held* schreibt Bakhtin, dass die *Architektonik* als „Verbindung der konkreten, einzigartigen Teile und Momente zum abgeschlossenen Ganzen [nur] im Umkreis eines gegebenen Menschen – des Helden“ möglich sei.⁶⁷ Im Gegensatz zu Systemen, die Menschen nicht notwendig in sich aufnehmen müssen, könnte die *Architektonik* nach Bakhtin keinesfalls ohne diese existieren:

Bakhtin intends [architectonics] as an alternative to the idea of system. For the problem with systems, Bakhtin implies, is not only their inaccuracy, artificiality, and predictability (*nonsystem* can exhibit those traits too); the problem with system is that it does not necessarily contain any human beings. Without concrete individuals there is no obligation, because only the particular can obligate us.⁶⁸

Zudem neigen Systemen dazu, umfassende Vorhersehbarkeit zu gewährleisten. Bakhtin geht nun mit seiner *Architektonik* in die Gegenrichtung und versucht, die Unvorhersehbarkeit des Menschen und des Wortes zu integrieren. Er beschäftigt sich mit Besonderheiten einer Ganzheit. Dabei ist die *Architektonik* eine Methode, Beziehungen zwischen diesen Besonderheiten und der Ganzheit zu vermitteln. Eine Theorie der Sprache zu entwickeln, ohne den Menschen und die Mannigfaltigkeit unserer Reden und Intonation zu beachten, mache wenig Sinn, allerdings sei das nach Bakhtin genau jener Fehler, dem die Linguistik letztlich erliege.

⁶⁷ AH, S. 37. Herv. d. A.

⁶⁸ CP, S. 70.

Autor(schaft)

(engl. author, franz. auteur, russ. avtor)

Dieses Gedicht war eine Urkunde, war eine Tat; ich sehe in ihm den logischen Schluß aus O[sip]. M[andelstam]s Leben und Arbeit. Ohne Zweifel haftet ihm auch ein eigentümlich opportunistisches Element an, insofern, als Mandelstam in ihm Konzessionen an seine Leser macht, was er niemals zuvor tat. Niemals zuvor war er darum besorgt gewesen, verständlich zu sein, jeder Zuhörer und Gesprächspartner schien ihm gleichgestellt, und deshalb kaute er ihm seine Gedanken nicht vor, vereinfachte er sie nicht. Dieses Gedicht brachte er jedoch in eine allen zugängliche, direkte, leicht verständliche Form.⁶⁹

Etymologie

Lat. auctor : Urheber. Stammwort ist lat. augere (auctum): wachsen machen, mehrten, fördern; vergrößern; erhöhen; verherrlichen.⁷⁰

Um eine Definition des *Autors* bzw. der *Autorschaft* nach Bachtin zu erarbeiten, muss man unweigerlich in die Debatte um *Autorschaft* im 20. Jahrhundert einsteigen und in diesem Kontext den Beitrag *Der Tod des Autors* von Roland Barthes berücksichtigen. In der Sekundärliteratur wird Bachtins Theorie des Romans neben jene von Barthes gestellt.⁷¹ Im Gegensatz zu Barthes, „ermordet“ Bachtin den *Autor* jedoch nicht, sondern wendet sich der dialogischen Beziehung zwischen *Autor* und Held bzw. Erzähler zu. „Im Grunde ist der Autor bei Bachtin durch folgende Merkmale gekennzeichnet: Er steht immer in einer Beziehung zum Helden – ohne diesen Bezug gibt es keinen Autor und keine *Autorschaft*.“⁷² Trotz dieser Beziehung und der Komplexität der bachtinschen Argumentationsweise behauptet Sasse, dass „[d]er Schritt von Bachtins Konzept der *Autorschaft* zu Roland Barthes’ berühmtem gewordenem Artikel *Der Tod des Autors* [...] nicht weit“⁷³ sei. Wie ich in Folge zeigen möchte, ist der Schritt von Bachtins *Autor*, der sich seinem Helden dialogisch zuwendet, zum toten *Autor* von Barthes allerdings ein weiterer als Sasse behauptet. Zwischen Bachtins und Barthes’ *Autor* ergibt sich eine Spannung, die unterschiedliche Definitionen von *Autor* in der Literaturtheorie auf den Plan ruft und eine eingehende Beschäftigung unumgänglich macht. Biti zufolge liegt

⁶⁹ JW, S. 187.

⁷⁰ Duden. Das Herkunftswörterbuch. (Hg.) Dudenredaktion. Band 7. Berlin: Dudenverlag 2014, S.141-142.

⁷¹ Interessanterweise wird Barthes in den Standardwerken der bachtinschen Sekundärliteratur von Holquist/Clark, Todorov und Emerson/Morson außer Betracht gelassen. Ob mit Absicht, bleibt unklar, aber es kann sein, dass sie Bachtins Definition des *Autors* für sich selbst definieren wollten. Da Sasse ihre Definition von Bachtins *Autor* auf Barthes bezieht, scheint es sinnvoll, dieser Argumentationslinie zu folgen.

⁷² ZE, S. 53.

⁷³ Ebd., S. 59.

Barthes' Verwendungsweise des Autor-Begriffs eine völlig andere Definition zugrunde, als das bei Bachtin der Fall ist.

Allerdings deutet seine Theologisierung des A[utor]s darauf hin, dass Barthes stillschweigend mit einem A[utor]-Begriff aus dem 19. Jh. operiert. Denn weder in der Theorie (z. B. des *New Criticism*, des Russischen Formalismus, von Bachtins Kreis oder der Prager Schule) noch in der Praxis unseres Jahrhunderts wurde dem A[utor] eine göttliche Rolle zugewiesen. Bei Barthes sei der A[utor] eine metaphysische Abstraktion, ein platonischer Typ, eine Fiktion des Absoluten.⁷⁴ Gerade dadurch, dass er den A[utor]-Begriff in einer dermaßen theozentrischen Art und Weise gestaltet, rechtfertigt er sein eigenes Todesurteil.⁷⁵

Die Tatsache, dass Bachtin und Barthes ganz verschiedenen Definitionen des *Autors* folgen, problematisiert den scheinbar einfachen Schritt, den Sasse vorschlägt. Sie betont den Umstand, dass Barthes zufolge „eine Äußerung nie originell sein kann, sondern immer schon ein ‚Gewebe von Zitaten‘“⁷⁶ sei, worin sie eine Referenz an Bachtin erkennt. Julia Kristeva referierte über Bachtin im Rahmen eines Seminars bei Barthes, in dem sie von einem „Mosaik aus Zitaten“ sprach.⁷⁷ Da Barthes seine Schlussfolgerung des ‚toten Autors‘ gewissermaßen entlang Kristevas Bachtin-Lektüre entwickelt, versucht Sasse diese Gedankenkette als Indiz für die Übereinstimmungen zwischen Bachtin und Barthes zu sehen. Bachtins Definition von *Autor* bzw. *Autorschaft* gründet jedoch in der Geschichte der Literatur und hemmt im Vergleich zu der abstrakten Vorgehensweise Barthes' konkrete Beispiele. Robert Weninger setzt sich in seinem Essay mit der Komplexität der Romantheorie Bachtins, wie er sie in *Das Wort im Roman* entwickelt, auseinander. Er verdeutlicht die Positionen Kristevas bzw. Barthes vis-à-vis Bachtin.

⁷⁴ Vgl. Burke, Séan: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: 1992.

⁷⁵ Biti, Vladimir: *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*. Hg. von Burghard König. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2000, S. 87.

⁷⁶ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors. Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. von Fotis Jannidis u. a. Stuttgart: 2000. S. 190.

⁷⁷ Vgl. ZE, S. 59.

Wenn z.B. Julia Kristeva von Bachtin ausgehend proklamiert, wie man nach ihm intersubjektivität durch anonyme intertextualität zu ersetzen habe und sich daraus für Roland Barthes und Michel Foucault der Tod des Autors ergab, so ist das natürlich ihr Anteil, ihre Lesart des Aufsatzes vom „Wort im Roman.“ Wenn Kristeva der Literatur hingegen mit poststrukturalistischer Verve eine subversive, eine ideologiekritische, eine die monologische Diskursform zersetzende Kraft attestiert, so gehört das in der Tat zum Vermächtnis des russischen Theoretikers, aber auch nur hinsichtlich einer besonderen Art von Literatur, nicht Literatur überhaupt.⁷⁸

Die bekannte Wendung vom „Tod des Autors“ sowie die strukturalistische Lehre generell weisen gerne auf den „Tod“ des *Autors* hin, obwohl diese Geste auch als eine Ersetzung des *Autors* durch den Text verstanden werden könnte: „Daher erweist sich der strukturalistische Begriff des Textes, anstatt (wie beansprucht) zum Totengräber des A[utor]-Begriffs zu werden, durch seinen stillschweigenden Transzendentalhorizont eigentlich als ein verborgener Ersatz für ihn.“⁷⁹ Statt den *Autor* mit dem Text zu ersetzen, verknüpft Bachtin ihn mit dem Helden durch eine dialogische Beziehung, um den Helden im Text zu ermächtigen. Denn da die Beziehung zwischen *Autor* und Held eine dialogische ist, muss es einen *Autor* geben, der mit dem Helden spricht und sogar kämpft, um die Worte des Helden zu evozieren. „Der Kampf des Künstlers um ein bestimmtes und stabiles Bild des Helden ist in nicht geringem Maße ein Kampf mit sich selbst.“⁸⁰ Im Gegensatz zum monologischen Roman schreibt im dialogischen der *Autor* keine abschließenden Worte, die dem Helden seinen ganzen Charakter verleihen, sondern er lässt ihm Raum, damit er seine eigenen Worte findet.

Ein Held, der seine eigenen Worte und seine eigene Freiheit findet, vertieft die dialogischen Bindungen. Bachtin, der sowohl Schrift als auch Wort in dialogischen Verhältnissen dachte, verschmilzt gleichsam die Wörter von Gesprächspartnern, sie gehen eine unauflösliche Beziehung ein. Ebendas behauptet Bachtin auch für den *Autor* und den Helden. „Das Wort des Helden über sich selbst und seine Welt verschmelzen organisch und von innen her mit dem Wort des *Autors* über ihn und seine Welt.“⁸¹ Bachtin befreit den Helden aus seiner Knechtschaft und lässt ihn sprechen. Diese neue Beziehung zwischen *Autor* und Held im Roman wurzelt in der Konstellation der Alltagssprache, indem ein *Autor* und sein Held ebenso wie ein *Ich* und ein *Anderer* kommunikative Räume bilden. Inwiefern unsere Alltagssprache

⁷⁸ Weninger, Robert: Zur Dialektik des Dialekts im deutschen Realismus: Zugleich Überlegungen zu Michail Bachtins Konzeption der Redevielfalt. In: The German Quarterly, Vol. 72, No. 2 (Spring 1999), S. 115-132. Hier S. 129.

⁷⁹ Biti: 2000, S. 86.

⁸⁰ AH, S. 60.

⁸¹ ÄdW, S. 288.

und das Schreiben von literarischen Texten untrennbar miteinander verbunden sind, erläutert Holquist wie folgt:

“How can I know if it is I or another who is talking?” Bakhtin’s search for an answer to this last question led him to explore parallels between the conditions at work when any of us speaks in the most common everyday situation on the one hand, and on the other, conditions that obtain when an author writes what we call a literary work. In both cases, utterance is understood as an act of authorship, or, as we shall see in greater detail later on, of *co-authorship*.⁸²

Die Idee der Mitautorenschaft projiziert den Begriff des Dialogs auf den Text, denn wir könnten wohl sagen, dass ein Gespräch zwischen einem *Ich* und einem *Anderen* als eine Art Mitautorschaft gesehen werden kann. Der Austausch hat im Roman und im Gespräch unterschiedliche Funktion, da die Form der Kommunikation anders ist, aber das Prinzip des Dialogs steuert die Relationen in beiden Formen auf eine ähnliche Weise.

Ein Merkmal des Romans, das den Wörtern im Roman Kontext gibt, ist die Schicht des *Autors* und die des Helden. „Jeder einzelne Begriff, jedes einzelne Wort und jeder einzelne Gegenstand lebt in zwei Schichten und erlangt in zwei Wertkontexten Sinn – im Kontext des Helden und im Kontext des Autors.“⁸³ Der *Autor* und der Held müssen die Wörter im Roman unbedingt teilen und wir müssen beide Schichten nachvollziehen, um den ganzen Text zu verstehen. Bachtin kehrt zu diesen Schichten in *Das Wort und Roman* zurück:

Jedes Moment der Erzählung nehmen wir deutlich in zwei Schichten wahr: in der Schicht des Erzählers, in seinem gegenständlich-semantic und expressiven Horizont, und in der Schicht des Autors, der mit dieser Erzählung und durch diese Erzählung gebrochen spricht [...] Diese zweite Schicht der Intentionen und Akzente des Autors nicht wahrnehmen heißt, das Werk nicht verstehen.⁸⁴

Der *Autor* ist in beiden Schichten anwesend, denn er organisiert die Sprachen der *Redeвиelfalt* in Dialog mit dem Erzähler. Bachtin jedoch sieht die Schicht des Erzählers als eine Unterbrechung des Wortes vom *Autor*, da der Erzähler seine eigene Stimme im Roman hat. Als Gestalter des Romans erzeugt der *Autor* die Schichten seines Werks anhand der *Redeвиelfalt*, die stets existent war und ist. „Der Roman ist künstlerisch organisierte Redeвиelfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt.“⁸⁵ Die wesentliche Unterscheidung zwischen *Redeвиelfalt* und *Polyphonie* taucht auch in diesem Zitat erneut auf.⁸⁶ *Redeвиelfalt* existiert prinzipiell ohne *Autor*, der *Autor* allerdings organisiert sie. Die

⁸² DBW, S. 13. Herv. d. A.

⁸³ AH, S. 44.

⁸⁴ ÄdW, S. 204.

⁸⁵ Ebd., S. 157.

⁸⁶ Vgl. Lemma zur *Heteroglossie*, S. 62.

Organisation der *Redeviefalt* verweist auf den *polyphonen* Roman. Bachtin zögert nicht, den *Autor* weiter von der Sprache zu trennen, besonders im humoristischen Roman. Anhand der Beispiele aus englischen humoristischen Romanen zeigt Bachtin, dass der *Autor* keine eigene Sprache besitzt, sondern nur einen Stil. Im Vergleich mit anderen Romanen wird der *Autor* in der Parodie noch weiter von der Sprache distanziert. Bachtin schreibt:

Die literarische Parodie rückt den Autor noch weiter von der Sprache weg, macht seine Beziehung zu den Sprachen der Literatur seiner Zeit, zudem auf dem ureigenen Territorium des Romans, noch komplexer.⁸⁷

Nach dieser Aussage ergibt sich die Frage, was der *Autor* überhaupt macht, wenn er so fern von der Sprache existiert. Die Antwort zu dieser Frage liegt im Stil des *Autors*, der nach Ansicht Bachtins als Indikator der prosaischen Qualität eines Romans fungiert. Denn Bachtin verknüpft den Stil mit der *sozialen Redeviefalt*, um zu verdeutlichen, dass ein prosaisches Werk „die sozialen Obertöne, die das Timbre der Wörter begründen“⁸⁸, widerspiegeln muss. Da der *Autor* die Sprache bzw. *Redeviefalt* nur organisieren kann, wandelt sich der Schreibprozess in ein Spiel mit Sprachen:

Der Autor hat gleichsam keine eigene Sprache, doch er hat einen eigenen Stil, sein organisches, einheitliches Gesetz des Spiels mit Sprachen und der Brechung seiner ursprünglichen semantischen und expressiven Intentionen in diesen Sprachen.⁸⁹

Wenn der *Autor* aber das lebendige Wort, die Beziehungen zwischen verschiedenen sozialen Sprachen und den Wörtern, die er mit seinem Helden teilt, ignoriert, schafft er keinen Roman, sondern eine Imitation, die nicht überzeugt. So eine Art von *Autor* bezeichnet Bachtin als „tauben Schriftsteller“, der von seinem Stil betrogen wird.

Wenn der Romanautor den Sprachboden des Prosastils verliert, wenn er nicht auf der Höhe des relativierten, galileischen Sprachbewusstseins zu operieren vermag, wenn er der organischen Zweistimmigkeit und der inneren Dialogizität des lebendigen, werdenden Wortes gegenüber taub ist, dann wird er niemals die tatsächlichen Möglichkeiten und Aufgaben der Romangattung erfassen und erfüllen. Er kann natürlich ein Werk schreiben, das dem Roman in Komposition und Thematik sehr ähnlich ist, das genauso „gemacht“ ist wie ein Roman, aber er wird keinen Roman schaffen. *Der Stil wird ihn verraten*.⁹⁰

Den Begriff des Stils müsste also genauer betrachtet werden, wenn man sich Bachtins Terminus des *Autors* widmet. *Autor*, *Stil* und *Redeviefalt* bilden die Basis des Romans und sind untrennbar miteinander verbunden, denn der *Autor* komponiert seinen Roman nach dem Prinzip der *Redeviefalt*. Die Art und Weise dieses Komponierens begründet den Stil des

⁸⁷ ÄdW, S. 199.

⁸⁸ Ebd., S. 215.

⁸⁹ Ebd., S. 201.

⁹⁰ Ebd., S. 215. Herv. d. A.

Autors. Bachtins Theorie des Romans korrespondiert mit einer späteren Behauptung in *Zur Methodologie der Literaturwissenschaft*, wo er zeigt, dass ein „Bild des Autors“ auf keinen Fall aus dem Roman gewonnen werden könne, denn der *Autor* könne „nicht in derjenigen Sphäre geschaffen werden, in der er selbst Schöpfer“⁹¹ sei.

Bachtin positioniert seine Vorstellung vom *Autor* im Gegensatz zu den vorherrschenden Ideen der Literaturwissenschaft, wobei er an jenen Stellen, wo er den allgemeinen Begriff der Literaturwissenschaft ins Spiel bringt, hauptsächlich die strukturalistische Schule meint.⁹² Zu Beginn von *Zur Methodologie der Literaturwissenschaft* befreit Bachtin den *Autor* von den Fesseln der Biographie, mit denen die Mehrheit der Literaturwissenschaft den *Autor* in Zaum hielt. Im ganzen literarischen Text bestätigt Bachtin die Anwesenheit des *Autors*, aber er verteidigt ihn vor dem Versuch der LiteraturwissenschaftlerInnen, ein „Bild des Autors“ zu schaffen:

Der Autor des literarischen Kunstwerks ist nur im Ganzen des Werks anwesend und nicht in seinem vom Ganzen losgerissenen Inhalt. Er ist anwesend in jenem nichtisolierbaren Moment des Werks, wo Inhalt und Form untrennbar miteinander verschmelzen. Die Literaturwissenschaft sucht den Autor fast durchweg in dem vom Ganzen isolierten Inhalt, der sich leicht mit dem Autor identifizieren lässt – mit dem Menschen einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Biographie und einer bestimmten Weltauffassung. Dabei fließt das „Bild des Autors“ nahezu mit dem Bild von einem realen Menschen zusammen.⁹³

Bachtins Argument gegen eine biographische Interpretation eines literarischen Werkes stimmt mit seiner Romantheorie überein, da der *Autor* in eine Art biographischen Abstand zu seinem Werk tritt, worin die Wörter des *Autors* im Vergleich zur Mehrheit der *sozialen Rede* vielfalt eine Minderheit bilden. Die Literaturwissenschaftler versuchten hingegen, den Inhalt von der Form zu trennen, um den *Autor* aus dem Werk herauszureißen. Diese Vorgehensweise wäre gefährlich, denn eine Trennung von Inhalt und Form würde bedeuten, den *Autor* in seinem Text zu isolieren. Der *Autor* ist nicht in einzelnen Absätzen seines Textes zu finden, sondern überall im Text. Man erinnere sich an Bachtins Aussage, man müsse die zweite Schicht des *Autors* betrachten, um einen Text nachvollziehen zu können: „Den Schöpfer sehen wir nur in dem, was er geschaffen hat, keineswegs außerhalb davon.“⁹⁴

⁹¹ Bachtin, Michail: *Zur Methodologie der Literaturwissenschaften. Ästhetik des Wortes*. Hg. von Rainer Grübel. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 2015, S. 349.

⁹² Vgl. ÄdW, S. 349.

⁹³ Ebd., S. 249.

⁹⁴ ÄdW, S. 349.

Sasses behaupteter Schritt von Bachtins *Autor* zu Barthes' lässt sich nur schwer mit den Erkenntnissen einer Lektüre von *Das Wort im Roman* vereinbaren. Bachtin „begräbt“ den *Autor* an keiner Stelle, sondern er definiert dessen Rolle im Roman neu. Der *Autor*, wie Biti betont, spielt nach Bachtin weder keine noch eine göttliche Rolle im Roman, sondern er organisiert die *Redevielfalt* durch verschiedene Arten von Reden und Gattungen. „Die Rede des Autors und die Rede des Erzählers, die eingebetteten Gattungen, die Rede der Helden sind nur jene grundlegenden kompositorischen Einheiten, mit deren Hilfe die *Redevielfalt* in den Roman eingeführt wird.“⁹⁵ Eine der wenigen Ähnlichkeiten zwischen Barthes' und Bachtins *Autor* ergibt sich aus Barthes' Aussage, der Text sei ein „Gewebe von Zitaten“. Anders als Barthes hält sich Bachtin zurück, den ganzen Roman mit zahllosen Anführungszeichen zu versehen.⁹⁶ Freilich zitiert der *Autor* die Sprachen der *Redevielfalt* während des Schreibens, er führt aber auch seine Gedanken in den Roman ein, um einen Dialog mit seinem Helden zu schaffen:

Der Autor versetzt seine Gedanken in das Bild der fremden Sprache, ohne dem Willen der Sprache, ihrer Spezifik, Gewalt anzutun. Das Wort des Helden über sich selbst und seine Welt verschmelzen organisch und von innen her mit dem Wort des Autors über ihn und seine Welt.⁹⁷

Die Vorstellung des *Autors* nach Bachtin ist spezifisch und beruft sich auf besondere Romane aus unterschiedlichen Epochen sowie Räumen. Bachtin illustriert seinen Begriff des *Autors* anhand einer Fülle von literarischen Beispielen. Es ist problematisch, den Begriff aus diesen seinen spezifischen Kontexten herauszureißen, um ihn ungebrochen mit der Definition des *Autors* nach Barthes zu vergleichen. Die Linie, die sich aus dem Dreieck zwischen Kristeva, Bachtin und Barthes ergibt, erscheint als ein der „Stillen Post“ ähnliches Spiel: Die gesamte Spezifik Bachtins geht hier im Prozess des Sendens verloren.

⁹⁵ Ebd., S. 157.

⁹⁶ „So ist der ganze Roman von Dickens beschaffen. Sein gesamter Text könnte im Grunde mit Anführungszeichen übersät sein, wodurch die kleinen Inseln der verstreuten direkten und reinen Autorrede hervorgehoben würden, die von allen Seiten von den Wellen der *Redevielfalt* umspült werden. Aber dies zu tun wäre unmöglich, weil ein und dasselbe Wort, wie wir gesehen haben, oft gleichzeitig in die fremden Reden und in die Autorrede eingeht“. Ebd., S. 198.

⁹⁷ Ebd., S. 288.

Chronotopos

(engl., franz. chronotope, russ. chronotop)

Beide, die Achmatowa und O[sip] M[andelstam], entwickelten, wenn sie Werke von schon verstorbenen Dichtern lasen, eine ungewöhnliche Fähigkeit: sie überbrückten jede räumliche und zeitliche Entfernung. Eine solche Art des Vortrags ist natürlich anachronistisch, aber sie gingen mit dem Autor eine persönliche Verbindung ein, es war wie Gemeinschaft im Gespräch, nicht nur mit Zeitgenossen, sondern auch mit schon lange Verstorbenen [...] In seinem Artikel ‚Über das Wesen des Wortes‘ erwähnte O. M., wie Bergson nach einer Verbindung gleichartiger Erscheinungen, die nur zeitlich voneinander getrennt sind, sucht, und er meint, man könne auch über räumliche und zeitliche Entfernungen hinweg nach Freunden und Gefährten Ausschau halten.⁹⁸

Etymologie

Gr. **χρόνος**: „(bestimmte) Zeitdauer, Zeitverlauf, Zeit, Lebenszeit, Zeitgrenze“⁹⁹; gr. **τόπος**: „Ort, Stelle, Gegend, Distrikt, Raum, Thema einer Rede usw.“¹⁰⁰

Die Theorien der Geistes- und der Naturwissenschaften treffen einander selten in ein und demselben Satz, obwohl die einzelnen Fachgebiete beider Sphären vieles miteinander austauschen könnten. Die Literatur und die Wissenschaft beeinflussen einander seit langer Zeit, doch trotzdem sind sie oft in unserem Denken und an Universitäten weit voneinander entfernt. Wenn aber ein Autor auf die Idee kommt, Theoreme der Physik als Werkzeuge der Literatur zur Anwendung zu bringen, hat diese Kombination die Möglichkeit, unser Verstehen des Wortes zu revolutionieren. Bachtin hatte diese wesentliche Beziehung zwischen den Wissenschaften und der Literatur erkannt, denn er besuchte 1925 einen Vortrag des Petersburger Physiologen Aleksej A. Uchtomskij, der „Über den Raum-Zeit-Komplex oder über den Chronotopos“ sprach.¹⁰¹ Bachtins Besuch bei diesem Vortrag muss als ein besonderer und folgenreicher Moment gewertet werden, denn der *Chronotopos* sollte sich zu einem Schlüsselbegriff der bachtinschen Philosophie entwickeln. Man kann davon ausgehen, dass Bachtins Begriffe der *Äußerung*, der *Dialogizität* und der *Sprechgattungen* ohne den *Chronotopos* unmöglich wären. Die Sekundärliteratur rahmt den *Chronotopos* auf unterschiedliche Weise. Michael Holquist verdeutlicht etwa die philosophischen Implikationen für Bachtin und schreibt:

⁹⁸ JW, S. 264.

⁹⁹ Frisk, S. 1122.

¹⁰⁰ Ebd., S. 911.

¹⁰¹ Vgl. ZE, S. 141-142.

Bakhtin begins with an everyday, garden-variety fact so simple that it is often forgotten or overlooked: if, as everyone would admit, no two bodies can occupy the same space at the same time, then my place in existence is unique if only because while I occupy it, no one else can. While I am here, you must be there; I may be with you in this moment, but the situation will look different from the unique places you and I occupy in it. We are both together, yet apart.¹⁰²

Ohne den *Chronotopos* mit der Literatur zu verknüpfen, illustriert Holquist die alltäglichen Bedingungen für unseren Raum und unsere Zeit gegenüber einem *Anderen*. Diese Szene zwischen zwei Menschen, etwa zwei Gesprächspartnern, deutet auf das Gewicht des *Chronotopos* für alltägliche Situationen sowie literarische Gattungen hin. Dadurch können wir uns auch vorstellen, dass nicht nur unsere Körper, sondern auch unsere Äußerungen einen einzigartigen Raum besitzen. Aber wenden wir uns zunächst dem Hauptbeispiel des *Chronotopos* zu, dem Roman.

In seinem Werk über den Begriff des *Chronotopos* beschäftigt sich Bachtin mit der historischen Entwicklung des Romans und ihre Verknüpfung mit Zeit und Raum. Manche Definitionen des *Chronotopos* werden streng mit dem Erzähltext verbunden. So etwa agiert Vladimir Biti, der feststellt, dass Bachtin „mit diesem Begriff den raum-zeitlichen Zusammenhang eines Erzähltextes“ bezeichne.¹⁰³ Matthias Aumüller schildert in seiner Definition den *Chronotopos* im Kontext des bachtinschen Gesamtwerkes, denn er schreibt, dass Bachtin „die literarische Entwicklung seit der Antike in Hinblick auf die Frage“ untersuche, „wie räumliche und zeitliche Strukturen die Literatur“ durchdringen „und welche Veränderungen in der Entwicklung zu beobachten“¹⁰⁴ seien. Biti markiert weiterhin die „zeitlich-räumlichen Koordinaten“ als Gefüge, das „den Roman von den übrigen Prosagenres“ abgrenzt, „um ihm anschließend, im Geiste der Methologie (sic!) der sog. Historischen Poetik, eine historische Typologie zuzuordnen“.¹⁰⁵ Zoran Konstantinović interpretiert Zeit und Raum in ähnlicher Weise als „das grundlegende Element“ und schreibt über den *Chronotopos*:

Bachtins Begriff des ‚Chronotopos‘ beruht auf der Annahme, daß die Kategorien der Zeit und des Raumes in ihrer wechselseitigen Verflechtung und Bedingtheit das grundlegende Element der epischen Kunst, vor allem des Romans darstellen, so daß gerade diese beiden Kategorien das entscheidende Merkmal sowohl für die formalen als auch die wesentlichen Bestimmungen dieser Gattung bilden.¹⁰⁶

¹⁰² MB, S. 68.

¹⁰³ Biti (2000), S. 112.

¹⁰⁴ Vgl. Aumüller: 2010, S. 119.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Konstantinović, Zoran: Bachtins Begriff des „Chronotopos“. Ein Beitrag zum Verhältnis Zeit-Raum in der Theorie des Romans. In: Hans-Günther Hilbert (Hg.): Roman und Gesellschaft (International Michail-Bachtin-Colloquium 1983). Jena: Jena 1984, S. 109.

Konstantinović, Aumüller und Biti verknüpfen in ihren jeweiligen Definitionen den *Chronotopos* streng mit der literarischen Gattung des Romans. Es gibt aber auch umfangreichere Definitionen, wie Caryl Emerson und Gary Saul Morson ausführlich erläutern:

In its primary sense, a chronotope is a way of understanding experience; it is a specific form-shaping ideology for understanding the nature of events and actions. In this sense, the chronotope essay may be understood as a further development of Bakhtin's early concern with the "act" (in "Towards a Philosophy of the Act"). Actions are necessarily performed in a specific context; chronotopes differ by the ways in which they understand context and the relation of actions and events to it.¹⁰⁸

Emerson und Morson betonen, dass uns durch den *Chronotopos* die Möglichkeit geboten wird, unsere Erlebnisse reflexiv einholen zu können. Handeln und Handlung werden in einem spezifischen Kontext ausgeführt, denn die *Chronotopoi* unterscheiden sich vorrangig dadurch voneinander, dass wir Kontext und Beziehungen zwischen Handlungsakt und Ereignis auf unterschiedliche Weise betrachten. Diese Definition bezieht sich in keiner Weise auf den Roman. Emerson und Morson plädieren explizit für eine Definition des *Chronotopos*, die das verborgene Potential der Relativitätstheorie bewusst hervorhebt:

Although Bakhtin focuses on the chronotope in literature, he means us to understand that the concept has much broader applicability and does not define a strictly literary phenomenon. To use his own terms, we may say that he reveals the concealed "potential" of the Einsteinian concept of space-time.¹⁰⁹

Da Bachtin seine Untersuchung des *Chronotopos* mit der Geschichte des Romans grundlegend verknüpft, haben Biti und Konstantinović vollkommen Recht, ihre Definitionen des *Chronotopos* mit dem Roman zu verknüpfen, obwohl, wie Emerson und Morson aufzeigen, der *Chronotopos* auch umfangreicher angelegt werden könnte. Um den Begriff des *Chronotopos* im Ganzen zu erläutern, ist es wichtig, ihn im spezifischen Rahmen des Romans sowie in seinem breiteren Kontext zu bestimmen.

Wenden wir uns zunächst Bachtins *Chronotopos*-Buch zu, um einige Beispiele am Exempel der Geschichte des Romans hervorzuheben. Bachtin zieht sein umfangreiches Wissen der literarischen Geschichte heran, um seinen *Chronotopos*-Begriff am Beispiel der Weltanschauungen im Roman zu erklären, denn jede Epoche des Romans, so Bachtin, äußerte ihre eigene Betrachtung der Welt. Bachtin schildert den *Chronotopos* der Agora in der klassischen Antike und ihre Merkmale:

¹⁰⁸ CP, S. 367.

¹⁰⁹ CP, S. 368-369

Dieser reale Chronotopos ist der Marktplatz („Agora“). Hier ist – unter den Bedingungen der klassischen Antike – eine autobiographische (und biographische) Bewußtwerdung des Menschen seiner selbst und seines Lebens erstmals offenbar geworden und zu Form geronnen [...] Der antike Marktplatz war jedoch zugleich der Staat (noch dazu der ganze Staat mit all seinen Organen), das oberste Gericht, die gesamte Wissenschaft und Kunst; auf ihm kam das ganze Volk zusammen. Das war ein erstaunlicher Chronotopos, in dem alle höheren Instanzen – vom Staat bis zur Wahrheit – konkret repräsentiert und verkörpert, visuell vorhanden waren. Und in diesem konkreten und gleichsam allumfassenden Chronotopos wurde das ganze Leben eines Bürgers aufgedeckt und durchleuchtet und einer öffentlich-staatsbürgerlichen Prüfung unterzogen.¹¹⁰

Für die Altgriechen enthält die Agora als *Chronotopos* - vom Gericht bis Wissenschaft und Kunst - das ganze Leben, auf der sie von den Geschehnissen erfuhren. Der *Chronotopos* ist sowohl Ort im Roman als auch Art des Betrachtens, wobei die Agora damals als der wichtigste Ort der Begegnung galt. Alle menschlichen Aspekte des Lebens wurden in der antiken Agora behandelt, die Bilder waren in ihrer Natur *chronotopisch*. Bachtin schreibt, dass „Jahreszeiten, Altersstufen, Nächte und Tage (und ihre Unterteilungen), Begattung (Ehe), Schwangerschaft, Reifen, Alter und Tod“ als Bilder dienten, die „ausgesprochen chronotopisch“ seien.¹¹¹ Es gibt also *Chronotopoi*, die *chronotopische* Bilder enthalten, und die Sprache ist das grundlegende Element des *Chronotopos*, indem sie alle diese Bilder umfasst:

Grundlegend chronotopisch ist die Sprache als Schatzkammer der Bilder. Chronotopisch ist die innere Form des Wortes, d. h. jenes vermittelnde Merkmal, mit dessen Hilfe die ursprünglich räumlichen Bedeutungen auf zeitliche Beziehungen (im weitesten Sinne) übertragen werden.¹¹²

Die Sprache weist mit ihrer „Schatzkammer“ von Bildern auf die zeitlichen und räumlichen Merkmale unserer Realität hin, um *Chronotopoi* zu bilden. Die Einzigartigkeit von Ort und Zeit, in der sich Leben vollzieht, kann auf unterschiedliche Weise beschrieben werden. Der Fokus auf das, aus dem sich die Welt zusammensetzt, bzw. die Schilderung des Lebens in ihren kleinsten Teilen, beschäftigt sowohl die Physik als auch die Wissenschaft der Sprache und des Sprechens. Bachtin zeichnet sich dadurch aus, dass er permanent auf die enge Verwiesenheit von Sprechen und Leben verweist und die Formen dieser gegenseitigen Verwiesenheit¹¹³ als Untersuchungsgegenstand für die Linguistik als Disziplin ausgestaltet.

¹¹⁰ Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Untersuchungen zur historischen Poetik. Aus dem Russ. von Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 (b), S. 58-9. In der Folge zitiert als CH mit Angabe der Seitenzahl.

¹¹¹ Vgl. CH, S. 141.

¹¹² Ebd., S. 188.

¹¹³ Vgl. Lemma zur *Gattung*, S. 48.

Ein häufiges Beispiel ist das des Weges im Roman, so Bachtin: „Begegnungen finden im Roman gewöhnlich ‚unterwegs‘ statt. Der ‚Weg‘ ist zumeist der Ort der zufälligen Begegnungen“.¹¹⁴ Als „Ort der zufälligen Begegnungen“ ist der Weg in Romanen und in der Realität von höherer Bedeutung, aber er sollte als *chronotopisches* Motiv gesehen werden, denn Bachtin zieht eine Linie zwischen *chronotopischen* Gattungen und *chronotopischen* Motiven. Ein *chronotopisches* Motiv steht dem *Chronotopos* als Gattung gegenüber, wobei das Motiv einen spezifischen Ort im Roman vertritt, wie z. B. das Schloss in der gotischen Literatur. Emerson und Morson charakterisieren die Komplexität des *Chronotopos* folgendermaßen:

In reading Bakhtin, it is useful to keep in mind that the word *chronotope* is in such cases used in a different sense than it is in phrases such as “the chronotope of the Greek romance.” A generic chronotope is not a congealed event, but a whole complex of concepts, an integral way of understanding experience, and a ground for visualizing and representing human life.¹¹⁵

Emerson und Morson verweisen an mehreren Stellen auf die Verbindungen zwischen dem *chronotopischen* Motiv und Bachtins Sprachtheorie, da etwa bestimmte Wörter in spezifischen Gattungen eine „Vergangenheit“ besitzen.¹¹⁶ Wie *chronotopische* Motive *Chronotopoi* einer ganzen Gattung aufgreifen, siedeln sich Wörter in bestimmten *Sprechgattungen* an. Die Erzählkunst und die Kommunikation stützen sich auf Stichwörter und aufgeladene Begriffe, um ihre Botschaft ökonomisch darzustellen. Nehmen wir das Wort „Freiheit“, denn „Freiheit“ besitzt in unterschiedlichen Bereichen der Sprachverwendung mannigfaltige Assoziationen, Bedeutungen und Vergangenheiten. Der Politiker und der Advokat verwenden „Freiheit“ auf völlig unterschiedliche Weisen, wobei das Wort zwei festgelegte Gedankengänge voll mit Emotionen, Erinnerungen und eine spezifische Geschichte aufruft. Die zwei Formen von „Freiheit“ in der Politik und in der Rechtssprache können einander kreuzen, aber größtenteils verbindet man mit den beiden Bereichen unterschiedliche Bilder von Freiheit. Bachtin beschreibt die Diversität der berufsspezifischen Sprache:

Mit dieser Gliederung der Sprache in Gattungen geht eine (im weiteren Sinne) *berufsspezifische* Spaltung der Sprache einher: die Sprache des Advokaten, des Arztes, des Großkaufmanns, des Politikers, des Volksschullehrers usw. Diese Sprachen unterscheiden sich natürlich nicht nur in ihrem Lexikon; sie enthalten bestimmte Formen der Intentionalität, Formen der konkreten Sinnzuweisung und Wertung. Auch die Sprache des Schriftstellers (des Dichters bzw. Romanschriftstellers) kann als Berufssprache aufgefaßt werden.¹¹⁷

¹¹⁴ CH, S. 180.

¹¹⁵ CP, S. 375.

¹¹⁶ Vgl. CP, S. 374.

¹¹⁷ AdW, S. 181.

Um die Verbindung zwischen dem *Chronotopos* und Bachtins Sprachtheorie zu untermauern, können wir ein *chronotopisches* Motiv einer Romangattung mit einer beruflichen Sprache, wie z. B. der des Advokaten, vergleichen, denn die *chronotopischen* Motive im Roman funktionieren wie starke, aufgeladene Begriffe in einem gegebenen Beruf. In den mannigfaltigen *Sprechgattungen* ist das Wort ein bestimmter Ort und wie auch *chronotopische* Motive in der Literatur bringt das Wort ein Gedächtnis mit sich.

Widmen wir uns dem Begriff des *Chronotopos* im Kontext von Bachtins Romantheorie. Der *Chronotopos* findet in *Das Wort im Roman* nur implizit Erwähnung. Da Bachtins Untersuchungsgegenstand der Roman ist, wird es erforderlich, einige Zusammenhänge besonders herauszuarbeiten. Auf den ersten Blick führt die Aufgabe, den *Chronotopos* mit dem Wort bzw. Dialog zu verbinden, ins Ungewisse. Merkbar sind einige Verknüpfungen, die jedoch relativ schwach bleiben und nicht weiter ausformuliert werden. Bereits in seinem *Chronotopos*-Buch bemerkt Bachtin, dass *Chronotopoi* nach dem Prinzip des Dialogs fungieren:

Innerhalb eines Werkes und innerhalb des Schaffens eines Autors lassen sich eine Vielzahl von Chronotopoi sowie komplizierte, für das jeweilige Werk oder den jeweiligen Autor spezifische Wechselbeziehungen zwischen diesen Chronotopoi beobachten, wobei gewöhnlich einer von ihnen der umgreifende oder dominierende ist (gerade diese waren hier vor allem Gegenstand unserer Analysen). Die Chronotopoi können sich aneinander anschließen, miteinander koexistieren, sich miteinander verflechten, einander ablösen, vergleichend oder kontrastiv einander gegenübergestellt sein oder in komplizierteren Wechselbeziehungen zueinander stehen. Diese Wechselbeziehungen zwischen den Chronotopoi können selbst nicht mehr in einen der aufeinander bezogenen Chronotopoi eingehen. Der allgemeine Charakter dieser Wechselbeziehungen ist ein *dialogischer* (in der weitgefaßten Bedeutung dieses Terminus). Dieser Dialog kann jedoch nicht in die im Werk dargestellte Welt, kann nicht in einen einzigen ihrer (dargestellten) Chronotopoi eingehen: Er steht außerhalb der dargestellten Welt, wenn auch nicht außerhalb des Werkganzen. Eingang findet er (dieser Dialog) in die Welt des Autors, des interpretierenden Künstlers und in die Welt der Zuhörer und Leser. Und diese Welten sind ebenfalls chronotopisch.¹¹⁸

Mit den Begriffen des Dialogs und der *Dialogizität* können wir die Beziehungen zwischen *Chronotopoi* besser verstehen. Bachtins Beschreibung des Wechselverhältnisses der *Chronotopoi* ist wie ein Gespräch zwischen zwei Gesprächspartnern angelegt, die einander „vergleichend oder kontrastiv gegenübergestellt“ sind. Der *Chronotopos* und das Wort brauchen sowohl Zeit als auch Raum, aber beide verlangen auch nach einem Kontext, nach einer Orientierung in anderen Zeiten und Orten, denn der *Chronotopos* sowie das Wort wären

¹¹⁸ CH, S. 190.

ohne Kontext nichtssagend. Bachtin schreibt, dass „[e]in Wort in sich selbst zu untersuchen, ohne seine Orientierung nach außen zu betrachten“ sinnlos sei.¹²⁰ Ein *Chronotopos* muss daher im Hinblick auf andere *Chronotopoi* im Roman untersucht werden, damit der gegebene *Chronotopos* klar wird.

Emerson und Morson richten unsere Aufmerksamkeit auf eine Analogie zwischen den Dialogen der *Chronotopoi*, auch *Heterochronie* (*raznovremennost'*), und der *Heteroglossie* (*raznorečie*) bzw. der *Redeвиelfalt*. Wir können diesen neuen Begriff der *Heterochronie* auch als *Zeitvielfalt* bezeichnen, die die Relationen zwischen *Chronotopoi* beschreibt. Auf diese Weise ist es möglich, die Analogie zwischen *Zeitvielfalt* und *Redeвиelfalt* durch ein Beispiel aus *Das Wort im Roman* genauer auszuarbeiten. Bachtin schildert zwei Linien des europäischen Romans in Bezug auf die *Redeвиelfalt*:

Die Romane der ersten stilistischen Linie treten mit dem Anspruch auf, die *Redeвиelfalt* der Umgangssprache und der alltäglichen und halbliterarischen Schriftgattungen zu organisieren und stilistisch zu ordnen. Dadurch wird ihre Beziehung zur *Redeвиelfalt* in hohem Maße bestimmt. Die Romane der zweiten Linie jedoch verwandeln diese organisierte und veredelte Alltags- und Hochsprache in das substantielle Material für ihre Orchestrierung und die Menschen dieser Sprache, das heißt die „literarischen Menschen“ mit ihrem literarischen Denken und literarischen Handeln, in ihre Helden.¹²¹

Es ist schwer, die Verbindungen zwischen *Zeitvielfalt* und *Redeвиelfalt* zu entwirren. Wenn die *Zeitvielfalt* die Relationen von *Chronotopoi* beschreibt, ist die *Redeвиelfalt* ein Netzwerk von Relationen zwischen verschiedenen Sprachen bzw. Umgangssprachen. *Chronotopoi* gehen von Zeit und Raum aus, wobei für die Sprache eine Analogie zu zwei Kategorien führen wird: zum Wort und zum Sprecher. Das Wort existiert, wie die Beziehung zwischen Zeit und Raum, nur im abstrakten Sinn unabhängig eines Sprechers. Ein Wort muss ausgesprochen werden, um seine (eine) volle Bedeutung zu erhalten. Dieses Wort kann entweder in der Realität oder im realen Roman stattfinden. *Zeitvielfalt* und *Redeвиelfalt* fungieren nach dem Prinzip des Dialogs, in dem *Chronotopoi* und Sprachen miteinander kommunizieren und sich auf einander beziehen.

¹²⁰ Vgl. ÄdW, S. 184. Herv. d. A.

¹²¹ Ebd., S. 265.

Dialogizität und Polyphonie

(engl. dialogism, franz. dialogisme, russ. dialogizm)

„Aber [Belyj] brauchte ein Publikum und keine Gesprächspartner – denen ging er aus dem Weg. [...] O. M. wollte gleichberechtigte Gesprächspartner. Eine reine Zuhörerschaft, Schüler und Bewunderer erzürnten ihn in gleichem Maße. Er hatte einen unstillbaren Durst nach Umgang mit seinesgleichen, und von Jahr zu Jahr wurde es schwieriger, ihn zufriedenzustellen. Unsere Gesellschaft entwickelte die Fähigkeit der intellektuellen Mimikry: alle Gedanken und sogar die Stimmen nahmen Schutzfarbe an.“¹²²

Etymologien

Dialogizität: lat. dialogus aber auch franz. dialogue; gr. **διάλογος**: Zwiegespräch, Wechselrede.¹²³

Polyphonie: gr. **πολυ-** : „viel, zahlreich, häufig“¹²⁴; gr. **φωνή**: „Laut von Menschen und Tieren, Ton, Stimme, Aussprache, Rede, Sprache, Äußerung“¹²⁵.

Die Begriffe der *Dialogizität* und der *Polyphonie* stammen aus Bachtins erstem Werk *Probleme des Schaffens von Dostoevskij (Problemy tvorčestva Dostoevskogo)*, das im Frühjahr 1929 erschien, kurz nach der Verhaftung Bachtins am 24. Dezember 1928. Es behandelt die *polyphone* Schreibweise Dostoevskijs, wobei Bachtin nicht nur den Begriff der *Polyphonie* einführt, sondern auch den des *Dialogischen*.¹²⁶ Sylvia Sasse bemerkt, dass Bachtin beide Begriffe „beinahe synonym“ verwende, obwohl sie „unterschiedliche Aspekte innerhalb der Poetik Dostoevskijs“ akzentuieren.¹²⁷ Im Gegensatz zu diesen beiden Begriffen, so Bachtin, „bestimmt *Monologizität*, d. h. die Dominanz nur einer Stimme, traditionelle, hierarchisch aufgebaute Gesellschaften und deren epische und lyrische Texte“.¹²⁸ Man denke etwa an die Gesellschaft des stalinistischen Regimes im Hinblick auf Bachtins *Monologizität*. Die Begriffe der *Dialogizität* und *Polyphonie* hingegen repräsentieren „jegliche sprachliche Äußerung“, die „immer ein kommunikativer, dynamischer Prozess, der als Sprechakt auf den anderen oder andere“ gerichtet sei und „zur Gegenrede“ auffordere.¹²⁹ Der engere Begriff des *Dialogs* wird „in der Literaturtheorie zur Bezeichnung des mündlichen Redeaustausches zwischen zwei

¹²² JW, S. 183.

¹²³ Duden, S. 219.

¹²⁴ Frisk, S. 577.

¹²⁵ Ebd., S. 1058.

¹²⁶ Vgl. ZE, S. 84.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2008, S. 127-8. In der Folge zitiert als MLLK mit Angabe der Seitenzahl.

¹²⁹ Ebd.

Figuren im Drama, Roman oder in der Erzählung“ verwendet.¹³⁰ Nach Bachtin jedoch haben sowohl die Figuren als auch der Autor die Möglichkeit, Teilnehmer im Redeaustausch eines literarischen Werkes zu sein. Demgegenüber bestimmt Bachtin seinen Begriff der *Polyphonie* als die Organisation der Stimmen in einem literarischen Werk.

Bachtin versteht Dostoevskij als den ersten Autor, der einen polyphonen Roman geschrieben hat. Nur eine geringe Anzahl von literarischen Werken ist *polyphon* und Dostoevskij gilt als erstes (durch Bachtin) erkanntes Beispiel der *Polyphonie*. Der Autor muss die Stimmen seiner Figuren auf eine besondere Weise organisieren, um ein *polyphones* Werk zu schaffen. Bachtins Definition der *Polyphonie* entstand als Antwort auf einer Studie über Dostoevskij, die Vasilij Komarovič im Jahr 1925 vorlegte, worin er Dostoevskijs Romane mit *polyphoner* Musik verglich. Bachtin entwickelte seine Argumente entlang Komarovičs Ausführungen und erhob die *Polyphonie* zu einem folgenreichen Interpretationsansatz. Sasse fasst Bachtins Argument prägnant zusammen:

Der Held bei Dostoevskij vereine keineswegs ganz unterschiedliche, kontradiktorische Stimmen in sich bzw. durch seinen Willensakt, wie Komarovič dies behauptet, sondern der Roman setze sich aus vollwertigen, koexistierenden Stimmen zusammen [...].¹³¹

Bachtin versteht unter *Polyphonie* einen Chor von „vollwertigen, koexistierenden Stimmen“, die einander zu einer höheren Ordnung verstärken. Es muss auch daran erinnert werden, dass Bachtin und Komarovič den Begriff der *Polyphonie* als eine Metapher der Mehrstimmigkeit in Dostoevskijs Romanen heranziehen. Daher ist die Analogie zwischen einem Dirigenten und seinem Orchester sowie Dostoevskij und seinen Stimmen naheliegend und hilfreich, um sich den Begriffen der *Polyphonie* sowie der *Dialogizität* anzunähern.

It must be noted that the comparison we draw between Dostoevsky's novel and polyphony is meant as a graphic analogy, nothing more. The image of polyphony and counterpoint only points out those new problems which arise when a novel is constructed beyond the boundaries of ordinary monologic unity [...] But the material of music and of the novel are too dissimilar for there to be anything more between them than a graphic analogy, a simple metaphor. We are transforming this metaphor into the term 'polyphonic novel,' since we have not found a more appropriate label. It should not be forgotten, however, that the term has its origin in metaphor.¹³²

Bachtin versucht, Dostoevskijs Schreibweise zu erklären, und findet zunächst keine passenden Wörter dafür, denn die neue Schreibweise braucht ein neues Wort. Daher war die *Polyphonie*

¹³⁰ Biti (2000), S. 150.

¹³¹ ZE, S. 85.

¹³² Bakhtin, Mikhail M.: The Problems of Dostoevsky's Poetics. Edited and Translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, S. 22. In der Folge zitiert als TPDP mit Angabe der Seitenzahl.

als Metapher aus der Musik attraktiv für Bachtins, um die neuartige Organisation der Stimmen im Roman zu beschreiben. Ohne Bachtin gäbe es keine Theorie des *polyphonen* Romans und ohne Dostoevskij gäbe es keinen *polyphonen* Roman. Die Theorie formt den Roman und der Roman formt die Theorie. Die Sprache der Theorie war bisher nur im Stande, monologische Romane zu beschreiben. Die Stimmen in den Romanen sind wie Instrumente in einem Orchester, die miteinander sprechen und sich unterhalten, damit sie Musik, die als Zusammenspiel höherer Ordnung fungiert, ergeben. In diesem Sinn kann man der Beziehung zwischen dem Dirigenten und dem Orchester jene zwischen Autor und Stimmen gegenüberstellen, denn beide führen in ihrer gegenseitigen Verwiesenheit einen permanenten Dialog.

In der *Polyphonie* seien die Stimmen unabhängig, so Bachtin, und funktionieren in einer höheren Ordnung als in der Homophonie.¹³³

If one is to talk about individual will, then it is precisely in polyphony that a combination of several individual wills takes place, that the boundaries of the individual will can be in principle exceeded. One could put it this way: the artistic will of polyphony is a will to combine many wills, a will to the event.¹³⁴

Die Grenzen des Individuums können nun überstiegen werden, denn der Autor organisiert die Stimmen seiner Figuren in diesem Sinn. Dazu ist der künstlerische Wille zweifellos der des Autors, da er den Willen seiner Figuren, die durch ihre Stimmen ausgedrückt werden, kombiniert, um das „Ereignis“ des Romans zu erzeugen. Bachtin stellt sich eine kommunikative Situation vor, in der eine Person mit anderen, abwesenden Stimmen kommunizieren kann. Aber trotzdem wird der Roman so gestaltet, dass die Figuren neben dem Autor sprechen. Theodor W. Adorno drückt eine ähnliche Erkenntnis in seiner *Philosophie der neuen Musik* aus, indem er bemerkt, dass „[p]olyphone Musik [...] ‚wir‘ selbst“ dort sage, „wo sie einzig in der Vorstellung des Komponisten“ lebe „und keinen Lebenden sonst“ erreiche.¹³⁵ Wenn wir dieser Aussage Adornos einer Beschreibung des *polyphonen* Romans durch Bachtin gegenüberstellen, wird die Verwandtschaft zwischen der *polyphonen* Musik und dem *polyphonen* Roman überaus deutlich:

¹³³ TPDP, S. 21.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Gesammelte Schriften, Band 12. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 26.

Dostoevsky is the creator of the polyphonic novel [...] Therefore his work does not fit any of the preconceived frameworks or historico-literary schemes that we usually apply to various species of the European novel [...] A character's word about himself and his world is just as fully weighted as the author's word usually is; it is not subordinated to the character's objectified image as merely one of his characteristics, nor does it serve as a mouthpiece for the author's voice. It possesses extraordinary independence in the structure of the work; it sounds, as it were, *alongside* the author's word and in a special way combines both with it and with the full and equally valid voices of other characters.¹³⁶

Diese Auffassung des Romans spricht gegen eine diktatorische Art des Schreibens, in der nur eine Stimme regiert. Bachtin spricht für eine Pluralität von Stimmen, die ihre Agora im Dostoevskij-Roman finden. Pluralität könnte man mit Dissonanz ersetzen und diese Ersetzung noch einmal mit Adorno untermauern:

Je dissonierender ein Akkord, je mehr voneinander unterschiedene und in ihrer Unterschiedenheit wirksame Töne er in sich enthält, um so ‚polyphoner‘ ist er, um so mehr nimmt [...] jeder einzelne Ton bereits in der Simultaneität des Zusammenklangs den Charakter der ‚Stimme‘ an.¹³⁷

Die Töne im Akkord fungieren wie die Wörter in den Romanen Dostoevskijs, worin der Autor und die Figuren simultan miteinander sprechen, anstatt dass der Autor für die Figuren spräche. Wie Adornos Aussage, dass *Polyphonie* „das angemessene Mittel zur Organisation der emanzipierten Musik“¹³⁸ sei, ist die *Polyphonie* nach Bachtin das führende Prinzip zur Expression der Stimmen im emanzipierten Roman. Je dissonierender ein Wort, je mehr eine Figur sich widersprechen darf, umso mehr emanzipiert sich die Figur vom Autor. Man denke an die Hauptfigur aus Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*:

Für meine Gesundheit tue ich nichts und habe auch nie etwas dafür getan, obwohl ich vor der Medizin und den Ärzten alle Achtung habe. Zudem bin ich noch äußerst abergläubisch, so weit z. B., daß ich vor der Medizin alle Achtung habe.¹³⁹

Die Figuren in den Romanen Dostoevskijs dürfen sich widersprechen. Dieser Aspekt seiner Romane deutet auf ihre *polyphone* Natur hin.

Wenden wir uns der *Polyphonie* in *Das Wort im Roman* zu, die Bachtin in seinen späteren Werken eher als *Dialogizität* bezeichnet. Man vermutet, dass Bachtin sich von der musikalischen Metapher der *Polyphonie* zunehmend distanzieren wollte, um seinen eigenen Terminus zu prägen. Während die *Redevielfalt* den Zweck der Widerspiegelung der

¹³⁶ TPDP, S. 7.

¹³⁷ Adorno (1990), S. 60-61.

¹³⁸ Ebd., S. 60-61.

¹³⁹ Dostojewskij, Fjodor: *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Aus dem Russ. von Swetlana Geier. Stuttgart: Reclam 1986, S. 3.

alltäglichen Sprache im Roman erfüllt, verdeutlicht die *Dialogizität* eine Art Verfeinerung der Sprache im Roman. Sasse schreibt, dass „[d]ialogische Schreibweisen [...] das dialogische Potenzial der Sprache“ nutzen, „während monologische Schreibweisen dieses Potenzial [...] durch den ‚festen Horizont des Autors‘, der auch zum (Sprach-)Horizont der Helden“ werde, löschen würden.¹⁴⁰ Die *Dialogizität* fungiere als ein „authentisches Bild der Sprache“, nicht die Sprache selbst, und dieses Bild habe „immer dialogisierte zweistimmige und zweisprachige Konturen“, so Bachtin.¹⁴¹ Der Apex des Romans wäre die klarste, dialogische Darstellung der Sprache:

Die Entwicklung des Romans liegt in der Vertiefung der Dialogizität, in ihrer Erweiterung und Verfeinerung beschlossen. Immer weniger neutrale, feste („eherne Wahrheit“), nicht in den Dialog eingewobene Elemente bleiben übrig. Der Dialog führt in molekulare und schließlich inneratomare Tiefen.¹⁴²

Die *Dialogizität* ermöglicht die Entwicklung des Romans durch ihr dialogisches Prinzip, das in jeder Zelle des Romans arbeitet. Der Roman zeichnet sich vor allen anderen schriftlichen Formen dadurch aus, dass er durch das Wort die „inneratomaren Tiefen“ der Sprache erreicht, während die Wissensform der Rhetorik oberflächlich bleibe:

In der Rhetorik ist selbst die Abbildung des sprechenden Menschen und seines Wortes nach Art der künstlerischen Prosa möglich; doch geht die rhetorische Zweistimmigkeit dieser Bilder selten in die Tiefe: ihre Wurzeln reichen nicht in die Dialogizität der werdenden Sprache selbst, sie baut nicht auf die substantielle Redevielfalt, sondern auf die Stimmenvielfalt, sie ist in den meisten Fällen abstrakt und nötigt dazu, die Stimmen formallogisch zu definieren und zu klassifizieren.¹⁴³

Die Rhetorik verweilt in Abstraktion und erreicht keine bildliche Tiefe durch Zweistimmigkeit, wogegen der Roman sich dieser Abstraktion entzieht und die „Dialogizität der werdenden Sprache“ in das Konkrete drängt. Auch in diesem bachtinschen Moment begegnen wir dem Begriff der *Redevielfalt*, die keineswegs eins-zu-eins mit der *Dialogizität* sowie *Polyphonie* verglichen werden darf, obwohl diese Begriffe in *Das Wort im Roman* permanent nebeneinander zu stehen kommen.

Wir können die dialogisierte Situation des Romans mit dem alltäglichen Wort vergleichen, um gewisse Aspekte der *Dialogizität* und ihre inneren Mechanismen zu verdeutlichen. Bachtin beschreibt den „Alltag unseres Bewusstseins“ als eine Mischung aus eigenem und *fremdem Wort*:

¹⁴⁰ ZE, S. 91.

¹⁴¹ ÄdW, S. 243.

¹⁴² Ebd., S. 191.

¹⁴³ Ebd., S. 240.

Im Alltag unseres Bewußtseins ist das innerlich überzeugende Wort ein halb eigenes und halb fremdes Wort. Seine schöpferische Produktivität besteht gerade darin, daß es einen selbständigen Gedanken und ein selbständiges neues Wort erweckt, daß es die Massen unserer Wörter von innen her organisiert und nicht in einem isolierten und unbeweglichen Zustand verharret.¹⁴⁴

Dass unsere Wörter wirklich *unsere* Wörter sind und daher einer größeren gesellschaftlichen Gruppe angehören, zeigt Bachtin in seinen Ausführungen zum *überzeugenden Wort*. Ohne die Dynamik des Wortes wäre die „schöpferische Produktivität“ der Sprache unmöglich. Durch die Beweglichkeit des Wortes wird die Beziehung zwischen Leser und Hörer klarer gemacht, was der Beziehung zwischen Autor und Held ähnlich ist. „Das antwortende Verstehen“ sei „ein wesentlicher Faktor, der an der Formung des Wortes beteiligt“¹⁴⁵ ist, schreibt Bachtin. Dieses aktive Verstehen sowie das Antworten sind zentrale Aspekte des Denkens Bachtins, denn ein passives Verstehen im Dialog wäre *monologisch* gedacht. Das „vorweggenommene Wort“ hingegen ist in der *Dialogizität* sowie im Dialog fest verankert:

Das Wort wird im Dialog als seine lebendige Replik geboren, es erlangt seine Form in der dialogischen Wechselwirkung mit dem fremden Wort im Gegenstand. Der Entwurf des Gegenstandes durch das Wort ist dialogisch. Aber darin erschöpft sich die innere Dialogizität des Wortes keineswegs. Nicht nur im Gegenstand trifft das Wort auf ein anderes fremdes. Jedes Wort ist auf eine Antwort gerichtet und keines kann dem tiefgreifenden Einfluß des vorweggenommenen Wortes der Replik entgehen. Das lebendige, umgangssprachliche Wort ist unmittelbar auf das Wort der folgenden Replik eingestellt: es provoziert die Antwort, nimmt sie vorweg und formt sich auf sie hin. Obwohl das Wort im Umfeld von schon Gesagtem Gestalt annimmt, ist es gleichzeitig vom noch ungesagten, aber notwendigen und vorweggenommenen Wort der Replik bestimmt. So vollzieht sich jeder lebendige Dialog.¹⁴⁶

Ohne das Konzept des aktiven Verstehens bzw. Nichtverstehens würde die *Dialogizität* scheitern, denn Wörter verlangen Antworten, und ein Gespräch braucht die immer wechselnden Positionen zwischen Adressat und Adressant:

Für das innerlich überzeugende Wort ist eine spezifische Konzeption vom verstehenden Hörer/Leser konstitutiv. Jedes Wort involviert eine bestimmte Konzeption vom Hörer, von seinem apperzeptiven Hintergrund, vom Grad seiner Antwortlichkeit, eine bestimmte Distanz. Dies alles ist für das Verständnis des historischen Lebens des Wortes von hohem Belang. Dies ignorieren heißt, das Wort verdinglichen (seine natürliche Dialogizität tilgen).¹⁴⁷

Das Verhältnis zwischen Hörer und Leser fordert eine gemeinsame Basis für beide Gesprächspartner, für die allgemeine Kommunikation sowie die *Dialogizität* ist allerdings das Nichtverstehen wesentlich. Wenn man das Nichtverstehen im Gespräch ignoriert, verstünde

¹⁴⁴ ÄdW, S. 232.

¹⁴⁵ Ebd., S. 173.

¹⁴⁶ Ebd., S. 172-173.

¹⁴⁷ Ebd., S. 233.

man das, was es bedeutet zu kommunizieren, nur unzureichend. Das Nichtverstehen ist entgegen allgemeiner Annahmen produktiv, denn ein Gespräch, in dem man restlos *alles* verstehen würde, wäre nach Bachtin überflüssig. Das Nichtverstehen, auch die „Dummheit“, ist Bachtin zufolge „eine dialogische Kategorie“, die ernst genommen werden muss:

Die Dummheit ist, wie der heitere Betrug und alle anderen Kategorien des Romans, eine dialogische Kategorie, die aus der spezifischen Dialogizität des Romanwortes hervorgeht. Deshalb ist die Dummheit (das Nichtverstehen) im Roman immer auf die Sprache, auf das Wort bezogen [...].¹⁴⁸

Die Dummheit erscheint also im Kontext „der spezifischen Dialogizität des Romanwortes“ und bezieht sich auf die Sprache, auf das Wort im Roman, und vermutlich wird dieses Nichtverstehen im echten Gespräch stattfinden. Man fragt sich, welchen Zweck das Verstehen bzw. Nichtverstehen im Roman sowie in der Realität erfüllt. Auch Jurij Lotman rechtfertigt die Brauchbarkeit des Nichtverstehens damit, dass es unsere Kenntnis erhöht:

Allerdings dürfen wir nicht außer Acht lassen, dass nicht nur das Verstehen, sondern auch das Nichtverstehen eine notwendige und nützliche Voraussetzung für Kommunikation ist. Ein absolut verständlicher Text ist zugleich auch ein absolut nutzloser Text. Ein absolut verständlicher und verstehender Gesprächspartner wäre bequem, aber überflüssig, denn er wäre eine mechanische Kopie meines ‚Ich‘, und durch den Umgang mit ihm würden meine Kenntnisse nicht wachsen, so wie das Umstecken des Portemonnaies von einer Tasche in die andere die Summe des Bargelds nicht erhöht. Die Situation des Dialogs hebt die individuelle Spezifik der Teilnehmer nicht auf, sondern stört und lädt sie mit Bedeutung auf.¹⁴⁹

Lotman hebt also die bachtinsche Vorstellung des Dialogs hervor, in der die Spezifika der Gesprächspartner sich in der Allgemeinheit der Sprache entfalten können.

¹⁴⁸ ÄdW, S. 282.

¹⁴⁹ Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Aus dem Russ. von Gebriele Leupold und Olga Radetzkaja. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017, S. 114-115.

Gattung

(engl., franz. genre, russ. žanr)

Bei der Auswahl seiner Todesart nützte O. M. eine bemerkenswerte Eigenschaft unserer Führer: ihre grenzlose, ja allzu abergläubische Hochachtung der Dichtung gegenüber die Dichtung: „Weshalb beklagst du dich“, sagte er, „nur bei uns achtet man die Dichtung – für sie werden Menschen umgebracht. Nirgends sonst werden für sie Menschen getötet.“¹⁵⁰

Etymologie

Gr. γένος: „Geschlecht, Abstammung, Familie, Gattung usw.“¹⁵¹

Der Begriff der *Gattung* nimmt im Denken Bachtins einen besonderen Platz ein. Bachtin zufolge bestimmen *Gattungen* unser Verhältnis zu Literatur und Sprache auf sehr grundlegende Weise. Seine Vorstellungen von *Gattung* knüpft an sein grundlegendes und weitreichendes Konzept von Kommunikation, anstatt die *literarischen Gattungen* ausschließlich in einem mit ‚Literatur‘ überschriebenen Segment zu verorten. *Gattungen* sind nach Bachtin weit mehr als literarische Textsorten, denn wir kommunizieren permanent in *Gattungen*. Unsere eigene Sprechabsicht, unser Denken selbst soll in den Vordergrund gestellt werden:

Je besser wir die Gattungen im Griff haben, desto freier können wir mit ihnen umgehen, desto voller und deutlicher bringen wir in ihnen unsere Individualität zum Ausdruck (dort wo dies möglich und nötig ist), desto elastischer und feiner spiegeln wir die unwiederholbare Situation der Kommunikation wider – mit einem Wort, desto vollkommener verwirklichen wir unsere freie Sprechabsicht.¹⁵²

Bachtin erarbeitet eine breitere Definition der *Gattung*, die in anderen literarischen Gattungsdefinitionen fehlt, um sowohl die *literarischen Gattungen* als auch die Absicht unseres eigenen Sprechens besser verstehen zu können. Einer allgemeinen Definition der *Gattung* zufolge wird der Begriff „in zwei verschiedenen Bedeutungen“ verwendet, „zum einen zur Bezeichnung der drei traditionellen Großbereiche der Lit[eratur] (Lyrik, Drama und Erzähllit[eratur] bzw. früher: Epik), zum anderen zur Bezeichnung spezifischer, anhand sehr verschiedener Kriterien definierter literar[ischer] Texttypen“¹⁵³. Die Gattungstheorie versuchte immer wieder, „alle G[attung]en in einem gestuften System nach Art des naturwissenschaftlichen Einteilungssystems der Pflanzen und Tiere unterzubringen“, wobei die unterschiedlichen Bezeichnungen in höhere und niedere Stufen geteilt werden.¹⁵⁴

¹⁵⁰ JW, S. 186.

¹⁵¹ Frisk, S. 297.

¹⁵² SG, S. 34.

¹⁵³ Vgl. MLLK, S. 229-30.

¹⁵⁴ Ebd.

Bachtins Vorstellung von *Gattungen* verkörpert ein spezifisches, historisches Konzept des Menschen, wonach *Gattungen* ihre eigenen *Chronotopoi* besitzen. Clark und Holquist schildern Bachtins Konzeption von *Gattung* auf folgende Weise:

Genre is to him an X-ray of a specific world view, a crystallization of the concepts particular to a given time and to a given social stratum in a specific society. A genre, therefore, embodies a historically specific idea of what it means to be human. Bakhtin does not see poetics as a normative category *à la* Aristotle or Boileau, where there are “high” and “low” genres piled up in a fixed hierarchy organized by some timeless essence, such as “good taste.”¹⁵⁵

Clark und Holquist betonen insbesondere den *chronotopischen* Aspekt der *Gattung*, indem sie *Gattung* mit den ihr eigentümlichen zeitlichen und räumlichen Aspekten verknüpfen. *Gattungen* vertreten eine Vielzahl an Paradigmen, durch die wir die Welt wahrnehmen können. Diese Paradigmen fungieren als Brillen mit verschiedenen Brillengläsern, die bewirken, dass wir mit jeder Brille die Welt anders wahrnehmen. Diese Definition stimmt mit dem oben erwähnten Zitat Bachtins überein, wonach ein tiefergehendes Verstehen der *Gattung* uns helfe, die eigene Perzeption in sprachlicher Form zu entfalten. Wir können den Menschen von der *Gattung* nicht trennen, da jede seiner Äußerungen in einer bestimmten Form ausgedrückt wird, ob Roman oder Gedicht, Rede oder Gespräch. Was sind Menschen, wenn nicht ihre Äußerungen und die Art und Weise, wie sie diese Äußerungen kommunizieren? *Gattungen* bieten unterschiedliche Formen von Betrachtungsweisen, sie bilden aber auch ein Gedächtnis. Sasse beschreibt diese Aspekte der *Gattung* nach Bakhtin in ihrer Definition wie folgt:

Diese Zone gibt einen Blickwinkel vor, man könnte auch sagen, die Gattung bildet den strukturellen Rahmen für das ästhetische Sehen (*videnie*). Zugleich ist die Gattung nicht nur Rahmen oder Sehvehikel, sie ist auch ein Archiv. In einem Genre werden Perspektiven, Werte und Redeweisen gespeichert.¹⁵⁶

Gattungen dienen dazu, die Welt zu betrachten, damit wir die „Perspektiven, Werte und Redeweisen“, denen wir jeden Tag begegnen, erinnern und erkennen können. Wittgenstein schreibt in seinen *Untersuchungen*: „Die Arbeit des Philosophen ist ein Zusammentragen von Erinnerungen zu einem bestimmten Zweck.“¹⁵⁷ Daran anschließend können wir sagen, dass die Arbeit der *Gattung* als ein Zusammentragen von Erinnerungen und Assoziationen fungiert, um sinnvolle Kommunikation zu schaffen. Eine spezifische *Gattung*, wie etwa der Kriminalroman, zieht bestimmte Erinnerungen in Form von Handlungen, *Chronotopoi* und körperlichen

¹⁵⁵ MB, S. 275.

¹⁵⁶ ZE, S. 118.

¹⁵⁷ Wittgenstein, Ludwig. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984a, S. 303, §127.

Bewegungen heran, um sich als Werk der gegebenen *Gattung* zu beweisen. Von Anfang an nahm in Bachtins Werken die Romangattung als Untersuchungsgegenstand eine besondere Stellung ein; vor allem in *Das Wort im Roman*.

Unter der Romangattung versteht Bachtin eine Mannigfaltigkeit von Stilen und Sprachen, die sich zu einer Einheit fügt. Diese Idee der *Gattung* Roman verdeutlicht einen Grundzug im Denken Bachtins, das sich auf ganz grundlegende Weise und an vielen unterschiedlichen Stellen der Spannung zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit, also der Einheit in einer größeren Einheit, widmet. Der Roman sei eine Kombination von Stilen sowie Sprachen. Bachtin schreibt:

Die stilistische Besonderheit der Gattung des Romans beruht gerade auf der Kombination dieser untergeordneten, aber relativ eigenständigen (manchmal sogar verschiedensprachigen) Einheiten innerhalb der höheren Einheit des Ganzen: der Stil des Romans besteht in der Kombination von Stilen; die Sprache des Romans ist ein System von „Sprachen“.¹⁵⁸

Im Zentrum des Romans stehen die Stimmen der Sprache. Diese Sprache wird vom Autor organisiert, um einen bestimmten Stil zu erzeugen. In diesem Sinn ist der „grundlegende, ‚spezifizierende‘ Gegenstand der Romangattung [...] der *sprechende Mensch und sein Wort*“.¹⁵⁹ Der Roman bedürfe „sprechender Menschen, die sein ideologisches, spezifisches Wort, seine Sprache transportieren“¹⁶⁰, denn die „Eigenart der Romangattung“ sei der *sprechende Mensch*. Die Romangattung sammelt Stimmen, Stile und auch anderen *Gattungen*, um die Wirklichkeit des Menschen darzustellen. Bachtin bezeichnet diese *Gattungen* in der Romangattung als „eingebettete Gattungen“, die „gewöhnlich ihre konstruktive Elastizität und Selbstständigkeit sowie ihre sprachliche und stilistische Eigenart“ bewahrt habe.¹⁶¹

Es handelt sich um Beichte, Tagebuch, Reisebeschreibung, Biographie, Brief und einige andere mehr. Alle diese Gattungen können nicht nur als ein konstruktiver Teil in den Roman eingehen, sondern auch die Formen des Romans als eines Ganzen (der Roman als Beichte, der Roman als Tagebuch, der Briefroman usw.) bestimmen. Jede dieser Gattungen steht für unverwechselbare verbal-semantische Weisen der Aneignung der verschiedenen Aspekte der Wirklichkeit. Der Roman nutzt diese Gattungen gerade als solche ausgearbeiteten Formen der verbalen Aneignung von Wirklichkeit.¹⁶²

Vorhandene *Gattungen* sind für Bachtin die Basis der Konstruktion eines *dialogischen* Romans. Autoren bilden einen *dialogischen* Roman aus diesen *Gattungen*, die durch die

¹⁵⁸ ÄdW, S. 157.

¹⁵⁹ Ebd., S. 220. Herv. d. A.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. Ebd., S. 210.

¹⁶² ÄdW, S. 210.

*Rede*vielfalt der Alltagssprache gestalten worden waren. Die *Gattung* des Briefes kann im Roman benutzt werden, um zu zeigen, wie Informationen von einer Figur zu einer anderen kommuniziert werden können. Zusätzlich fungieren Briefe als Verweise vergangener Stimmen. Die Romangattung habe ferner die Möglichkeit, nicht nur einige *Gattungen* zu enthalten, sondern selbst zu einer Enzyklopädie von bisherigen *Gattungen* zu werden. Am Beispiel des Ritterromans zeigt Bachtin auf, warum diese Art des Romans die Funktion einer Enzyklopädie von *Gattungen* erfüllt:

Um seine Aufgabe, die Alltagssprache stilistisch zu organisieren, erfüllen zu können, mußte der in Prosa geschriebene Ritterroman der Vielfalt der alltäglichen und innerlichsten, ideologischen *Gattungen* in seiner Konstruktion Raum geben. Dieser Roman war, ebenso wie der sophistische, eine beinahe vollständige Enzyklopädie der *Gattungen* seiner Zeit.¹⁶³

Damit die Alltagssprache im Roman in all ihrer Vielfalt zur Geltung kommen kann, muss der Autor „in seiner Konstruktion“ des Romans den verschiedenen *Gattungen* Raum geben. Die Vielfalt der Alltagssprache ist weitreichend. Der Autor wird gezwungen, in allen möglichen *Gattungen* zu schreiben, um die Alltagssprache stilistisch zu organisieren. Der Autor muss die Vielfalt der *Gattungen* berücksichtigen, um einen Roman zu bilden, denn die Alltagssprache wird nur in diesen *Gattungen* umfassend zum Ausdruck gebracht.

Bachtin zufolge dringt die Wirklichkeit durch die Sprache bzw. die Sprachen in den Roman: „Im Roman müssen alle sozioideologischen Stimmen der Epoche vertreten sein“, das heiße, „alle wesentlichen Sprachen der Epoche, kurz, der Roman muß ein Mikrokosmos der Rede*vielfalt* sein“. ¹⁶⁴ So wie die Romangattung unterschiedliche *Gattungen* enthält, muss der Roman auch die *Rede*vielfalt bzw. Vielfalt der sprachlichen *Gattungen* des Alltags inkludieren. Wir gehen davon aus, dass Bachtin sowohl an die unterschiedlichen Ebenen einer Sprache als auch an mehrere Sprachen denkt. Alleine in Dostoevskijs *Der Spieler* finden wir zahlreiche ‚fremde‘ Äußerungen, die die sozialen Beziehungen zwischen den Figuren verdeutlichen, welche mit der sogenannten ‚Hauptsprache‘ konkurrieren. Denn die Figuren im Roman sprechen in französischer, lateinischer und polnischer Sprache; Deutsch wird zumindest erwähnt. ¹⁶⁵ Außerdem versucht der Roman, die Schwierigkeiten des Verstehens zwischen Menschen zu verdeutlichen, denn er verhandelt Fremdsprachen und Sprechweisen, die sozial determiniert sind. „Darin liegt die Besonderheit der Dialoge im Roman, die dem Gegenwert

¹⁶³ Ebd., S. 266-7.

¹⁶⁴ Ebd., S. 290.

¹⁶⁵ Dostojewskij, Fjodor: *Der Spieler*. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Frankfurt a. M.: Fischer 2018.

des wechselseitigen Mißverstehens von Menschen zustreben, *die verschiedene Sprachen sprechen*.“¹⁶⁶ Alle diese Sprachen sowie Dialekte tauchen in unterschiedlichen Kontexten in *Der Spieler* auf. Bachtins Begriff der *Sprechgattungen* spielt keine unwesentliche Rolle in der Entwicklung des Romans.

Eine Sprechgattung ist keine Form der Sprache, sondern eine typische Form der Äußerung, und als solche Form impliziert die Gattung eine typische eigene Expression. In der Gattung nimmt das Wort eine besondere typische Expression an. Die Gattungen entsprechen typischen Situationen der Sprech-Kommunikation, typischen Themen, und folglich gewissen typischen Kontakten der *Wortbedeutungen* mit konkreter Wirklichkeit unter bestimmten Umständen.¹⁶⁷

Dass *Sprechgattungen*, unter anderem *literarische Gattungen*, im Roman zu finden sind, zeigt die wesentliche Beziehung zwischen dem Wort in der Wirklichkeit und dem Wort im Roman. Die Besonderheit der Romangattung besteht darin, dass sie den Dialog mit der Sprache des Alltags permanent aufrechterhielt. Man lernt die *Sprechgattungen* einer Sprache, wie man etwa auch Grammatik erlernt. Die Art und Weise der Expression spiegelt sich im Roman wider: „Das Wort des Romans wird in ununterbrochener Wechselwirkung mit dem Wort des Lebens erzeugt“. ¹⁶⁸ Die sprachlichen Normen treten in einen Kreislauf mit den formgebenden Kräften des Romans, worin die sprachlichen Normen Sprachformen des Romans aufnehmen und umgekehrt.¹⁶⁹ Holquists Lektüre des bachtinischen Gattungsbegriffs weist uns darauf hin, dass der Roman imstande ist, die Varietät der Sprachen darzustellen. Holquist schreibt:

Bakhtin is particularly drawn to the novel, the genre least secure (or most self-conscious) about its own status as a genre. The kind of text we have come to call “the novel” has been most at pains to establish its generic identity not only relative to other literary genres, but as it relates to norms of everyday speech, which are the bases of genre formation itself. And it does this by flaunting or *displaying* the variety of discourses, knowledge of which other genres seek to *suppress*. What marks the novel off as distinctive within the range of all possible genres (both literary and non-literary, as well as primary and secondary) is the novel’s peculiar ability to open a window in discourse from which the extraordinary variety of social languages can be perceived.¹⁷⁰

Die Gegenüberstellung der Begriffe „Unterdrückung“ und „Darstellung“ ist besonders interessant, da sie zueinander keine Gegenteile bilden, sondern eher zwei unterschiedliche

¹⁶⁶ ÄdW, S. 242.

¹⁶⁷ SG, S. 43.

¹⁶⁸ ÄdW, S. 265.

¹⁶⁹ Emerson und Morson beschreiben diesen Kreislauf auf folgende Weise: „As conversational genres may invade literature, so the reverse process may and frequently does happen. Norms of speech or behavior are borrowed from literature, set the tone for certain kinds of everyday behavior in given social groups – and may, after suitable reaccentuation, penetrate literature once again.” (Emerson/Morson: 1990, S. 293)

¹⁷⁰ DBW, S. 72. Herv. d. A.

politische Einstellungen der Sprache zum Ausdruck bringen. Wenn eine *Gattung* bestimmte Arten der Rede unterdrückt, wird eine bestimmte Gruppe von Reden auf das Podest gestellt. Eine Darstellung oder ‚Zurschaustellung‘ (*displaying*) der Reden versucht hingegen, alle Reden ungefähr auf demselben Niveau zu positionieren. Eine absolute Gleichheit der Rede wäre unrealistisch.

Um ein Beispiel der Unterdrückung von Rede aufzuzeigen, gilt es Bachtins Ansicht der Poesie in *Das Wort im Roman* näher zu betrachten. Bachtin zufolge bietet die Poesie eine sprachliche Sicht auf die Dinge, die – im Vergleich zu Bachtins Begriff der *Redevielfalt* – nach Redeeinheit strebt. Man erinnere sich daran, dass „es im Roman nicht eine einzelne Sprache, sondern mehrere Sprachen gibt, die sich miteinander zu einer stilistischen, keineswegs jedoch sprachlichen Einheit verbinden (wie sich Dialekte vermischen und neue dialektologische Einheiten bilden können)“.¹⁷¹ Bachtins Konzept des *Monologs* steht dieser Definition der *Redevielfalt* im Roman gegenüber, denn der *Monolog* ähnelt einer totalitären Sprache.

Doch die Poesie arbeitet, wenn sie extreme Reinheit anstrebt, mit ihrer Sprache so, als sei sie eine einheitliche und einzige Sprache, als gäbe es außerhalb von ihr keinerlei *Redevielfalt*. Die Poesie hält sich gleichsam in der Mitte des Territoriums ihrer Sprache, fern von deren Berührung käme; sie hütet sich davor, einen Blick über die Grenzen ihrer Sprache zu werfen. Wenn die Poesie in einer Epoche sprachlicher Krise ihre Sprache ändert, so kanonisiert sie doch ihre neue Sprache sogleich als einheitliche und einzige, als gäbe es neben der ihren keine andere Sprache.¹⁷²

Diese Vorstellung von Sprache stellt die Poesie als ein Land dar, das seine Nachbarn ignoriert und der *Redevielfalt* der Sprache widerspricht. Des Weiteren wäre eine Veränderung der Sprache ein ideologischer Wechsel, in dem die neue Sprache die alte ersetzen und diskreditieren würde. Bachtin revidierte später diese Behauptung, die er am Beispiel der Poesie entwickelt hatte, an der Opposition gegenüber der einheitlichen Sprache hielt er allerdings fest. Im Gegensatz zu einer einheitlichen, abstrakten Sprache gründe sich der Roman „nicht auf die Verschiedenstimmigkeiten abstrakter Sinngebungen, auch nicht auf die Kollision von Sujets, sondern auf die konkrete soziale *Redevielfalt*“.¹⁷³ Die Redeeinheit der Poesie und die *Redevielfalt* des Romans verkörpern zwei verschiedene Denkweisen, wobei der Roman und die *Redevielfalt* die Natur des Bewusstseins auf eine jeweils konkrete Weise untersuchen. Aus diesem Grund verdiene der Roman als *Gattung* besondere Aufmerksamkeit, so Holquist.

¹⁷¹ ÄdW, S. 294.

¹⁷² Ebd., S. 279.

¹⁷³ ÄdW, S. 279.

[Bakhtin's] work on the novel is devoted to the proposition that it is a genre worthy of special attention because it is the kind of text that reveals certain truths about the nature of consciousness. The novel is an event in the history of consciousness as well as the history of literature because as a genre it textualizes the implications of textualizing [...].¹⁷⁴

Wenn wir in Dialogen kommunizieren, wie Bachtin behauptet, gilt der Roman als erfolgreichstes Beispiel einer textuellen Spiegelung unserer Wirklichkeit. Eine andere Perspektive, die Holquist hervorhebt, betrifft den Roman als ein Ereignis in der Geschichte des menschlichen Selbstbewusstseins sowie der Literatur. Demnach können wir sagen, dass die Entwicklung des Romans – nach Bachtins Analyse der Literatur – in der Literaturgeschichte die Geschichte des Bewusstseins darstellt. Der Roman spielt also nicht nur die Rolle eines konkreten Ereignisses in der Literaturgeschichte, sondern dient auch als Enzyklopädie und historische Dokumentation der *literarischen Gattungen*. Die Organisation menschlichen Denkens könnte ebenso eine Schilderung der *Gattung* sein, die über Jahrtausende verfeinert und weiterentwickelt wurde und wird. Bachtin verdeutlicht dieses Merkmal der *Gattung* am Beispiel A. S. Puschkins:

Eugene Onegin was created during the course of seven years. But the way was being prepared for it and it was becoming possible throughout hundreds (or perhaps thousands) of years. Such great realities of literature as genres are completely underestimated.¹⁷⁵

Demnach existieren *Gattungen* Bachtin zufolge nicht isoliert in einer Epoche, sondern sind Teil einer Entwicklung, die die gesamte literarische Tradition der Menschheit, von der Antike bis heute, umfasst.

¹⁷⁴ DBW, S. 194.

¹⁷⁵ TPDP, S. 140.

Handlung

(engl., franz. action, russ. postupok/dejstvie)

Uns war klar, daß sich hier ein Schicksal entschied, auf eine Anzeige hin ein Haftbefehl erteilt werden würde: Jemand hatte etwas gesagt. Das genügte, um aus dem Leben ausgeschieden zu werden. Es war gleichgültig, was wir sagten – Dinge, die in anderen Ländern selbstverständlich und alltäglich sind, von denen man überall spricht, konnten uns zur Last gelegt werden. Wenn wir uns mit Freunden unterhalten hatten, sagten wir beim Abschied oft im Spaß: „Heute haben wir genug gesprochen, um zehn Jahre zu bekommen“.¹⁷⁶

Etymologie

Gr. **πράξις**: „Durchführung, Vollendung, Förderung, Handlung, Eintreibung“¹⁷⁷.

Mhd. handelunge: Behandlung, Handhabung; Aufnahme, Bewirtung; (gerichtliche) Verhandlung; Tun, Tätigkeit.¹⁷⁸

„Die Handlung des Romanhelden ist stets ideologisch hervorgehoben: er lebt und handelt in seiner ideologischen Welt (und nicht in der einheitlichen epischen Welt), er hat seine eigene Welterkenntnis, die in Handlung und Wort verkörpert ist.“¹⁷⁹ So schildert Bachtin die *Handlung* in Bezug auf den Romanhelden in *Das Wort in Roman*, um zu zeigen, dass die *Handlungen* des Helden eng mit seinen Wörtern verbunden sind. Was Bachtin zu dieser Feststellung bewegt, lässt sich aus seinen früheren philosophischen Werken erklären. Der Begriff der *Handlung* spielt beispielsweise die Hauptrolle im Titel seiner ersten Veröffentlichung, in *Zur Philosophie der Handlung (K filosofia postupka)*. *Handlung* beanspruchte innerhalb seiner philosophischen Grundlagen zentrale Bedeutung. Bachtin verwendet anfänglich das russische Wort *postupok*, das als „Handlung“ übersetzt wird; beeinflusst von Edmund Husserls und Max Schellers Phänomenologie, fügte er den Ausdruck „Akt“ hinzu und bildete so das Kompositum „akt-postupok“.¹⁸⁰ Bachtins Definition der *Handlung* geht über traditionelle philosophische Definitionen des Begriffs hinaus, denn Bachtin verknüpft *Handlung* mit seinem Begriff der *Verantwortung*, um *Handlung* am Leben und am Wort zu orientieren. Darüber hinaus entwickelt Bachtin später in *Das Wort im Roman* den Begriff der *Handlung* anhand des Romans und dessen Figuren.

¹⁷⁶ JW, S. 241.

¹⁷⁷ Frisk, S. 589-590.

¹⁷⁸ Duden, S. 366.

¹⁷⁹ AdW, S. 223.

¹⁸⁰ Vgl. ZE, S. 26-7.

Jeder meiner Gedanken mit seinem Inhalt ist meine individuell verantwortliche Handlung (*postupok*), eine der Handlungen, die mein ganzes einzigartiges Leben ausmachen, als durchgängiges Handeln (*postuplenie*), denn das ganze Leben kann insgesamt als eine komplexe Handlung gesehen werden: Ich handle mit meinem ganzen Leben, jeder einzelne Akt, jedes einzelne Erleben ist ein Moment meines Lebens-Handelns.¹⁸¹

Bachtins Versuch, *Handlung* vor einer philosophischen Abstraktion zu bewahren, führt zu seiner Verwendung der *Handlung* im Rahmen des Romans. Weiterhin platziert er die *Handlung* in der Beziehung zwischen einem *Ich* und einem *Anderen*, und hebt so die sozialen Relationen zwischen Menschen hervor. Bachtin projiziert den Begriff der *Handlung* auf die Beziehung zwischen Autor und Held im Roman, da er den Helden konsequent als Menschen behandelt.

Bevor wir uns der Beziehung zwischen Autor und Held widmen, ist es vernünftig, die Relation zwischen *Handlung* und *Verantwortlichkeit* bzw. *Verantwortung*¹⁸² näher zu betrachten. Diese Verbindung verdeutlicht den wesentlichen Schritt von der theoretischen in die konkrete Welt in Bachtins Vorstellung von *Handlung*. Darüber hinaus gilt es, anzumerken, dass Bachtin prinzipiell als konkreter Denker bezeichnet werden soll, da er seine Begriffe beinahe immer auf konkrete Beispiele aus der Literatur und der Alltagssprache bezieht. Durch *Verantwortlichkeit* schafft Bachtin die Verbindung der *Handlung* einer Person zu seinem Begriff des *Anderen*. Sasse beschreibt diese Szene wie folgt:

Mit *postupok*, dem zentralen Wort seines ersten philosophischen Textes, kennzeichnet Bachtin also ein individuelles, konkretes, ein partizipatives, aufgegebenes und verantwortungsvolles Handeln. Die Verantwortlichkeit – eine weitere zentrale Kategorie bei Bachtin – des konkret Handelnden ist dadurch bestimmt, dass sich die Handlung in der konkreten Welt und nicht in der theoretischen Welt des Gesetzes abspielt. Sie ist prinzipiell offen und kann sich nur in Korrelation (*otnesennost'*) zum anderen bzw. in Wechselbeziehung (*vzaimootonošenie*) mit dem anderen entfalten [...] Verantwortung ist als antwortende Handlung gedacht und stets ereignishaft.¹⁸³

Da *Handlung* ereignishaft ist, etabliert Bachtin *Handlung* als Begriff der Realität im Gegensatz zu einer hypothetischen Welt. Er erkennt, dass *Handlungen* in der Realität irreversibel sind, da jede Entscheidung in einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Raum stattfindet, die jede Person einzigartig macht. In diesem Kontext spielt auch der *Chronotopos* eine wichtige Rolle. Bachtin geht ‚ans Eingemachte‘ und beschreibt die verantwortliche *Handlung* als eine Überwindung jeder ‚Hypothetizität‘, die das Konkrete mit dem Idealen zusammenführt:

¹⁸¹ ZPH, S. 35.

¹⁸² Vgl. Lemma zur *Verantwortung*, S. 90.

¹⁸³ ZE, S. 31.

Die verantwortliche Handlung allein überwindet jede Hypothesizität, ist doch die verantwortliche Handlung die Umsetzung einer Entscheidung – ausweglos, unkorrigierbar und unumkehrbar; die Handlung ist letztes Ergebnis, allseitige endgültige Schlussfolgerung; die Handlung kontrahiert, verbindet und führt in einem einheitlichen und einzigartigen und bereits letzten Kontext Sinn und Fakt, das Allgemeine und das Individuelle, das Reale und das Ideale zusammen, denn alles geht ein in ihre verantwortliche Motivation; in der Handlung liegt ein für allemal der Ausweg aus der bloßen Möglichkeit in die Einzigartigkeit.¹⁸⁴

Da Bachtin in seinen früheren Werken den Begriff der *Handlung* im philosophischen Sinn bestimmt, scheint es zunächst, als würde *Handlung* im Rahmen seiner Romantheorie auf dieselbe Weise behandelt werden. Entscheidend jedoch ist, dass Bachtin in der Weiterentwicklung vom Begriff der *Handlung* den Autor und dessen Held einsetzt, um den „Ausweg aus der bloßen Möglichkeit in die Einzigartigkeit“ zu finden.

Einen wesentlichen Aspekt für das Verständnis von Bachtins Romantheorie zeigt die Entwicklung vom Begriff der *Handlung* in den Wörtern, die der Held spricht. Bachtins These zufolge bedürfe „der Roman [...] der sprechenden Menschen, die sein ideologisches, spezifisches Wort, seine Sprache transportieren“.¹⁸⁵ Wesentlich für die Bedeutung der *Handlung* in Relation zum Roman sind Ideologie und Wort, denn Bachtin verknüpft die *Handlungen* des Helden mit dessen Wort und Ideologie:

Der Mensch kann im Roman ebensoviel handeln wie im Drama oder im Epos – aber sein Handeln ist stets ideologisch gefärbt, immer mit dem Wort (wenn auch nur mit dem potentiellen Wort), mit einem ideologischen Motiv verknüpft, er verwirklicht eine bestimmte ideologische Position. Die Handlung, die Tat des Helden im Roman sind sowohl für die Aufdeckung als auch für die Erprobung seiner ideologischen Positionen, seines Wortes vonnöten.¹⁸⁶

An dieser Stelle wird das Adjektiv „ideologisch“ mehrmals betont. Was Bachtin aber konkret mit dem Adjektiv meint, lässt er offen. Um Bachtins Verwendungsweise von *Handlung* besser nachvollziehen zu können, ist es nun erforderlich, die Begriffe der Ideologie und des Wortes in Bezug auf die *Handlung* näher zu untersuchen. Bachtin entwickelt seine eigene Bestimmung des Begriffs entlang der Kontexte, in denen Ideologie erwähnt und verhandelt wird.

Bachtin interpretiert den Begriff als „besonderen Standpunkt gegenüber der Welt“.¹⁸⁷ Terry Eagleton hebt hervor, wie schwierig es besonders im 20. Jahrhundert sei, zu bestimmen, was

¹⁸⁴ ZPH, S. 76.

¹⁸⁵ ÄdW, S. 220.

¹⁸⁶ Ebd., S. 221-22.

¹⁸⁷ Ebd., S. 221.

Ideologie ist. Er definiert Ideologie auf eine Weise, die eine Reihe von Anknüpfungsmöglichkeiten an das Denken Bachtins erkennen lässt.

The word ,ideology, one might say, is a *text*, woven of a whole tissue of different conceptual strands; it is traced through by divergent histories, and it is probably more important to assess what is valuable or can be discarded in each of these lineages than to merge them forcibly into some Grand Global Theory.¹⁸⁸

Dass Eagleton Ideologie mit einem Text vergleicht, ist hinsichtlich Bachtins Verwendung des Ideologie-Begriffes interessant, da *Ideologie* und das *Wort* bei Bachtin eng verflochten sind. Er verknüpft das Wort als Botschaft mit der Ideologie: „Der sprechende Mensch des Romans ist in diesem oder jenem Grade stets ein *Ideologe*, seine Wörter sind immer ein *Ideologem*.“¹⁸⁹ Die Wörter des Helden drücken im Roman eine Vielzahl an Ideologien aus. Denn die verschiedenen Figuren im Roman artikulieren ihre eigenen Ideologien durch das Wort. Ideologie umhüllt den Helden und dessen Wörter, da Ideologie aus einer dialogischen Wechselbeziehung zwischen dem autoritären Wort und dem innerlich überzeugenden Wort entsteht. Ideologie ist eine Art des *fremden Wortes*, denn dieses *fremde Wort* „ist [...] bestrebt, die Grundlagen unserer ideologischen Beziehung zur Welt und unseres Verhaltens zu bestimmen“.¹⁹⁰ „Die Aneignung des fremden Wortes“ nimmt dazu am „eigentlichen ideologischen Prozeß der Entstehung des Menschen“¹⁹¹ teil, und daher können wir Bachtins Definition der Ideologie als eine Einstellung zur Welt begreifen, in der das *fremde Wort*, das einen Kampf zwischen den *autoritären* und *innerlich überzeugenden Wörtern* in nuce darstellt, unser Bewusstsein in der Welt bilden. Bachtin beschreibt die vielen Seiten des *fremden Wortes* im Hinblick auf dessen ideologischen Aspekte:

[G]ewöhnlich wird der ideologische Entstehungsprozeß nämlich von einer scharfen Divergenz dieser Kategorien charakterisiert: das autoritäre Wort (das religiöse, politische, moralische Wort, das Wort des Vaters, der Erwachsenen, der Lehrer usw.) hat für das Bewußtsein keine innere Überzeugungskraft; das innerlich überzeugende Wort dagegen ist nicht autoritär, wird von keinerlei Autorität gestützt, ist oft ohne jede soziale Anerkennung (durch die Meinung der Allgemeinheit, die offizielle Wissenschaft, die Kritik) ja, bisweilen sogar illegal. Der Kampf und die dialogische Wechselbeziehung zwischen diesen Kategorien des ideologischen Wortes bestimmen in aller Regel die Geschichte des individuellen ideologischen Bewußtseins.

Auf keinen Fall bildet sich aus dem ideologischen Bewusstsein eine Kategorie des *fremden Wortes*, sondern der ideologische Entstehungsprozess macht sich durch den Kampf zwischen der Autorität und der innerlichen Überzeugung bemerkbar. Dass der Romanheld die Spannung

¹⁸⁸ Eagleton, Terry: *Ideology. An Introduction*. Verso: London 1991. S. 1. Herv. d. A.

¹⁸⁹ ÄdW, S. 221. Herv. d. A.

¹⁹⁰ Ebd., S. 229.

¹⁹¹ Ebd.

zwischen dem *autoritären* und dem *innerlich überzeugenden Wort* ausdrückt, ist ein Beweis seines Menschseins, da er nicht nur den Wörtern des Autors gehorcht, sondern auch imstande ist, von anderen fremden Gedanken überzeugt zu werden. Hierin liegt der Unterschied zwischen dem Romanhelden und allen anderen Helden aus den übrigen *Gattungen*. Indem es einen Kampf gibt, der Denken gegen Denken ausspielt, wird dem Romanhelden durch das *fremde Wort* die Möglichkeit gegeben, das Wort des Vaters mit dem Wort der Kritik zu konfrontieren.¹⁹² Wenden wir uns nun wieder der *Handlung* zu, da wir hier einen weiteren Aspekt für die genauere Bestimmung der Ideologie sehen können.

Zur Erinnerung sei an dieser Stelle jenes Zitat, mit dem diese Glosse begann, wiedergegeben, um Bachtins Bestimmung der Ideologie des Romanhelden in Abgrenzung zum epischen Helden aufzurufen: „Die Handlung des Romanhelden ist stets ideologisch hervorgehoben: er lebt und handelt in seiner ideologischen Welt (und nicht in der einheitlichen epischen Welt), er hat seine eigene Welterkenntnis, die in Handlung und Wort verkörpert ist.“¹⁹³ Im Vergleich zum epischen Helden hat der Romanheld seine eigene Welterkenntnis, seine eigene Ideologie, wohingegen der epische Held auf „keine besondere Ideologie“¹⁹⁴ verweisen kann. Da der Romanheld neben dem Autor spricht, besitzt er seine eigene Ideologie, indem er seiner eigenen Welterkenntnis durch seine Wörter Ausdruck verleiht. Dies ist nicht der Fall für den epischen Helden, der das einheitliche Wort des epischen Autors befolgen muss. „Der epische Held kann ausgedehnte Reden halten (und der Romanheld kann schweigen), aber sein Wort ist niemals ideologisch hervorgehoben [...] es verschmilzt mit der Autorstimme.“¹⁹⁵ Da diese sowie die Heldenstimme im Epos einzig bleibt, wird auf eine *Gattung* verwiesen, die keine *Redevielfalt* enthält. Die Ideologien des Helden sowie der anderen Figuren im Roman vertreten die *Redevielfalt* als verschiedene Stimmen. *Redevielfalt* bedeutet aber auch, unterschiedliche „Horizonte“ im Roman zu enthalten, da die Figuren verschiedene Stimmen und Sprachen vertreten. Das Epos hat nur einen „Horizont“; hier beherrscht die Stimme des Autors alles.

¹⁹² Man mag etwa an Franz Kafkas Schilderung seines Vaters in „Brief an den Vater“ hinsichtlich des autoritären Wortes denken: „Knochen durfte man nicht zerbeißen, Du ja. Essig durfte man nicht schlürfen, Du ja [...] Man mußte achtgeben, daß keine Speisereste auf den Boden fielen, unter dir lag schließlich am meisten. (Kafka, Franz: Brief an den Vater. Fischer: Frankfurt a. M. 1982. S. 14-15)

¹⁹³ ÄdW, S. 223.

¹⁹⁴ Ebd., S. 222.

¹⁹⁵ Ebd.

Im Epos gibt es einen einzigen und einheitlichen Horizont, im Roman gibt es deren mehrere, und der Held handelt gewöhnlich in seinem eigenen, besonderen Horizont. Deshalb gibt es im Epos keine sprechenden Menschen als Vertreter verschiedener Sprachen – der Sprechende ist hier im Grunde allein der Autor, und das Wort ist hier einzig das einheitliche Autorwort.¹⁹⁶

Der Roman ist einzigartig in seiner Vielfältigkeit – es zeigt die Vielfalt der Sprachen, der Ideologien und der Sprechenden. Diese Vielfalt hat eine besondere Bedeutung für die *Handlungen* und Wörter des Helden im Vergleich zum Epos, worin der Romanautor die gesamten *Handlungen* der Figuren nicht beherrscht, sondern die Figuren für sich selbst handeln lässt. Demnach bedeutet *Handlung* für Bachtin eine gewisse Unabhängigkeit des Helden im Rahmen seines *Handelns*. Die *Handlungen* des Helden gehorchen weder dem Autorwort noch der Ideologie des Autors, sondern die dialogische Beziehung zwischen Autor und Held und die Wechselwirkung des *fremden Wortes* bilden die Ideologie des Helden, damit der Held handeln kann.

¹⁹⁶ ÄdW, S. 222.

Heteroglossie – Redevielfalt

(engl. heteroglossia, franz. heteroglossie, russ. raznorečie/raznorečivost')

Damals erhoben nicht nur einige Dichter wie [Achmatowa] ihre Stimme, sondern auch Menschen der Generation vor uns hatten schon gesehen, was uns erwartete, aber ihre Stimmen hatten sich verloren, waren verhallt. Vor dem Sieg des „Neuen“ hatten sie bereits nachdenklich auf dessen Ethik, Ideologie, Intoleranz und verdrehte Rechtsvorstellungen hingewiesen. Diese Warnungen kamen der Stimme des Predigers in der Wüste gleich. Und mit jedem Tag zeigte sich deutlicher, wie schwer es geworden war, zu sprechen. Mit abgeschnittener Zunge läßt sich nicht sprechen.¹⁹⁷

Etymologien

Heteroglossie: gr. ἑτερος: „der eine von zweien, einer, der andere“¹⁹⁸; gr. γλῶσσα: „Zunge, Sprache“¹⁹⁹.

Redevielfalt: Rede : ahd. Red(i)a, radia „Rechenschaft“; Vernunft; Verstand“; viel : gr. polýs; falt : aengl. feald „Mal“ und schwed. fäll „Saum“.²⁰⁰

Heteroglossie, auch *Redevielfalt*, erscheint zum ersten Mal in Bachtins *Das Wort im Roman*, obwohl die Genese dieses vielstimmigen Begriffs auch auf seine früheren Werke verweist. Bevor wir uns der Bedeutung der *Heteroglossie* widmen, muss kurz auf die Übersetzung des Begriffs eingegangen werden, da die englischsprachige und die deutschsprachige Übersetzung jeweils unterschiedliche Aspekte des Begriffs in den Vordergrund rücken. Robert Weninger benennt die Probleme und Folgen der deutschsprachigen Übersetzung von „Redevielfalt“ im Vergleich zur englischsprachigen Übersetzung in *Das Wort im Roman*:

Dadurch, daß die Übersetzer es bei einer vergleichsweise wortgetreuen Übertragung belassen haben, verharrt es mehr oder minder glanzlos und unauffällig im Hintergrund. Ganz im Gegenteil hierzu beschlossen die amerikanischen Übersetzer, Michael Holquist und Caryl Emerson, dem eigenartigen Stellenwert des Wortes *raznorechie* (*raznorechivost'*) im Russischen dadurch Rechnung zu tragen, daß die es in der englischen Übertragung mit besonderem linguistischem Flair ausstatteten. Sie haben es vorgezogen, den Begriff mit wirkungsvollerem griechischem Beiklang als *heteroglossia* in die amerikanische Literaturtheorie einzubürgern – mit durchschlagendem Erfolg. Dadurch ist dem Begriff der *Redevielfalt* im angelsächsischen Sprachbereich nicht nur mehr Aufmerksamkeit zuteil geworden, sondern ihm ist im Zuge dessen auch eine wesentlich andere literaturtheoretische Wirkung beschieden gewesen [...].²⁰¹

Diese Gegenüberstellung zweier Übersetzungen zeigt zwei mögliche Reaktionen auf einen übertragenen Begriff: Während in der einen Variante *Redevielfalt* als unauffälliger Nebeneffekt

¹⁹⁷ JW, S. 186.

¹⁹⁸ Frisk, S. 581.

¹⁹⁹ Ebd., S. 315.

²⁰⁰ Duden, S. 683.

²⁰¹ Weninger (1999), S. 115.

ausgeklammert wurde, konnte in der anderen das Wort *Heteroglossie* durch seinen griechischen Glanz Aufmerksamkeit und Wirkung auf sich ziehen. *Redeviefalt* spielt bei Bachtin eine wichtige Rolle, der Übersetzer ist hier - wie auch bei vielen anderen Begriffen - gefordert, die unterschiedlichen Übersetzungsmöglichkeiten zu problematisieren. Merkwürdigerweise wird dieser Begriff in den deutschsprachigen Bachtin-Übersetzungen immer noch als *Redeviefalt* übertragen, obwohl *Heteroglossie* in den deutschsprachigen Lexika präferiert wird. In den Übersetzungen stehen *Redeviefalt* und *Heteroglossie* nebeneinander, wobei in der deutschsprachigen Sekundärliteratur der Begriff der *Redeviefalt* dominiert.

Die *Heteroglossie* bedient sich nach Bachtin der Alltagssprache und stellt somit im Roman eine der führenden Prinzipien dar, damit „die Aufmerksamkeit auf die Besiedlung des (romanesken) Worts mit verschiedenartigen Bedeutungsrichtungen von konkurrenten Soziolekten der Sprache“²⁰² gelenkt werde. Der Roman ist als *Gattung* in der einzigartigen Lage, alle unterschiedlichen Soziolekte, Dialekte und Idiolekte eines Milieus widerzuspiegeln. Bachtin situiert diese Formen der Sprache in ihren eigenen *Chronotopoi*, denn „Wörter, Äußerungen und Texte“ bilden „keine abgeschlossenen, synchron zu beschreibenden Entitäten, sondern [...] zeitlich und kontextuell unterschiedliche Bedeutungen“.²⁰³ Jedes gesprochene Wort besitzt seinen eigenen *Chronotopos* sowie seine eigene Intonation. Aus diesem Umstand ergeben sich die mannigfaltigen Bedeutungen eines einzigen Wortes oder einer einzigen Äußerung. Grüber erklärt die Begriffe der *Redeviefalt* und der *Sprachvielfalt* folgendermaßen:

[...] *Redeviefalt* dort, wo sich (wiederum innerhalb einer Sprache) Ideolekte, Soziolekte oder Dialekte voneinander abheben, *Sprachvielfalt* aber dort, wo verschiedene (meist National-)Sprachen in einem Sprachraum nebeneinander vorkommen, wie etwa Volkssprache und Kultursprache im europäischen Mittelalter [...] und heute fast alle Sprachen in den Verlautbarungen der Vereinten Nationen.²⁰⁴

Redeviefalt verbleibt nur innerhalb einer Sprache, während die *Sprachvielfalt* beispielsweise die Sprachsituation in einer mehrsprachigen Stadt verdeutlicht. Bachtin unterscheidet später zwischen *Stimmenviefalt* und *Redeviefalt*. Die *Stimmenviefalt* ist „abstrakt“, ihre Bilder gehen „selten in die Tiefe“ und sie müssen in den meisten Fällen „formallogisch“ im Bereich der Rhetorik definiert werden, so Bachtin.²⁰⁵ Beide, *Stimmenviefalt* und *Redeviefalt* werde oft

²⁰² Biti (2000), S. 346.

²⁰³ MLLK, S. 286.

²⁰⁴ Ebd. Herv. d. A.

²⁰⁵ AdW, S. 240.

mit dem Begriff der *Polyphonie* sowie der *Dialogizität* verwechselt, obwohl die *Polyphonie* Stimmen auf eine andere Weise als die *Stimmenvielfalt* verhandelt wissen will, da *Polyphonie* vom Autor ausgeht, anstatt von der Sprache selbst.

Der Umstand, dass manche Interpreten Bachtins Begriffe der *Heteroglossie* mit der *Polyphonie*²⁰⁶ vermengen, begegnet in der Sekundärliteratur relativ häufig, denn beide Begriffe behandeln Stimmen im Roman. *Polyphonie* wird vom Autor erzeugt, wohingegen die *Redevelfalt* von vornherein in den verschiedenen Sprachen einer Kultur existiert. Die Verschmelzung von *Heteroglossie* und *Polyphonie* bildet keine Überraschung, da Bachtin mitunter beide Begriffe im gleichen Satz verwendet. Emerson und Morson klären dieses Problem:

Also, polyphony is not even roughly synonymous with heteroglossia. The latter term describes the diversity of speech styles in language, the former has to do with the position of the author in the text. *Many literary works are heteroglot, but very few are polyphonic.* The two concepts pertain to fundamentally different kinds of phenomena, although the critical practice of conflating Bakhtin's categories has tended to blur the distinction for many readers.²⁰⁷

Heteroglossie stammt aus der Sprache und fungiert als eine Beschreibung der Stilvielfalt in der Sprache. Demgegenüber geht die *Polyphonie* vom Autor aus, da er die Stimmen der Figuren im Roman organisiert. *Heteroglossie* und *Polyphonie* dürfen also weder eins-zu-eins verglichen noch als Gegensätze gegenübergestellt werden. Die Bedeutung von *Heteroglossie* ist wortwörtlich in der Wortbildung des Begriffs angelegt, während *Polyphonie* als Metapher aus der Musik entnommen wurde. Bachtins Beschreibung der *Polyphonie* lässt in seinen Ausführungen über Dostoevskij viel Raum für Interpretation.²⁰⁸ Ein Beispiel für die problematische Zusammenführung von *Heteroglossie* und *Polyphonie* findet man in *Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. In Bezug auf *Redevelfalt* wird der Leser auf die Begriffe *Dialogizität* und *Heteroglossie* verwiesen²⁰⁹, obwohl *Redevelfalt* und *Heteroglossie* weit voneinander entfernt sind. Unter *Dialogizität* findet der Leser eine Gleichung zwischen *Redevelfalt*, *Polyphonie* und *Mehrstimmigkeit*.²¹⁰ Dem muss angemerkt werden, dass nur *Polyphonie* als ein Äquivalent der *Dialogizität* bezeichnet werden kann. Der Beitrag zur *Polyphonie* verweist den Leser nur auf das Lemma der *Dialogizität*.²¹¹ Im Gegensatz dazu wird

²⁰⁶ Vgl. Lemma zur *Polyphonie*, S. 41.

²⁰⁷ CP, S. 232. Herv. d. A.

²⁰⁸ Vgl. CP, S. 232.

²⁰⁹ Vgl. MLLK, S. 612.

²¹⁰ Ebd., S. 128.

²¹¹ Ebd., S. 580.

der Begriff *Heteroglossie* mit *Vielstimmigkeit* und *Redeviefalt* gleichgesetzt.²¹² Allein in der Logik des Lexikons finden wir einen Widerspruch, da die Beiträge in Bezug auf die Relationen der Begriffe uneinig sind. Das Verweissystem scheitert, indem das Lexikon seine eigene Logik ungeprüft lässt: [A = B = C], [C = A] aber [B ≠ C]. Weiter gibt der Beitrag zur *Dialogizität* eine fragwürdige Interpretation eines Zitats von Bachtin, indem die *Redeviefalt* mit dem *polyphonen* Roman zusammengeführt wird. Laurenz Volkmann schreibt:

In der Lit[eratur] zeigt sich die D[ialogizität] paradigmatisch im polyphonen, mehrstimmigen Roman als „Mikrokosmos der Redeviefalt“, der die „sozioideologischen Stimmen der Epoche“²¹³ auffächert. In einem polyphonen Kunstwerk ergänzen und brechen sich eine Vielzahl von divergenten Stimmen, Perspektiven und Weltanschauungen in der Orchestrierung des Autors [...].²¹⁴

In dieser Definition der *Dialogizität* orchestrierte der Autor die Stimmen zu einem *polyphonen* Kunstwerk, jedoch vermischt dieser Beitrag aus *Metzlers Literatur-Lexikon* das Bild der *Dialogizität* mit dem der *Redeviefalt*. Es wird angenommen, dass alle Romane, die *Redeviefalt* aufweisen, automatisch auch *polyphon* sind. Bachtin beschreibt dies wie folgt:

Im Roman müssen alle sozioideologischen Stimmen der Epoche vertreten sein, das heißt, alle wesentlichen Sprachen der Epoche, kurz, der Roman muß ein Mikrokosmos der Redeviefalt sein.²¹⁵

Bachtin schreibt weder „im polyphonen Roman“ noch „im dialogischen Roman“, sondern nur „im Roman“. In dem Punkt, dass der Autor im Roman die Stimmen der Figuren orchestrierte, stimme ich mit Volkmann überein, er geht allerdings einen Schritt zu weit, wenn er implizit voraussetzt, dass *nur* der *polyphone* Roman ein „Mikrokosmos der Redeviefalt“ sei. In der Realität könnten alle Romane ein „Mikrokosmos der Redeviefalt“ sein, aber nur wenige sind *polyphon*. Der Unterschied zwischen den *polyphonen* Romanen Dostoevskijs und einem *monologischen* Roman besteht in der Abwesenheit der *Dialogizität*, wobei jedoch sowohl der *polyphone* als auch der *monologische* Roman *Redeviefalt* beinhalten. Dieser Fall der Uneinigkeit in *Metzlers Literatur-Lexikon* zeigt auf, dass man Bachtins Begriffe niemals unterschätzen sollte und somit höchste Präzision geboten ist. Um die Komplexität der *Redeviefalt* bzw. *Heteroglossie* angemessen zu erfassen, müssen wir nahe am Wort Bachtins bleiben.

Das dritte Kapitel in *Das Wort im Roman* nennt Bachtin „Die Redeviefalt im Roman“. Bachtin erarbeitet den Begriff der *Redeviefalt* anhand spezifischer Beispiele aus englischen

²¹² Ebd., S. 286.

²¹³ ÄdW, S. 290.

²¹⁴ MLLK, S. 128.

²¹⁵ ÄdW, S. 290.

humoristischen Romanen. „Im englischen humoristischen Roman finden wir die humoristisch-parodistische Nachbildung fast aller Schichten der damaligen mündlich-schriftlichen Hochsprache.“²¹⁶ Die *Redeviefalt* besteht aus Schichten einer Hochsprache, die selbstverständlich aus der Sprache stammen und mit der Organisation von Stimmen, wie sie bei der *Polyphonie* der Fall ist, nichts zu tun haben. Romane von englischen Autoren wie Dickens und Fielding seien „Enzyklopädie[n] der Schichten und Formen der Hochsprache“.²¹⁷ Der Autor besitzt keine Kontrolle über die Sprache und ihre Schichten, da er „keine eigene Sprache“ hat, sondern die *Redeviefalt* zur Anwendung bringt, um Stil auszubilden.²¹⁸ Am Beispiel von Dickens zeigt Bachtin die Dominanz der *Redeviefalt* in dem englischen humoristischen Roman:

So ist der ganze Roman von Dickens beschaffen. Sein gesamter Text könnte im Grunde mit Anführungszeichen übersät sein, wodurch die kleinen Inseln der verstreuten direkten und reinen Autorrede hervorgehoben würden, die von allen Seiten von den Wellen der *Redeviefalt* umspült werden. Aber dies zu tun wäre unmöglich, weil ein und dasselbe Wort, wie wir gesehen haben, oft gleichzeitig in die fremden Reden und in die Autorrede eingeht.

Einen Roman gleichsam mit Anführungszeichen zu übersäten²¹⁹, erscheint als eine der radikalsten Behauptungen Bachtins, denn sie impliziert, dass Dickens sowie alle Autoren im Großen und Ganzen in Zitaten arbeiten, statt in ihren eigenen Worten zu schreiben. Autoren besitzen demnach weder ihre eigenen Wörter noch ihre eigene Sprache, denn Romane werden Bachtin zufolge hauptsächlich aus den Schichten der Hochsprache, aus den Wörtern dieser Schichten, gebildet.

Die Verschmelzung der *Redeviefalt* mit der „allgemeinen Meinung“ des Autors nennt Bachtin eine „analoge hybride Konstruktion“. In dieser Konstruktion drücke der Hauptsatz die *fremde Rede* aus, wobei der Nebensatz die direkte Autorrede äußere.²²⁰ Trotz dieser Verschmelzung, so Bachtin, sei die *Redeviefalt* die Basis für den Stil des Romans, und nicht die allgemeine Sprache eines Autors: „Gerade die Vielfältigkeit der Rede und nicht die Einheit einer normativen allgemeinen Sprache ist die Basis des Stils.“²²¹ Der Held kommt als Stimme für die *fremde Rede* und Katalysator der *Redeviefalt* ins Bild und verdeutlicht die Beziehung

²¹⁶ Ebd., S. 192.

²¹⁷ ÄdW, S. 192.

²¹⁸ Vgl. Ebd., S. 201.

²¹⁹ Vgl. Lemma *Autor(schaft)*, S. 31.

²²⁰ Vgl. Ebd., S. 197.

²²¹ ÄdW, S. 198. Herv. d. A.

zwischen Autor, Sprache und *Redevielfalt*, da er durch „die fremde Rede in fremder Sprache“ spricht.

Die Reden der Helden, die im Roman über eine mehr oder weniger große verbal-semantiche Selbstständigkeit verfügen, einen eigenen Horizont haben, können gleichfalls, da sie fremde Rede in einer fremden Sprache sind, die Autorintentionen brechen und daher in gewissem Grade die zweite Sprache des Autors sein. Die Rede der Helden nimmt außerdem fast immer einen (manchmal mächtigen) Einfluß auf die Autorrede, indem sie fremde Wörter (die versteckte fremde Rede des Helden) über sie verstreut und damit Spaltung, Vielfältigkeit der Rede in sie hineinträgt.²²²

Die „versteckte fremde Rede des Helden“ spaltet die Autorrede und bricht die Autorintentionen, um eine Art *Redevielfalt* im Roman zu erzeugen. Die *fremde Rede* des Helden ist nur eine Zusammensetzung aus mehreren, die die *Redevielfalt* im Roman aufzeigen können, denn „die Rolle des Helden“ werde zu einem Faktor, „der die Sprache des Romans spaltet, indem er Redevielfalt in sie einführt“²²³, so Bachtin. Weitere Faktoren der *Redevielfalt* erläutert er an einer anderen Stelle:

Das humoristische Spiel mit Sprachen, die Erzählung, die „nicht vom Autor“ stammt (sondern vom Erzähler, vom fiktiven Autor, von einer Person), die Reden und Zonen der Helden und, schließlich, die eingebetteten oder umrahmenden Gattungen sind grundlegende Formen der Einführung und Organisation der Redevielfalt im Roman.²²⁴

Diese Formen der Organisation der *Redevielfalt* im Roman bilden die Basis des Dialogs im Roman, denn wir finden Dialog zwischen Autor und Helden, zwischen den verschiedenen *Gattungen* im Roman und den Schichten der Rede. Die *Redevielfalt* wird als Begriff häufig mit dem Dialog in Zusammenhang gebracht, und es ist sinnvoll, die Beziehung dieser Begriffe genau zu analysieren, um den Begriff der *Redevielfalt* auszuarbeiten.

Dialog im Sinn Bachtins vollzieht sich in der Realität zwischen zwei lebenden Sprechern, in der Welt des Romans zwischen Autor und Held. Die *Redevielfalt* ermöglicht den Dialog durch das *fremde Wort*, das der Held ausdrückt, um den Autor zu „unterbrechen“. „Unterbrechen“ deshalb, da der Autor und der Held dieses Wort teilen. Aus diesem Grund verwandelt sich dieses *fremde Wort* in ein „zweistimmiges Wort“, denn der Held spricht durch den Stil des Autors, also in jener Sprache, die der Autor für den Helden auswählt. Die Sprache gehört auf keinen Fall dem Autor. Das Wort wird zwischen Autor und Held geteilt, die Sprache gehört allerdings niemandem. Der Autor kann lediglich die *Redevielfalt* organisieren und die Äußerungen der verschiedenen sprachlichen Schichten im Roman gestalten sowie an seine

²²² Ebd., S. 205.

²²³ Ebd., S. 209.

²²⁴ Ebd., S. 212.

Figuren verteilen. Diese Konstellation bildet die große Barriere für Bachtins Leser: Der Roman ist keine reine Erzeugung des Autors, sondern eine „Enzyklopädie“. Der Autor ruft alle vorherigen *Gattungen* auf, um seinen Roman zu schreiben. Bachtin erläutert die Funktion der *Redevielfalt* im Roman im Rahmen einer ausführlichen Passage:

Die Redevielfalt, die in den Roman eingeführt wird (welcher Art die Formen ihrer Einführung auch sein mögen) ist *fremde Rede in fremder Sprache*, die dem gebrochenen Ausdruck der Autorintentionen dient. Das Wort einer solchen Rede ist ein *zweistimmiges* Wort. Es dient gleichzeitig zwei Sprechern und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen aus: die direkte Intention der sprechenden Person und die gebrochene des Autors. In einem solchen Wort sind zwei Stimmen, zwei Sinngebungen [dva smysla] und zwei Expressionen enthalten. Zudem sind diese beiden Stimmen dialogisch aufeinander bezogen, sie wissen gleichsam voneinander (wie zwei Repliken eines Dialogs voneinander wissen und in sich in diesem gegenseitigen Wissen entfalten), sie führen gleichsam ein Gespräch miteinander. Das zweistimmige Wort ist stets im Innern dialogisiert. So ist das humoristische, ironische, parodistische Wort, so ist das brechende Wort des Erzählers, das brechende Wort in den Reden des Helden und so ist schließlich das Wort der eingebetteten Gattung beschaffen: sie alle sind zweistimmige, innerlich dialogisierte Wörter. In ihnen ist ein potentieller, unentwickelter und konzentrierter Dialog zweier Stimmen, zweier Weltanschauungen, zweier Sprachen angelegt.²²⁵

In dieser Passage, in der die Einheit des Wortes eine Pluralität von Stimmen, Sinngebungen, Sprachen, Expressionen und Weltanschauungen umfassen kann, stoßen wir auf den Kern des bachtinschen Denkens. Die Wörter werden im Roman dialogisiert. Bachtin findet im Wort eine molekulare Agora, da der Autor sowie der Held ihre Weltanschauungen durch das dialogische Wort äußern können. Bachtin befreit das Wort vom Griff des autoritären Autors und zeigt die Vielfalt des Wortes auf. Der Dialog, der die *Redevielfalt* entfacht, illuminiert Aspekte der Schichten der sogenannten Hochsprache, damit diese verschiedenen Schichten im Roman und in der Welt miteinander kommunizieren. Wir können wohl annehmen, dass Bachtin eine reale Hoffnung für die Welt in seiner Romantheorie impliziert, und zwar eine Vorstellung, in der die verschiedenen Schichten der Welt voneinander wissen und einander verstehen:

Die Redevielfalt *an sich* wird im Roman und dank dem Roman zur Redevielfalt *für sich*: die Sprachen werden dialogisch zueinander in Beziehung gebracht und beginnen (ähnlich den Repliken des Dialogs) füreinander zu existieren. Dank dem Roman erhellen sich die Sprachen wechselseitig, wird die Hochsprache zum Dialog von Sprachen, die voneinander wissen und einander verstehen.²²⁶

Der Roman als literarische *Gattung* realisiert eine neue Art der *Redevielfalt*. *Redevielfalt* galt früher nur als eine Repräsentation der eingegrenzten Schichten einer Sprache außerhalb der Literatur, mit dem Aufkommen des Romans konnten diese Schichten nun endlich miteinander

²²⁵ ÄdW, S. 213. Herv. d. A.

²²⁶ ÄdW, S. 279. Herv. d. A.

kommunizieren. Womöglich kann diese Verwirklichung nur durch den Roman zum Vorschein kommen, da die anderen Künste sowie literarischen *Gattungen* Schwierigkeiten haben, die Bedingungen für einen Dialog zwischen allen Schichten zu schaffen.

Monolog

(engl., franz. monologue, russ. monolog)

Unser gutes Leben fand plötzlich im Herbst 1936, als wir von einer Reise nach Sadonsk zurückkamen, ein Ende. Die örtliche Rundfunkstation war aufgegeben, alle Übertragungen gingen von der Zentrale aus, das Theater war eingegangen, die Zeitung hatte keine Arbeit mehr für uns. So waren mit einem Mal alle unsere Quellen versiegt.²²⁷

Anna Andrejewna [Achmatowa] ist eine gute Kennerin des Alten Testaments und liebt es sehr. Großes Vergnügen bereitete es ihr stets, mit Amusin, einem wirklichen Kenner, den ich bei ihr einführte, über die letzten Feinheiten der Auslegung zu diskutieren. O. M. dagegen fürchtete in gewisser Weise den alttestamentarischen Gott mit seiner totalitären, furchtgebietenden Macht [...] Es war nur natürlich, daß wir jede Alleinherrschaft fürchteten.²²⁸

Etymologie

Gr. **μόνος**; allein²²⁹; **λόγος**; Rede. Das gr. mono-lógos heißt „allein redend, mit sich selbst redend; fr. monologue „Selbstgespräch“.²³⁰

In *Probleme der Poetik Dostoevskijs* unterscheidet Bachtin die Merkmale des *Monologs* von jenen des Dialogs. Nach Bachtin erzeugen *Monolog* und Dialog zwei Arten von Wahrheit. Im folgenden Zitat schildert Bachtin den *Monolog* am Beispiel der sokratischen Dialoge. Diese gelten als Topoi der Wahrheitsfindung.

At the base of the genre lies the Socratic notion of the dialogic nature of truth, and the dialogic nature of human thinking about truth. The dialogic means of seeking truth is counterposed to *official* monologism, which pretends to *possess a ready-made truth*, and it is also counterposed to the naive self-confidence of those people who think that they know something, that is, who think that they possess certain truths. Truth is not born nor is it to be found inside the head of an individual person, it is born *between people* collectively searching for truth, in the process of their dialogic interaction.²³¹

Bachtin verweist auf die sokratischen Dialoge, um die Anfänge des *Monologs* und des Dialogs als sprachliche Praxis der Wahrheitsfindung darzustellen, die nur im Austausch zwischen Menschen möglich ist. Die Kommunikation, die Sprache und der Roman – also die wesentlichen Themen Bachtins – richten sich auf die Wahrheiten unserer Realität. Kein Individuum findet Wahrheit in Isolation, da sie nur zwischen Menschen und dem Prozess dialogischen Interagierens verhandelt wird. Nur die Individuen, die „ein naives Selbstvertrauen“ haben, denken Wahrheit zu besitzen. Die Dynamik zwischen einer

²²⁷ JW, S. 166.

²²⁸ Ebd., S. 254.

²²⁹ Frisk, S. 253.

²³⁰ Duden, S. 571.

²³¹ TPDP, S. 110.

monologischen und einer dialogischen Wahrheit können wir uns anhand zweier Arten von Gesellschaften vorstellen. In einer *monologischen* Gesellschaft ist der Zugang zu Informationsquellen stark eingeschränkt und unterliegt der Kontrolle. Es gibt z.B. nur eine einzige Zeitung, einen einzigen Fernsehsender, eine einzige offizielle Meinung usw., wobei alle dieselbe ‚Wahrheit‘, dieselbe Weltanschauung vertreten müssen, ohne darüber zu diskutieren. Holquist verdeutlicht die Einheitlichkeit der totalitären Sprache auf anschauliche Weise und bezeichnet sie als *monologisch*:

Official languages, even those that are not totalitarian, are masks for ideologies of many different kinds, but they all privilege oneness; the more powerful the ideology, the more totalitarian (monologic) will be the claims of its language. Extreme versions of such a language would be religious systems and certain visionary forms of government that have as their end that prelapsarian condition in which words are not necessary. Speech falls away because – in the state such ideologies wish to underwrite – no meditation is necessary since everyone’s thought is in step with everyone else’s. There is no difference between individual and society. Of course, such an extreme monologism is both theoretically and practically impossible: dialogism is realism.²³²

Im Gegensatz dazu bietet die dialogisch organisierte Gesellschaft unterschiedliche Diskurse und Diskussionen, die nach Wahrheit suchen, die sich auch widersprechen können und sich in einer breiten Medienvielfalt niederschlagen. Bachtin differenziert den „passiv verstehenden“ und „aktiv antwortenden“ Gesprächspartner:

Alle monologisch aufgebauten rhetorischen Formen sind auf den Hörer und seine Antwort eingestellt [...] Diese offene Einstellung auf den Hörer und auf die Antwort im alltäglichen Dialog und in den rhetorischen Formen hat die Aufmerksamkeit der Linguisten auf sich gezogen [...] Sie untersuchen nur diejenigen Aspekte des Stils, welche der Forderung nach Verständlichkeit und Klarheit genügen, das heißt gerade jene Elemente, denen es an innerer Dialogizität mangelt, die den Hörer nur als passiv Verstehenden und nicht als aktiv Antwortenden und Erwidernden hervortreten lassen.²³³

Bachtin fordert einen „aktiv antwortenden und erwidernden“ Gesprächspartner, um den Begriff der *Dialogizität* zu verwirklichen. Während *Monologizität* Verständlichkeit sowie Klarheit verlangt, lässt *Dialogizität* Platz für Unverständlichkeit und Unklarheit.

Auf eine ähnliche Weise wie Holquist beschreiben Emerson und Morson die *Monologizität*, wobei sie in ihrer Annäherung von einer Gegenüberstellung von Dialektik und *Dialogizität* ausgehen: „Dialectics abstracts the dialogic from dialogue. It finalizes and systematizes dialogue.“²³⁴ Emerson und Morson gehen noch weiter und behaupten zurecht, dass die

²³² DBW, S. 53.

²³³ SG, S. 173.

²³⁴ CP, S. 57.

Dialektik Objekte und nicht Menschen in den Blick nimmt. Darin liege das Problem, da eine dialogische Perspektive der Welt in der Realität begründet wird.²³⁵ „Bakhtin’s contempt for dialectics was a constant, and appears in the writings of the 1920’s as well as of the 1970’s.“²³⁶

Bachtin verweist hier auf die besondere Rolle der Semiotik:

No less than dialectics, Bakhtin suggests, semiotics „materializes“ and reifies the word: it takes the life out of language and culture. In part, such reification derives from a misunderstanding of history. The misunderstanding lies in mistaking habits or clusters for rules or laws.²³⁷

Bachtins Begriff des *Monologs* bzw. der *Monologizität* erinnert an die Unterscheidung zwischen System und *Architektur*. Während der *Monolog* systemisch in dem Sinn ist, dass er auf Fertigstellung der Einheit drängt, ist die *Dialogizität* *architektonisch*, da die *Architektur* die Art des Bauens fokussiert. Das System bzw. die Architektur ist als die fertiggebaute Struktur innerhalb der *Architektur* zu verstehen, die flexibel ist.

Im Gegensatz zu Bachtins Definition des *Monologs* finden wir eine engere Definition in *Metzlers Literatur-Lexikon*, wo der *Monolog* „als Kunstform in bestimmten Formen der Lyrik oder in Tagebuchaufzeichnungen“ Erwähnung findet. Der *Monolog* ist auch eine Form der Ich-Aussprache bzw. des Selbstgesprächs, das „sowohl rein gefühlsbestimmte Aussagen als auch gedankl. Auseinandersetzungen“ enthalte.²³⁸ In seinen früheren Schriften stimmte Bachtin mit der *monologischen* Kritik der Lyrik überein, später aber sollte sich das Prinzip der Abgeschlossenheit der Rede zu einem wichtigen Indikator der *Monologizität* entwickeln. Aumüller schildert den Begriff des *Monologs* nach Bachtin wie folgt:

Monologische Rede ist nach Bachtin abgeschlossen und unproduktiv, sie weist nicht über sich selbst hinaus, besitzt keinerlei Deutungsspielraum. Demgegenüber seien wahrhaft künstlerische Werke prinzipiell offen und unabgeschlossen.²³⁹

Wesentlich für die *Monologizität* sind die Abgeschlossenheit und Unproduktivität der Rede, da *Monologizität* „die Dominanz nur einer Stimme“ bedeutet. Als *monologisch* sind „auch Interpretationen zu verstehen, die autoritativ Deutungsvielfalt leugnen und einen Königsweg suggerieren“. ²⁴⁰ Den Monolog könnten wir eher als eine Schreibweise betrachten, die rein und einheitlich fungiert, und der Schreibweise Dostoevskijs programmatisch gegenübersteht. Denn Dostoevskij schreibt auf eine „widersprüchliche“ und „heterogene“ Weise und seine Romane

²³⁵ Vgl. Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ MLLK, S.290.

²³⁹ Aumüller (2010), S. 117.

²⁴⁰ Vgl. MLLK, S. 128.

führen ins dialogische Feld. Dostoevskij sucht also mit Dialogen nach Wahrheit. Bachtin schreibt:

If viewed from a monologic understanding of the unity of style (and so far that is the only understanding that exists), Dostoevsky's novel is *multi-styled* or styleless; if viewed from a monologic understanding of tone, Dostoevsky's novel is *multi-accented* and contradictory in its values; contradictory accents clash in every word of his creations. If Dostoevsky's highly heterogeneous material had been developed within a unified world corresponding to the unified monologic consciousness of the author, then the task of joining together the incompatible would not have been accomplished, and Dostoevsky would be a poor artist, with no style at all [...].²⁴¹

Wenn wir den Dialog anhand widersprüchlicher Stimmen und heterogener Materialien definieren, können wir auf die genannten Gegensätze der obigen Beschreibungen zurückgreifen, um den Begriff des *Monolog*s zu bestimmen. Der *Monolog* besitzt nach Bachtin nur einen Stil, nur eine Stimme und nur einen Akzent. Der Autor des dialogischen Romans hingegen sitzt nicht auf einem Thron im Reich seines Textes, sondern die Stimmen beherrschen in ihrer Unterschiedlichkeit den Roman.

Mit seiner Abhandlung über Dostoevskij, das eine entscheidende Wende im Verständnis des *Monologischen* und dem Dialogischen markiert, entwickelt Bachtin seinen Begriff des *Monolog*s vor dem Hintergrund der neuen Entdeckung, nämlich der *Polyphonie*. Bis zu diesem Punkt behauptete er, dass nur ein Rahmen, nämlich jener, der als *monologisch* gilt, für den Roman existiere. Dieser Rahmen jedoch wurde durch Dostoevskijs Romane gesprengt. Aus diesem Grund musste Bachtin einen dialogischen Rahmen entwickeln. „In Dostoevsky's Work each opinion really does become a living thing and is inseparable from an embodied human voice. If incorporated into an abstract, systematically monological context, it ceases to be what it is.“²⁴² Dostoevskijs Romane brechen mit der Tradition der *Monologizität* in der Romangattung, denn er haucht Leben in die Stimmen seiner Figuren. Es stellt sich die Frage, warum der Autor die Stimmen im Roman nicht beherrscht, wenn er den Text ja verfasst. Diese Frage kann Bachtins späteren Konzept des *fremden Wortes* erklären, das besagt, dass Autoren sowie Menschen in den meisten Fällen die Wörter eines *Anderen* verwenden, um ihre Gedanken, Ideen und Emotionen auszudrücken. Das bedeutet, dass ein Autor unter anderem nur einige „originellen“ Äußerungen in seinem Roman selbst schreibe, wobei die meisten davon Umschreibungen des *fremden Wortes* darstellen. Bachtin beschreibt dieses Konzept in seinen früheren Schriften als eine Interaktion:

²⁴¹ TPDP, S. 15-6.

²⁴² Ebd., S. 17.

The dramatic whole is, as we have pointed out, in this respect monologic; Dostoevsky's novel is dialogic. It is constructed not as the whole of a single consciousness, absorbing other consciousnesses as objects into itself, but as a whole formed by the interaction of several consciousnesses, none of which entirely becomes an object for the other; this interaction provides no support for the viewer who would objectify an entire event according to some ordinary monologic category (thematically, lyrically or cognitively) – and this consequently makes the viewer also a participant. Not only does the novel give no firm support outside the rupture-prone world of dialogue for a third, monologically all-encompassing consciousness – but on the contrary, everything in the novel is structured to make dialogic opposition inescapable.²⁴³

Die *dialogischen* Oppositionen im Roman sind unausweichlich, denn eine allumfassende Stimme würde nie existieren. Wenn wir an die Geschichte der Menschheit und ihrer Sprachen denken, hatte es nur Menschen gegeben, die die Sprache des *Anderen* gelernt und verwendet hatten.

In diesem Sinn argumentiert Bachtin, dass sobald eine *fremde Stimme* in einem literarischen Text zu finden sei, der Text, im Gegensatz zu der einstimmigen Poesie in die dialogisch verfasste Prosaschicht versetzt werde: „Im Gegenteil, die poetische Zweideutigkeit gehorcht einer einzigen Stimme zu einem einzigen Akzentsystem [...] Sobald eine fremde Stimme, ein fremder Akzent, ein anderer möglicher Standpunkt in dieses Spiel des Symbols einbricht, ist die poetische Schicht zerstört und das Symbol in die Prosaschicht versetzt.“²⁴⁴ In Bezug auf Dostoevskij erklärt Bachtin, die Rede eines *Anderen* verschiebe einen Text von einem *monologischen* Blickfeld in ein *dialogisches* Blickfeld eines Autors.

Thus the freedom of a character is an aspect of the author's design. A character's discourse is created by the author, but created in such a way that it can develop to the full its inner logic and independence as *someone else's discourse*, the word of the *character himself*. As a result it does not fall out of the author's design, but only out of a monologic authorial field of vision. And the destruction of this field of vision is precisely a part of Dostoevsky's design.²⁴⁵

Wir können hier annehmen, dass „someone else's discourse“ als eine vorläufige Bezeichnung für Bachtins Begriff der *fremden Rede* gelesen werden kann. Der Keim der Thesen Bachtins in *Das Wort und Roman* finden sich schon in seinem ersten Werk. Dostoevskij entwickelt seine Figuren auf seine besondere Weise, damit sie die Freiheit haben, ihre eigenen Reden zu formulieren. Bachtins Ansicht zufolge sind die Figuren in diesem Rahmen unabgeschlossen, da sie ihrem eigenen Leben Sinn geben können. Als Beispiel für die *Monologizität* verweist Bachtin auf Tolstoi, der für seine Figuren diese Offenheit nicht bewahrt:

²⁴³ TPDP, S. 18.

²⁴⁴ ÄdW, S. 216.

²⁴⁵ TPDP, S. 65. Herv. d. A.

Thus the total finalizing meaning of the life and death of each character is revealed only in the author's field of vision, and thanks solely to the advantageous "surplus" which that field enjoys over every character, that is, thanks to that which the character cannot himself see or understand. This is the finalizing, monologic function of the author's "surplus" field of vision.²⁴⁷

In dieser Auslegung der Konzeption eines *monologischen* Romans ist der Held gegenüber seinen eigenen Wörtern blind. Der Autor ermöglicht dem Wort seines Helden keine Freiheit; er trennt ihn von der Wirklichkeit im *monologischen* Roman und grenzt ihn in seinem eigenen Bild ein. Damit der Held sein Selbstbewusstsein beherrscht, muss der Autor den Blick des Helden aufsperrern. Im *monologischen* Roman bestimmt jedoch der Autor die Grenzen der Realität des Helden. Bachtin beschreibt die *monologische* Gestaltung wie folgt:

In a monologic design, the hero is closed and his semantic boundaries strictly defined: he acts, experiences, thinks, and is conscious within the limits of what he is, that is, within the limits of his image defined as reality; he cannot cease to be himself, that is, he cannot exceed the limits of his own character, typicality of temperament without violating the author's monologic design concerning him. Such an image is constructed in the objective authorial world, objective in relation to the hero's consciousness; the construction of that authorial world with its points of view and finalizing definitions presupposes a fixed external position, a fixed authorial field of vision. The self-consciousness of the hero is inserted into this rigid framework, to which the hero has no access from within and which is part of the authorial consciousness defining and representing him – and is presented against the firm background of the external world.²⁴⁸

Das *monologische* Design sperrt den Helden im Gefängnis der Welt des Autors ein. Bachtin beschreibt diese Art des Einsperrerns des Helden als eine inexistente Distanz zwischen Autor und Held, wobei diese nur im dialogischen Roman erscheint, worin der Held diese Distanz mit *fremden Wörtern* in *fremder Sprache* schafft. „Und in diesem Fall liegt ein ‚nicht-direktes Sprechen‘, ein Sprechen nicht *in* einer Sprache, sondern *durch* eine Sprache, ein fremdes sprachliches Medium vor, und daher auch eine Brechung der Intentionen des Autors“.²⁴⁹ Diese Brechung der Intentionen des Autors findet im *monologischen* Roman nie statt, denn die *Monologizität* strebt zum einheitlichen Ganzen. Am Beispiel der Poesie setzt sich Bachtin mit dem *Monolog* auseinander:

²⁴⁷ TPDP, S. 70.

²⁴⁸ Ebd., S. 52.

²⁴⁹ ÄdW, S. 203. Herv. d. A.

Jedes Wort muß den Grundgedanken des Dichters unmittelbar und direkt zum Ausdruck bringen; es darf keine Distanz zwischen dem Dichter und seinem Wort geben. Er muß von der Sprache als einheitlichem intentionalen Ganzen ausgehen: keinerlei Spaltung der Sprache, keinerlei Redevielfalt und erst recht keine Sprachvielfalt dürfen im poetischen Werk eine irgendwie substantielle Widerspiegelung erfahren.²⁵⁰

Im *monologischen* Roman sind der Held und das Wort gleichbedeutend, da der Held sein Bewusstsein noch nicht entwickelt konnte. Bei einem *Monolog* handelt es sich um nur eine Stimme, die ihre besondere Wahrheit verkauft. In Übereinstimmung mit Bachtins Bemerkungen zu den sokratischen Dialogen bzw. zur Wahrheit, die oben erwähnt wurden, bietet diese Vorstellung von Literatur eine vorgefertigte Wahrheit an, ein „ready-made truth“, da nur die Sprache des Autors zu Wort kommt, statt einer Wahrheit, die von mehreren Stimmen entwickelt wird.

²⁵⁰ ÄdW, S. 188.

Sprechgattungen

(engl. speech genres, franz. genres du discours, russ. rechevyki žanrov)

Ein Telefonanruf meines Brudes Jewgenij Jakowlewitsch weckte uns auf. Aus dem Schlaf gerissen, erzählten wir ihm unser Neuigkeit. Es versteht sich von selbst, daß wir dabei kein einziges der auf dem Index stehenden Wörter gebrauchten: „verhaften“, „festnehmen“, „abführen“. Wir hatten unseren eigenen Kodex ausgearbeitet und verstanden einander ausgezeichnet, ohne irgend etwas beim Namen zu nennen.²⁵¹

Etymologie

Rede²⁵² : gr. λόγος; ahd. Red(i)a, radia „Rechenschaft“; Vernunft; Verstand²⁵³; Gr. γένος: „Geschlecht, Abstammung, Familie, Gattung usw.“²⁵⁴

Aus der Periode zwischen 1945 und 1961, jener Zeit, in der Bachtin in Saransk lebte, sind nur wenige Schriften erhalten geblieben. Der Text *Die Sprechgattungen*, an dem Bachtin von 1952 bis 1953 arbeitete, ist eine dieser Schriften.²⁵⁵ *Die Sprechgattungen* reagieren auf einen Artikel von Stalin²⁵⁶, der um 1950 unter den Titel *Marxismus und Fragen der Sprachwissenschaft* publiziert wurde. Clark und Holquist lenken unsere Aufmerksamkeit auf die Entstehungsbedingungen dieses konkreten Textes von Bachtin:

Bakhtin was emboldened to try and get into print again by Stalin's own article "On Linguistics," published 1950. In this article Stalin attacked the regnant account of language put forward by Marr, which held that there are different languages for different classes. *Bakhtin agrees with Stalin that language is more a product of the base than of the superstructure, and he specifies the way the same words can be used by different classes.* In order to help the article's publishability, Bakhtin also wrote a preamble to it containing a series of quotations from Stalin. But the preamble was to no avail, for the article was not then accepted for publication [...].²⁵⁷

Clark und Holquist verdeutlichen zwei wesentliche historische Aspekte der Textentstehung der *Sprechgattungen*, die prinzipiell für die Veröffentlichung von Texten in der Stalinzeit gelten. Erstens sei Bachtins Konzept der vielfältigen Intonation mit der Stalins linguistischer Theorie verflochten. Wir werden jedoch sehen, dass das Konzept der Intonation in Bachtins Vorstellung in das der Expression eingebettet werden muss. Der Zweite Aspekt zeigt sich in Bachtins „Anpassung“ an bestimmte Thesen, die auf Stalin zurückgehen. Man kann annehmen, dass

²⁵¹ JW, S. 19.

²⁵² Das russische Wort „reč“ kann sowohl als ‚Sprech‘ als auch ‚Rede‘ übersetzt werden.

²⁵³ Duden, S. 683.

²⁵⁴ Frisk, S. 297.

²⁵⁵ Vgl. MB, S. 328.

²⁵⁶ Stalin, Josef Wissarionowitsch: *Marxismus und Fragen der Sprachwissenschaft*. Gente, Hans-Peter (Hg.). München: Roger & Bernhard 1968.

²⁵⁷ MB, S. 328. Herv. d. A.

Bachtin sein Werk über die *Sprechgattungen* so sehr veröffentlichen wollte, dass er durch die Referenzen auf Stalin versuchte, dessen Unterstützer positiv zu stimmen. In einer Überarbeitung der *Sprechgattungen* für eine spätere Publikation im Jahr 1978 wird Bachtin den Text vor allem von jenen Sätzen ‚säubern‘, „die dem stalinistischen Personenkult“ dienten und Referenzen an Stalins Schrift *Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft* bildeten.²⁵⁸

Einzelne Elemente der *Sprechgattungen* lassen sich auch in anderen bzw. früheren Schriften finden. Auf diese Momente werden wir im Rahmen dieses Lemmas zurückkommen. Bachtin beschreibt die *Sprechgattungen*, die auch als Typen von Äußerungen fungieren, wie folgt:

Die Formen der Sprache und die typischen Formen der Äußerungen, d. h. die Sprechgattungen, gehen gleichzeitig und in enger wechselseitiger Verbindung in unsere Erfahrung ein. Sprechen lernen heißt: lernen, Äußerungen zu bilden (weil wir in Äußerungen reden und nicht in einzelnen Sätzen und schon gar nicht in einzelnen Wörtern).²⁵⁹

Sprechenlernen bedeutet nicht, mehrere Vokabellisten auswendig lernen, sondern wir merken uns Wörter in Verbindung mit anderen Wörtern und Sätze in Verbindung mit anderen Sätzen. Bachtin verweist zudem auf „die extreme *Heterogenität* der (mündlichen und schriftlichen) Sprechgattungen“²⁶⁰, zu denen auch „die kurzen Repliken des Alltagsdialogs“²⁶¹ zählen. Er betont die Probleme bei der Definition des Begriffs der Äußerung bzw. der Äußerungstypen und *Sprechgattungen*, denn sie umfassen eine gewisse Komplexität.

Die extreme Verschiedenartigkeit der Sprechgattungen und die daraus resultierenden Probleme bei der Definition der Äußerung dürfen nicht unterschätzt werden. Besondere Bedeutung hat die grundsätzliche Unterscheidung zwischen primären (einfachen) und sekundären (komplexen) Sprechgattungen (es handelt sich nicht um eine funktionale Unterscheidung). Die sekundären (komplexen) Sprechgattungen – Romane, Dramen, wissenschaftliche Untersuchungen aller Art, die großen Gattungen der Publizistik usw. – entstehen unter Bedingungen einer komplexen, relativ hochentwickelten und organisierten (vor allem schriftlichen) kulturellen Kommunikation – in den Bereichen der Kunst, der Wissenschaft, der Gesellschaftspolitik u. ä.²⁶²

Die Komplexität der *Sprechgattungen* zieht sich in der Entwicklung der *Gattungen* über die gesamte Geschichte des Schreibens. Diese sekundären *Sprechgattungen* bilden den herkömmlich bevorzugten Untersuchungsgegenstand. Bachtin interessieren insbesondere die primären *Sprechgattungen*. Eines von Bachtins Hauptanliegen bestand darin, die Entwicklung

²⁵⁸ Vgl. ZE, S. 176.

²⁵⁹ SG, S. 31-32.

²⁶⁰ Ebd., S. 7.

²⁶¹ Ebd., S. 8.

²⁶² Ebd., S. 9.

der Romangattung durch die verschiedenen Epochen von der Antike bis zu Johann Wolfgang von Goethe, Fjodor Michailowitsch Dostoevskij und Thomas Mann nachzuzeichnen. Bachtin arbeitet häufig mit literarischen Beispielen, um seine Thesen zu belegen. Die Ausführungen zu den *Sprechgattungen* beziehen sich allerdings zumeist auf das allgemeine, wenn man so will ‚menschliche‘ Wort, wie es im Moment der Kommunikation erscheint, also ohne den konkreten Kontext der Literatur.

Das neutrale Wort

Bachtin beschreibt in den *Sprechgattungen* drei Momente der Sprache, die für drei Arten der Rede stehen: die *neutrale*, die *expressive* und die *fremde Rede*. Die *neutralen* und *expressiven* Momente der Rede werden bisweilen in Bachtins Schriften kaum erwähnt, beide lassen sich aber häufig, manchmal sogar in der räumlichen Nähe eines Absatzes, finden²⁶³. In *Das Wort im Roman* heißt es: „Ein anderes Wort, das außerhalb dieses Kontextes steht, wird als nur neutrales Wort der Sprache, als niemandes Wort, als bloße Möglichkeit der Rede betrachtet.“²⁶⁴ Viele Beispiele hingegen führt Bachtin für die *fremde Rede* bzw. das *fremde Wort* an. Bachtin zeigt den Zusammenhang zwischen der *fremden Rede* und dem Dialog und betont den Aspekt, dass „das dialogische Moment des Wortes und alle mit ihm verbundenen Phänomene bis zum gegenwärtigen Augenblick von den Linguisten ignoriert worden“²⁶⁵ seien. Die *Sprechgattungen* und das dialogische Moment fungieren als eine Exploration der unbekannten Weiten des Wortes. Bis auf die Redegattungen in der Rhetorik, die wenig mit Bachtins *Sprechgattungen* zu tun haben, gibt es wenige Information zu den *Sprechgattungen*. Nur wenige Informationen zum Begriff der *Sprechgattungen* sind weiter in Lexika und Wörterbüchern enthalten, obwohl die *Sprechgattungen*, d. h. die Äußerungen, eine zentrale Rolle für die Epistemologie aller Wissenschaften und unser Denken allgemein spielen.

Bereits unser Denken selbst - in Philosophie, Wissenschaft und Kunst - entsteht und entfaltet sich im Austauschprozeß und kämpft mit fremden Gedanken, und dies muss sich notwendig auch in sprachlichen Ausdrucksformen unseres Denkens widerspiegeln.²⁶⁶

Bachtin benennt mit den *Sprechgattungen* die Bausteine unseres Denkens. Diese besonderen Arten von *Gattungen* könnten als Konzeption für alle Wissenschaften relevant sein – in dem Sinn, dass der Austausch und auch der Kampf mit fremden Gedanken eine zentrale Rolle in allen Bereichen spielen, die in irgendeiner Form Wert auf Verifizierung legen. Das *fremde Wort*

²⁶³ Vgl. ÄdW, S. 173 ff.

²⁶⁴ ÄdW, S. 169.

²⁶⁵ Ebd., S. 167.

²⁶⁶ SG, S. 49.

ist als unabdingbares Mittel im wissenschaftlichen Austausch präsent und wirksam. Hinzu kommt, dass Bachtin das Wort mit der Tatsache konfrontiert, dass das Wort „Rede“ bisher undefiniert blieb:

Das undefinierte Wort „Rede“ (*reč'*) kann sowohl die Sprache als auch den sprachlichen Prozess, d. h. das Sprechen bezeichnen, eine einzelne Äußerung ebenso wie eine ganze Reihe solcher Äußerungen in unbestimmter Länge, und schließlich eine bestimmte Sprechgattung („Er hielt eine Rede.“) [...].²⁶⁷

Bachtin wagte sich also mit seinen *Sprechgattungen* auf unbekanntes Terrain und musste Begriffe verwenden, die auf unsicherem Grund standen. Er begegnet dieser Unsicherheit mit der ihm eigentümlichen, genau kalkulierten Logik seiner Argumente und Definitionskraft seiner Terminologie.

Besonders bedeutsam sind für Bachtin Formen der Sprache, die *jemandem* und *niemandem* gehören. In *Das Wort im Roman* schildert er den Ritterroman als eine *Gattung*, in der „[jedes] Wort [...] seinen eigennützigen und parteiischen Eigentümer“ habe, und es „keine ‚niemandem gehören‘, allgemeingültigen Wörter“ gäbe.²⁶⁸ Im Ritterroman besitzen Wörter eine Expressivität, die ihren Bezug zu den Eigentümern nur durch deren Äußerungen bekommen, was eine *Sprechgattung* voraussetzt. Im Text zu den *Sprechgattungen* behandelt Bachtin allerdings das Wort ohne Eigentümer, das ein Teil des Sprachsystems verbleibt. Bachtin beschreibt das Wort und den Satz als „Einheiten der Sprache“, wobei diese Einheiten in ihren lexikalischen Formen keinen Autor haben, da er diese Wörter nicht erzeugt. Diesen Einheiten stellt er die Äußerung gegenüber, die immer einen Autor hat:

Wesentliches (konstitutives) Merkmal der Äußerung ist ihre *Adressiertheit* [*obraščennost'*], die Tatsache, dass sie sich an irgendjemanden *richtet*. Im Unterschied zu den Bedeutungseinheiten der Sprache – Wörtern und Sätzen –, welche unpersönlich sind, niemandem gehören und sich an niemanden richten, hat die Äußerung sowohl einen Autor (und dementsprechend Expressivität, wovon bereits die Rede war) als auch einen Adressaten. Dieser Adressat kann ein unmittelbarer Teilnehmer und Gesprächspartner eines Alltagsdialogs sein, ein differenziertes Kollektiv von Kulturspezialisten oder ein mehr oder weniger differenziertes Publikum.²⁶⁹

Die Bedeutungseinheiten der Sprache gehören niemandem, denn die (neutrale) Bedeutung eines Wortes kann nie einer Person „gehören“. Die Lexik eines Wortes besitzt eine unabhängige Existenz und nur die Expression eines Wortes „gehört“ dem Sprecher, indem er dem Wort eine neue Bedeutung durch Expression verleiht. Das Aussprechen macht ein Wort oder einen Satz zur Äußerung. Jede Äußerung verlangt einen Sprecher bzw. Autor sowie einen

²⁶⁷ Ebd., S. 21.

²⁶⁸ ÄdW, S. 280.

²⁶⁹ SG, S. 53. Herv. d. A.

Gesprächspartner. Einen wesentlichen Punkt in Bachtins Theorie bildet der Unterschied zwischen der Neutralität eines Wortes und dem potenziell emotionalen Ausdruck eines Wortes. Alle Wörter besitzen den gleichen Wert bevor sie gesprochen werden, „[...] aber sie können allen möglichen Sprechern und deren verschiedensten, ja sogar einander widersprechenden Wertungen zu Diensten sein“.²⁷⁰ Bachtin beschreibt die Neutralität der Sprache wie folgt:

Die Sprache als System verfügt natürlich über ein reiches Arsenal sprachlicher Mittel – in Lexik, Morphologie und Syntax – zum Ausdruck der emotional wertenden Position des Sprechers; all diese Mittel der Sprache sind aber als solche absolut *neutral* gegenüber jeder realen Wertung. Das Wort „Liebster“ [milen’kij] drückt in Wurzelbedeutung und Suffix Zärtlichkeit aus, ist aber an sich – als Einheit der Sprache – ebenso neutral wie das Wort „Ferne“. Es ist nur das sprachliche Mittel für den potentiellen Ausdruck einer emotional wertenden Beziehung zur Wirklichkeit; es bezieht sich aber in keiner Weise auf eine bestimmte Wirklichkeit, denn diese Beziehung, d.h. eine wirkliche Bewertung, kann nur der Sprecher in seiner konkreten Äußerung herstellen.²⁷¹

Eindeutig ist, dass alle Wörter über denselben Wert verfügen, bevor ihnen durch den Akt des Aussprechens Expression verliehen wird. Diese Sichtweise führt zum zweiten Aspekt der *Sprechgattungen*: der *expressiven Rede*.

Das expressive Wort

Bachtin teilt die Bedeutung eines Wortes in zwei Kategorien: Es gibt Bedeutung in der Lexik eines Wortes und Bedeutung im Sprechen, in der Expression eines Wortes. Man denke nur an die Fremdwörter in einer Sprechkultur. In jeder Kultur verwendet man Fremdwörter, um eine andere Art des *Meinens* auszudrücken, obwohl das *fremde Wort* über ein lexikalisches Äquivalent in der Muttersprache verfügt. Walter Benjamin schildert eine ähnliche Tatsache in seinem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* mit den Beispielen von „Brot“ und „pain“:

In „Brot“ und „pain“ ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht. In der Art des Meinens nämlich liegt es, daß beide Worte dem Deutschen und Franzosen je etwas Verschiedenes bedeuten, daß sie für beide nicht vertauschbar sind, ja sich letzten Endes auszuschließen streben; am Gemeinten aber, daß sie, absolut genommen, das Selbe und Identische bedeuten.²⁷²

Benjamins Begriffe des *Gemeinten* und des *Meinens* ähneln Bachtins Begriffen des *neutralen* und des *expressiven Wortes*, da die lexikalische Bedeutung eines Wortes wenig mit der Expression dieses Wortes gemein hat. Bachtin nähert sich dem Problem der Spannung zwischen der Lexik und der Expression auf andere Weise, denn er analysiert die Wörter in nur

²⁷⁰ Ebd., S. 39-40.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Ausgewählt von Siegfried Unseld. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1977, S. 55.

einer Sprache. Die Expression besitzt die Fähigkeit, die Bedeutung eines Wortes unzählige Male zu ändern, während die Lexik auf das Wort im System der Sprache kaum Einfluss hat. Hierin unterscheidet sich Bachtin von Benjamin, denn Bachtin behauptet, dass *ein* Wort mehrere Expressionen und mehrere Arten des Meines ausdrücken kann. Im Gegensatz zu Benjamin schreibt Adorno in seinem Aufsatz *Wörter aus der Fremde*, dass zwei Wörter aus verschiedenen Sprachen, die denselben Gegenstand bezeichnen, nicht äquivalent seien, da derselbe Begriff in diesen verschiedenen Sprachen unterschiedlichen Sinn bzw. Geschichten habe. Adorno plädiert für die Verwendung von Fremdwörtern, um den richtigen Sinn treffen zu könne, denn die Übersetzung eines Begriffs bringe in deren Sprache eine andere Bedeutung mit sich: „Überall dort ist das Fremdwort besser, wo aus welchem Grunde auch immer die wörtliche Übersetzung nicht wörtlich ist“.²⁷³ Adorno zufolge klinge erfundene Neologismen „fremder und gewaltsamer als die ehrlichen Fremdwörter selbst“.²⁷⁴ Am Beispiel der Übersetzung des Deutschen „schon“ im Englischen macht Adorno seinen Punkt. Das ‚gleiche‘ Wort habe in anderen Sprachen ein anderes Gewicht, so Adorno. Er schreibt:

Es geht um das Gewicht der Worte in verschiedenen Sprachen, um ihren Stellenwert im Zusammenhang, der unabhängig von der Bedeutung des einzelnen Wortes variiert. Das deutsche „schon“ heißt auf englisch „already“. Aber „already“ ist weit schwerer, belasteter als „schon“. Man wird im Allgemeinen, wenn nicht ein besonderer Akzent auf dem unerwartet frühen Zeitpunkt liegt, „hier bin ich schon“ nicht mit „I am here already“, sondern etwa mit „Here I am“ übersetzen [...] ²⁷⁵

Ich stimme mit Adorno überein, wenn er schreibt, dass das englische „already“ „schwerer“ als das deutsche „schon“ sei, aber man muss immer auf die Expression und den Kontext eines Wortes achten, da das Wort „already“ *nicht immer* „schwer“ sein muss. Bei allen Wörtern hat man prinzipiell die Möglichkeit, es leicht oder „schwer“ auszusprechen. „Schon“ und „already“ sind in den meisten Fällen nicht äquivalent, aber sie haben doch die Chance, eine äquivalente Expression bekommen zu können. An diesem Punkt ist die Art des Wortes von höchster Bedeutung. Dieser Gedanke führt letztlich zu der Frage, ob es bestimmte Wortarten gibt, die unübersetzbar sind. Man denke etwa an Namen bzw. Ortsnamen. Bezeichnen das deutschsprachige „Wien“, das englischsprachige „Vienna“ und das Tschechische „Vídeň“ den gleichen Gegenstand? Ja und nein. „Wien“, „Vienna“ und „Vídeň“ sind Namen eines bestimmten Ortes, aber jeder Name rückt unterschiedliche Assoziationen in den Vordergrund. In der Übersetzung von Namen spielen Emotion im

²⁷³ Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*. Gesammelten Schriften. 20. Bände. Hg. von Rolf Tiedermann. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1997, S. 228.

²⁷⁴ Adorno (1997), S. 221.

²⁷⁵ Ebd., S. 227.

Gegensatz zum früheren Beispiel Adornos eine geringere Rolle, wenn man aber andere Ausdrücke (z.B. Zahlen und gleichlautende Wörter mit derselben Bedeutung wie „Schuh“ und „Shoe“) analysiert, muss man auf die Expression des Wortes achten. In der vielfältigen Art der Expression eines Wortes spielen Emotionen eine wesentliche Rolle. Bachtin verwendet in seinem Schreiben selbst viele Wörter, die Emotionen ausdrücken.

Wörter, die Emotionen bezeichnen, können eine neue, manchmal kontrastierende Bedeutung in ihrer Expression annehmen. Diese Tatsache sollte für alle erkennbar sein, denn die Veränderung der lexikalischen Bedeutung eines Wortes durch Expression geschieht im Alltag häufig. Ähnliches zeigt Bachtin anhand einer Reihe von Beispielen, in welchen er Wörter, die mit Emotionen verknüpft sind, analysiert. Die Unterschiede zwischen dem *neutralen* und dem *expressiven Wort* belegt Bachtin durch Beispiele, wie durch etwa das Wort „Freude“:

Emotion, Wertung und Expression sind also dem Wort im Sprachsystem fremd und entstehen nur im Prozess ihrer Lebendigen Verwendung in einer konkreten Äußerung. Die *Bedeutung* des Wortes an sich (ohne Bezug auf die Realität) ist, wie bereits gesagt, außeremotional. Es gibt Wörter, welche eigens Emotionen und Wertungen bezeichnen: „Freude“, „Leid“, „schön“, „froh“, „traurig“ [...] u. ä. Aber genau diese Bedeutungen sind genauso neutral wie alle anderen. Eine expressive Tönung erfahren sie nur in der Äußerung, und diese Tönung ist unabhängig von ihrer Bedeutung im engen, abstrakten Sinne; nehmen wir etwa den Satz: „Alle Freude ist mir jetzt nur bitter“; hier wird das Wort „Freude“ gleichsam entgegen seiner Bedeutung expressiv intonierte.²⁷⁶

Das Beispiel der Äußerung „Freude“ ist besonders aufschlussreich, da Bachtin aufzeigt, dass die lexikalische Bedeutung eines Wortes seiner Expression entgegenstehen kann. Wir können uns eine Gesprächssituation vorstellen, in der sich die gegenseitige Wechselwirkung zwischen zwei Gesprächspartnern so rasch entwickelt, dass beide die Bedeutungsänderungen ihrer Wörter unbemerkt ausdrücken. Dies passiert oft im alltäglichen Gespräch, etwa wenn wir Wörtern in unseren Geschichten, Witzen, Befehlen usw. durch Intonation neue Bedeutungen verleihen. „Die Expression einer Äußerung“, so Bachtin, könne „nie restlos verstanden und erklärt“ werden, „wenn nur ihr propositionaler Gehalt berücksichtigt“ würde.²⁷⁷ Dazu fungiert die Expression einer Äußerung als „Antwort“ und führt zu der fremden Äußerung:

Die Expression einer Äußerung ist stets mehr oder weniger *Antwort* und drückt eine Beziehung des Sprechers zu fremden Äußerungen aus – und nicht nur zum Gegenstand der eigenen. Die Formen der Antwortreaktionen, welche die Äußerungen vervollständigen, sind außerordentlich vielfältig [...].²⁷⁸

²⁷⁶ SG, S. 42.

²⁷⁷ Ebd., S. 48-49.

²⁷⁸ Ebd., S. 49.

Bachtin schreibt einen ähnlichen Satz in *Das Wort im Roman*, verwendet jedoch andere Termini:

Die Dialogbeziehung zum fremden Wort im Gegenstand und zum fremden Wort in der vorweggenommenen Antwort des Hörers, die sich ihrem Wesen nach unterscheiden und im Wort verschiedene Wirkungen hervorrufen, können sich gleichwohl eng miteinander verflechten und dadurch für die stilistische Analyse fast ununterscheidbar werden.²⁷⁹

Beide Zitate handeln vom *fremden Wort* und von der Antwort des Hörers. Man könnte meinen, dass Bachtin die Antwort des Hörers synonym mit Expression verwendet. Es ist schwierig, diese Begriffe zu enträtseln, denn beide sind eng miteinander verflochten und ziehen keine festen Grenzen. Widmen wir uns aber zunächst dem *fremden Wort*.

Das fremde Wort

Bachtin erwähnt das *fremde Wort* häufig in *Das Wort im Roman*. Ich möchte auf einige Stellen verweisen. Um das *fremde Wort* herauszuarbeiten, möchte ich konkrete Beispiele des Begriffs aus *Das Wort im Roman* hervorheben, da Bachtin in diesem Text das *fremde Wort* explizit erwähnt und beschreibt. Wir müssen uns aber vor Augen halten, dass Bachtin das *fremde Wort* für den Roman als sekundäre *Gattung* stark macht. Er verbindet das *fremde Wort* mit dem Alltagsgespräch:

Jedes Gespräch ist angefüllt mit der Wiedergabe und Interpretation fremder Wörter. Auf Schritt und Tritt findet sich darin ein „Zitat“ oder ein „Hinweis“ auf das, was eine bestimmte Person gesagt hat, auf „man sagt“ oder auf „alle sagen“, auf die Wörter des Gesprächspartners, auf eigene früher gesagte Wörter, auf eine Zeitung, auf einen Beschluß, auf ein Dokument, auf ein Buch usw. Die Meisten Informationen und Meinungen werden in der Regel nicht in der direkten Form, als eigene, übermittelt, sondern mit dem Hinweis auf ihre unbestimmte allgemeine Quelle: „ich habe gehört“, „man nimmt an“, „man denkt“ usw.²⁸⁰

Weiter führt Bachtin ein zuordenbares Beispiel aus der Schule an:

Der Unterricht in den sprachlichen Fächern kennt zwei grundlegende schulische Modi der aneignenden Wiedergabe fremder Rede (des Texts, der Regel, des Beispiels): „auswendig“ oder „mit eigenen Worten“.²⁸¹

Bachtin stellt weiter fest, dass „von allen im Alltag geäußerten Wörtern nicht weniger als die Hälfte fremde Wörter“ seien.²⁸² Das heißt, dass wir eigentlich in Zitaten und Umschreibungen sprechen. Anhand dieser Zitate können wir wesentliche Merkmale des *fremden Wortes* benennen. Vor allem bezieht sich das *fremde Wort* auf *literarische Gattungen*, wie z. B. Zitate,

²⁷⁹ ÄdW, S. 175.

²⁸⁰ Ebd., S. 226.

²⁸¹ ÄdW, S. 228-229.

²⁸² Ebd., S. 227.

Gedichte, Phrasen usw., die wir „auswendig“ in der Schule oder von unserer unmittelbaren Umgebung lernen und internalisieren. Der zweite Modus des *fremden Wortes* wird von Bachtin als eine Äußerung in „eigenen Worten“ bezeichnet, wobei dieser Modus eher als eine Mischung vom *fremden* und *eigenen* Wort erscheint, denn „das Erzählen eines Textes mit eigenen Worten“ sei „in gewissem Grade ein zweistimmiges Erzählen vom fremden Wort“²⁸³, so Bachtin.

[...] doch dürfen die „eigenen Worte“ die Eigenart der fremden nicht restlos auflösen, das Erzählen mit eigenen Worten muß gemischt bleiben und an den erforderlichen Stellen den Stil und die Ausdrücke des wiedergebenden Textes nachbilden.²⁸⁴

Da man mit *fremden Wörtern* sowohl in „auswendig“ gelernten Worten als auch „eigenen Worten“ redet, gelangt Bachtin zu der Ansicht, dass *fremde Wörter* in unserem Alltag unvermeidbar sind. Unsere Wörter sind auch die Wörter eines *Anderen* und vice versa. Diese und ähnliche Positionen des *fremden Wortes* erläutert Bachtin in den *Sprechgattungen*.

Das Ausmaß und die Reichweite des *fremden Wortes* sind kaum zu ermessen. Man hat das Gefühl, dass die *fremden Wörter* so tief in unserem Sprechen verwurzelt sind und man somit nie ein originelles Wort wird aussprechen können. *Mein Wort* und das *Wort eines Anderen* sind als Teil eines unendlichen Dialogs miteinander verbunden. Niemand befindet sich in einer entsprechend abstrakten Sprechsituation wie Adam²⁸⁵, der zum ersten Mal sprechen mussten. Mit dem *fremden Wort* versucht Bachtin, die unzählbaren sprachlichen Verbindungen eines sozial-linguistischen Netzwerks in einem Begriff zusammenzufassen:

Eine Weltanschauung, eine geistige Richtung, ein Standpunkt, eine Meinung haben stets einen verbalen Ausdruck. All dies ist fremde Rede (in persönlicher oder unpersönlicher Form) und sie muss notwendig als solche in der Äußerung durchscheinen. Die Äußerung ist nicht nur auf ihren Gegenstand gerichtet, sondern auch auf die fremde Rede über diesen. Denn bereits die leichteste Anspielung auf eine fremde Äußerung gibt dem Sprechen eine dialogische Wendung, welche in ihr ein rein gegenständliches Thema niemals bewirken kann.²⁸⁶

Die Aussage wird bei Bachtin konzeptionell geteilt, da sie sich sowohl auf Gegenstände als auch auf die *fremde Rede* richtet, um einen Dialog mit einem extensiven sprachlichen Netzwerk zu erzeugen. Den gegenständlichen Aspekt der Äußerung kann man auch als ihren propositionalen Gehalt verstehen. Die Expression einer Äußerung hängt entweder vom propositionalen Gehalt oder der *fremden Rede* ab. Nach Bachtin ist die *fremde Rede* in den

²⁸³ Ebd., S. 229.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Vgl. SG, S. 51.

²⁸⁶ SG, S. 52.

meisten Fällen der entscheidende Punkt des Sprechens gegenüber dem propositionalen Gehalt. In einem Dialog bildet die *fremde Rede* die formgebende Kraft einer dialogischen Wendung, denn sie ist unberechenbar.

Dieser Fall ist typisch und bedeutsam: Sehr oft wird die Expression unserer Äußerung nicht nur - und in anderen Fällen sogar kaum noch von dem propositionalen Gehalt dieser Äußerung determiniert, sondern vielmehr auch von den fremden Äußerungen zum gleichen Thema, auf die wir antworten und mit denen wir polemisieren.²⁸⁷

Expression und *fremde Rede* sind eng miteinander verwandt und besitzen die Fähigkeit, einem propositionalen Gehalt neue Bedeutung zu geben. „Veni, vidi, vici“ könnte sowohl im Krieg als auch im Restaurant gesagt werden. Im Kontext der Kommunikationssituation im Restaurant würde der kriegsrische Ton in der Anwendung zwar anklingen, als antwortender Gesprächspartner würde man aber ahnen, dass der Sprecher keinen Krieg im Restaurant führen möchte, sondern eher ein riesiges Schnitzel essen will. Diese Momente der *fremden Rede* hallen durch alle unsere Gespräche.

Die fremde Rede hat also eine doppelte Expression – die in ihr selbst vorliegende, also fremde Expression und die Expression der Äußerung, welche die fremde Rede in sich aufgenommen hat (in der sich die fremde Rede angesiedelt hat). Dies beobachten wir vor allem dort, wo fremde Rede (und sei es auch nur ein einziges Wort, welches hier den Status einer ganzen Äußerung erhält) offen und deutlich (durch Anführungszeichen) markiert wiedergegeben wird: Der Wechsel der Sprechinstanzen und ihre dialogische Wechselbeziehung hinterlassen hier einen deutlichen Nachhall.²⁸⁸

Der Nachhall der Sprache ist ein wesentlicher Teil der fremden Expression sowie der Expression der Äußerung, wonach unsere Wörter sowohl eine eigene gegenwärtige Expression als auch einen Nachhall der Vergangenheit besitzen. Jede Äußerung besitzt einzigartige Koordinaten in Raum und Zeit und vermag, ihre Vergangenheit ins Gedächtnis zu rufen. Clark und Holquist heben in diesem Zusammenhang Bachtins Auslegung der Äußerung „Wieviel Uhr ist es?“ hervor:

Bakhtin argues that the utterance “What time is it?” has a different meaning each time it is used and hence a different theme, depending on the particular situation in which it is expressed and of which it is a part.²⁸⁹ The theme of an utterance is thus a product as much of a real-life situation as of such conventional linguistic categories as syntax, grammar, and lexicon.²⁹⁰

Die *Sprechgattungen* weisen eine lange und komplexe Begriffsgeschichte auf, die weit in Bachtins Romantheorie zurückreicht. Ausgehend vom niedergeschriebenen Wort der

²⁸⁷ Ebd., S. 48.

²⁸⁸ Ebd., S. 50.

²⁸⁹ Vološinov, V. N.: *Marxism and the Philosophy of Language*. Aus dem Russ. Von Ladislav Matejka und I. R. Titunik. New York: Seminar Press 1973, S. 98.

²⁹⁰ MB, S. 231.

Schriftsteller entwarf Bachtin ein nuanciertes Bild des Sprechens. Bachtins Konzept der *Sprechgattungen* ist weitreichend. Zu erwähnen sind hier etwa der Dialog und der *Chronotopos*, die über das *fremde Wort* mit den *Sprechgattungen* in Verbindung stehen. Die Vielschichtigkeit der *Sprechgattungen* ist in ihrer Gesamtheit nur schwer zu entfalten, da sie uns zwingt, unsere kommunikativen Räumen neu zu denken. Sie sind jedoch wesentlich für die Navigation des Kommunizierens und spiegeln sich grundlegend in der Differenz zwischen dem *Ich* und dem *Anderen*: „A word is a bridge thrown between myself and another [...] it is territory shared by both addresser and addressee.“²⁹¹

²⁹¹ Vološinov (1973), S. 85-86.

Verantwortung

(engl. answerability, franz. responsabilité, russ. otvetstvennost')

Menschen, die die Sprache beherrschten, mußten die niedrigste aller Qualen erdulden: Man schnitt ihnen die Zungen ab und befahl ihnen, mit dem noch verbleibenden Stummel den Machthaber zu preisen. Der Wunsch zu leben ist unbesiegtbar, und er brachte die Menschen dazu, diese Form der Selbserniedrigung zu ertragen, um wenigstens physisch zu überleben. Wer auf diese Art und Weise am Leben blieb, war aber so tot wie die, die umgekommen waren.²⁹²

Etymologie

Mhd. verantworten, verantworten : antworten; vor Gericht antworten, eine Frage beantworten; für etwas einstehen, etwas vertreten; sich rechtfertigen.²⁹³

Ein einzigartiger Begriff Bachtins ist die *Verantwortung*. Bachtin behandelt die *Verantwortung* im Vergleich zu der moralisch geprägten Verwendungsweise des Begriffs auf eine dezidiert dialogische Weise. Der Begriff erscheint erstmals in Bachtins Beitrag *Kunst und Verantwortung* und ist auch für seine *Philosophie der Handlung* zentral. Bevor dieser Begriff näher erläutert werden kann, müssen die potenziellen Schwierigkeiten der Übersetzung des Wortes *Verantwortung* betrachtet und analysiert werden, denn die deutschsprachigen und englischsprachigen Übersetzungen heben jeweils unterschiedliche Aspekte des russischen Wortes *otvetstvennost'* hervor. Die englische Übertragung von *Verantwortung* bietet zwei Möglichkeiten, die jeweils unterschiedliche Aspekte in der Bedeutung illuminieren. Emerson und Morson beschreiben die Nuancen des Begriffs der *Verantwortung* im englischsprachigen Raum wie folgt:

Since the Russian word *otvetstvennost'* contains, as does its English equivalent, both „answer“ and „response“, a translator's decision to render the term as *responsibility* or as *answerability* has some effect on one's perception of Bakhtin's intellectual evolution and on the validity of the watersheds posited for him. Responsibility, which has a manifestly ethical resonance, is what is most likely intended in the 1919 piece, „Art and Responsibility.“ By the mid-1920's, however, a case could be made for either translation, ethical responsibility or addressive answerability (that is, the presence of response). There is an ethical component in answerability as well, of course, but it is more abstract and less tied to a specific act. One's obligation in answerability is to rescue the other from pure potential; reaching out to another consciousness makes the other coalesce, and turns the other's „mere potential“ into space that is open to the living event.²⁹⁴

Im Gegensatz zur deutschen Übersetzung, die lediglich den üblichen ethischen Aspekt aufzeigt, enthüllt die englische Übersetzung sowohl eine ethische als auch eine antwortende Komponente. Diese Doppelung zeigt einerseits die Schwierigkeit des Übersetzens und

²⁹² JW, S. 234.

²⁹³ Duden, S. 890.

²⁹⁴ CP, S. 76.

andererseits die Gefahr vorschneller Vereindeutigung. Sasses Übersetzung von *Zur Philosophie der Handlung* unterscheidet zwischen einer „speziellen Verantwortung“, die sich mit Inhalten beschäftigt, und einer „sittlichen Verantwortung“, die eine Eigenschaft des Seins ist.²⁹⁵ Dieser Unterscheidung unterschlägt in gewisser Weise die zahlreichen weiteren Bedeutungen dieses weitreichenden und durchaus als mehrdeutig zu bezeichnenden Begriffs. Der deutschsprachige Leser wird möglicherweise eher den ethischen Nachhall der *Verantwortung* hören, was einen großen Verlust bedeutet. Da es aber (noch) keine deutsche Übersetzung von *Verantwortung* im Sinn des englischen Begriffs „answerability“ gibt, muss Bachtins Leserschaft besonders auf die zwei Bedeutungen der *Verantwortung* achten.

Als Beispiel für die ethische Verwendungsweise der *Verantwortlichkeit* können wir eine Passage aus dem 1919 erschienen Text *Kunst und Verantwortung* heranziehen, in welcher Bachtin seinen Begriff der *Verantwortung* mit der Schuld verknüpft, um sein Argument gegen die Dichtung, zugunsten der Prosa zu belegen.

Der Dichter darf nicht vergessen, daß an der abgeschmacktesten Prosa des Lebens seine Dichtung schuld ist, und der Mensch muß wissen, daß an der Unfruchtbarkeit der Kunst seine eigene Anspruchslosigkeit sowie die mangelnde Ernsthaftigkeit seiner Lebensprobleme schuld sind. Die Persönlichkeit muß ganz und gar verantwortlich werden: ihre Momente dürfen sich nicht nur nebeneinander in der zeitlichen Reihe ihres Lebens anordnen, sondern sie müssen einander auch in der Einheit von Schuld und Verantwortung durchdringen.²⁹⁶

Dass Bachtin Schuld und *Verantwortung* in einer Einheit verbindet, schafft eine eindeutige Linie zwischen *Verantwortung* und der ethischen Interpretation des Begriffs. Die Persönlichkeit *müsse verantwortlich* sein, so Bachtin, denn ohne *Verantwortung* wäre das Leben eine Reihe von zufälligen, getrennten Momenten in der Zeit. In *Zur Philosophie der Handlung* entwickelt Bachtin seine Definition der *Verantwortung* weiter:

Das Leben kann nur in der konkreten Verantwortung begriffen werden. Eine Lebensphilosophie kann nur eine Moralphilosophie sein. Man kann das Leben nur als Ereignis begreifen und nicht als Seins-Gegebenheit. Ein von der Verantwortung abgefallenes Leben kann keine Philosophie haben: Es ist prinzipiell zufällig und unverwurzelt.²⁹⁷

Die *Verantwortung* ist für das Leben eines Menschen notwendig und die Momente des Lebens sollten sowohl die zeitlichen als auch die räumlichen Bedingungen der *Verantwortung* erfüllen. Ohne *Verantwortung* verliert der Mensch seine Lebens- sowie Moralphilosophie, die den

²⁹⁵ Vgl. ZPH, S. 35.

²⁹⁶ ÄdW, S. 93.

²⁹⁷ ZPH, S. 117.

einzelnen Momenten des Lebens Wert und Form verleihen. In seinen späteren Werken entfernt er sich von dieser Definition der *Verantwortung*, denn er muss sie im Hinblick auf den *Anderen* neu durchdenken. Diese neue Art der *Verantwortung* („answerability“) definiert Bachtin in der Beziehung zwischen einem *Ich* und einem *Anderen* als etwas in Sprechakte Teilbares. Der Mensch muss nicht mehr alleine, wie der Dichter, mit seinen Worten umgehen, sondern er teilt die *Verantwortung* mit seinem Adressaten und antwortet auf dessen Reaktion (wie auch die Beziehung zwischen Autor und Held im Roman).

Bachtin bezieht die *Verantwortung* auf die Dichtung, indem er dem Dichter Schuld zuweist. Bachtin bestimmt viele seiner Begriffe entgegen der Dichtung und sein Widerstand der Dichtung gegenüber führt in seiner Romantheorie zu einer Bestimmung der Prosa, die dialogisiert erscheint. Es ist keine Überraschung, dass Bachtin in seinem ersten Beitrag gegen die Dichtung anschreibt, da er immer wieder zur Opposition zwischen Dichtung und Prosa zurückkehrt. In *Das Wort im Roman* schreibt Bachtin erneut über die *Verantwortung* des Dichters:

Der Dichter muß seine Sprache gänzlich in seinen alleinigen Besitz nehmen, eine gleichmäßige Verantwortung für alle ihre Momente übernehmen, sie alle seinen eigenen und nur seinen eigenen Intonationen unterordnen. Jedes Wort muß den Grundgedanken des Dichters unmittelbar und direkt zum Ausdruck bringen; es darf keine Distanz zwischen dem Dichter und seinem Wort geben. Er muß von der einheitlichen, intentionalen Ganzen ausgehen: keinerlei Spaltung der Sprache, keinerlei Redevielfalt und erst recht keine Sprachvielfalt dürfen im poetischen Werk eine irgendwie substantielle Widerspiegelung erfahren.²⁹⁸

Hier ist noch keine bestimmte Verwendung der Bedeutung von *Verantwortung* zu sehen, die man auch als „answerability“ bezeichnen könnte. Aber Bachtin stellt die *Verantwortung* des Dichters und dessen einheitliche Sprache der *Redevielfalt* gegenüber und das zählt zweifellos auch als eine Gegenüberstellung von Dichter und Romanautor, um anzudeuten, dass der Dichter nur mit sich selbst spricht, während der Romanautor für alle Stimmen im Roman *verantwortlich* ist. Dass die zweite Version von *Verantwortung* im Sinn von „answerability“ mit dem Romanautor verknüpft sein könnte, erscheint plausibel, da Bachtins Autor mit dem Erzähler und dem Helden in Dialog tritt, um ein *antwortendes Verstehen* zu unterhalten. Umgekehrt lässt sich feststellen: Der Romanautor muss seine Sprache mit dem Erzähler und dem Helden teilen, *Verantwortung* für einige Momente übernehmen und sie nicht nur seiner eigenen Intonation unterordnen.

²⁹⁸ ÄdW, S. 188.

Nun können wir uns zwei Beispielen aus Bachtins *Autor und Held* zuwenden, die *Verantwortung* im Sinn von „answerability“ aufzeigen. Bachtin beschreibt darin die Beziehung zwischen dem Autor und dem Helden, die in einem Dialog stehen, in dem beide auf eine Weise, die „teilnehmendes Verstehen“ fordert, kommunizieren. Im Begriff der *Verantwortung* ist stets ein ethischer Aspekt versteckt. Der zentrale Aspekt dabei ist, dass *Verantwortung* sich auf eine kommunikative Situation zwischen Autor und Helden bezieht.

Diese Beziehung löst den Helden aus dem einheitlichen und einmaligen, ihn und den Autor als Mensch umfassenden offenen Ereignis des Seins heraus, wo er als Mensch neben dem Autor, als Gefährte oder als sein Feind im Ereignis des Lebens oder schließlich in ihm als er selbst erschiene, sie löst ihn aus einer gegenseitigen Bürgschaft, aus einer gemeinsamen Schuld und einer gemeinschaftlichen Verantwortung und gebiert ihn als neuen Menschen auf einer neuen Ebene des Seins, in der er für sich und mit seinen eigenen Kräften nicht geboren werden kann, umhüllt ihn mit jenem neuen Leib, der für ihn selbst nicht wesentlich und auch nicht vorhanden ist. So verhält es sich mit der [ein Wort unleserlich] Außerhalbfindlichkeit des Autors in Bezug auf den Helden. Sie ist die liebevolle Entfernung seiner selbst aus dem Lebensfeld des Helden, die Reinigung seines gesamten Lebensfeldes für ihn und sein Dasein; ein *teilnehmendes Verstehen* und das Abschließen des Ereignisses seines Lebens durch einen real-kognitiven und auch ethisch unbeteiligten Betrachter.²⁹⁹

Bachtins Ansicht zufolge wird der Held vom Autor befreit. Diese Befreiung schafft ein neues kommunikatives Verhältnis, das die *Verantwortung* aus einer Gemeinschaft wegrückt und in ein teilnehmendes Verstehen verwandelt. Der Held spricht nun für sich selbst, weshalb die *Verantwortlichkeit* im Sinn von „answerability“ entstehen muss. Denn der Autor und der Held sind dafür *verantwortlich*, gemeinsam Fragen zu erörtern. Dieses Gespräch bestimmt das Leben des Autors und des Helden. Der Autor entfernt sich vom Helden, da der Held nur dadurch zum Menschen wird. Er wird zum Anderen für den Autor. Dieser *Andere* steht in der *Verantwortung*, die ein aktives, *teilnehmendes Verstehen* verlangt. Wie Emerson und Morson konstatieren, konkurriert die Verpflichtung zum Antwort-Verstehen mit der moralischen Voraussetzung der *Verantwortung*, um den *Anderen* davor zu retten, reines Potenzial zu sein.

Mehr als bei den übrigen Begriffen in diesem Glossar ist Bachtins Übersetzer beim Begriff der *Verantwortung* vor ein Dilemma gestellt. Da die deutschen Übersetzungen noch keine Lösung für den nuancierten Begriff „answerability“ entwickelt haben, entsteht eine erhebliche Schwierigkeit bezüglich der Verständlichkeit. Eine mögliche Übersetzung von „otvetstvennost“, die die Mehrdeutigkeit des Begriffes aufzeigt, zeigt lediglich einen Teil des

²⁹⁹ AH, S. 68-9. Herv. d. A.

Problems auf, denn der Übersetzer muss entscheiden, wann er *Verantwortung* im Sinn von „responsibility“ oder „answerability“ einsetzt.

Ausblick

Obwohl und gerade weil Bachtins Begriffe bis heute in Bewegung sind, wird mit der vorliegenden Arbeit die Erkenntnis gewonnen, dass eine Bestimmung seiner Begriffe viel Genauigkeit erfordert. Es wurde im Lemma zur *Heteroglossie* gezeigt, dass Definitionsversuche, die sich von Bachtins Wort entfernen, rasch in begriffliche Desorientierung führen können.³⁰⁰ Wir sollten Bachtins Arbeit in seiner Gesamtheit eher als eine fein entwickelte Entfaltung seines Denkens anstatt als abgeschlossenes System betrachten. Bachtins Werke sind in ihrer subtilen Komplexität zunächst trügerisch, denn auf den ersten Blick könnte man meinen, dass seine Begriffe schlicht zusammenzufassen wären. Wie etwa auch seine Vorstellung vom Menschen bleiben seine Begriffe jedoch unvollendet, da jedes von Bachtins Werken auf seine Weise eine raffinierte Sicht auf die Literatur sowie menschliche Kommunikation bietet. Bachtin verwandelt Literaturgeschichte in Literaturtheorie. Wir müssen unsere Lesart der bachtinschen Werke so anpassen, dass wir seine Begriffe nur aus ihren Kontexten lesen. Je mehr wir Bachtins Begriffe kontextualisieren, je mehr wir unsere Lesart von Bachtin verfeinern, desto besser können wir mit seinen Begriffen umgehen.

Doch was heißt „Kontext“ in Bachtins Werken? In erster Linie bedeutet „Kontext“ die Beispiele der Begriffe am Text. Da uns Bachtin so viele konkrete Beispiele (z. B. Dostoevskij, Puschkin, die gesamte Geschichte des Romans usw.) gibt, müssen wir den literarischen Texten in seiner Paraphrase folgen. Unterstützend in der Suche nach den Kontexten der bachtinschen Begriffe wäre ein chronologisches Lesen, das versucht, Bachtins Entwicklung zu begreifen, sofern man das gesamte Bild von ihm erfassen möchte. Der Leser einer nicht-russischen Ausgabe von Bachtins Werken muss zusätzlich einen Metakontext navigieren, der sich durch die Übersetzungen seiner Begriffe ergibt. In den Beiträgen zu *Heteroglossie* bzw. *Redeviefalt*³⁰¹ und *Verantwortung*³⁰² wurden einige Probleme der Übersetzung angerissen, da Entscheidungen des Übersetzers, die ohne Erklärung getroffen werden, zu Verwirrungen führen können. Ohne Zweifel steht der Übersetzer vor dem Problem der Ambiguität. Derartige Ambiguitäten müssen jedoch unbedingt durch Anmerkungen erläutert werden.

³⁰⁰ Vgl. Lemma zur *Heteroglossie*, S. 62.

³⁰¹ Vgl. Ebd., S. 63-70.

³⁰² Vgl. Lemma zur *Verantwortung*, S. 90-94.

Schließlich ist es von Vorteil, Bachtin mit einem *gewissen Humor* zu lesen. Bachtin erkannte die Signifikanz des Humors in der Literatur und die wesentliche Rolle des Lachens für alle großen Werke. Leider konnten Bachtins zentrale Begriffe aus seinem Rabelais-Buch in diesem Glossar nicht berücksichtigt werden. Eine Arbeit über seine Begriffe mit dem Fokus auf die Bedeutung des Humors wäre vielleicht Bachtins Wunsch gewesen. Denn in seinen späteren Notizen schreibt Bachtin Folgendes:

The doors of laughter are open to one and all. Indignation, anger, and dissatisfaction are always unilateral: they exclude the one toward whom they are directed, and so forth; they evoke reciprocal anger. They divide, while laughter only unites; it cannot divide. Laughter can be combined with profoundly intimate emotionality [...] Everything that is truly great must include an element of laughter. Otherwise it becomes threatening, terrible, or pompous; in any case, it is limited. Laughter lifts the barrier and clears the path.³⁰³

³⁰³ Bakhtin: 1986, S. 135.

Tabelle 1: Übersetzungen der bachtinschen Begriffe

Deutsch	Englisch	Französisch	Russisch (Transliteration)
Andere	other	autre	drugoj
Architektur	architectonics	architectonique	architektonika
Autor(schaft)	author(ship)	auteur	avtor
Chronotopos	chronotope	chronotope	chronotop
Dialogizität	dialogism	dialogisme	dialogizm
Gattung	genre	genre	žanr
Heteroglossie/Rede Vielfalt	heteroglossia	hétéroglossie	raznorečie/raznorečivost'
Handlung	action	action	dejstvie
Monolog	monologue	monologue	monolog
Sprechgattungen	speech genres	genres du discours	rečevye žanry
Verantwortung	answerability/ responsibility	responsabilité	otvetstvennost'

Siglenverzeichnis

- ÄdW *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Grübel, aus dem Russ. von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2015.
- AH *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Hrsg. von Rainer Grübel, aus dem Russ. von Hans-Günter Hilbert, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2008.
- CH *Chronotopos. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Aus dem Russ. von Michael Dewey, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2008.
- CP *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford, Stanford University Press 1990.
- DBW *Dialogism. Bakhtin and his World*. 2nd Edition, New York, Routledge 2002.
- HWP *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 13 Bände, Basel, Schwabe und Co. 1971.
- JW *Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie*. Aus dem Russ. von Elisabeth Mahler, Frankfurt a. M., Fischer 1970.
- MB *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA, Harvard University Press 1984.
- MLLK *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. 4. Auflage, Stuttgart/Weimar, Metzler Verlag 2008.
- SG *Sprechgattungen*. Hrsg. von Rainer Grübel, Renate Lachmann und Sylvia Sasse, aus dem Russ. von Rainer Grübel und Alfred Sproede, Berlin, Matthes & Seitz 2017.
- TDP *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle. Theory and History of Literature*, v. 13, translated by Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press 1984.
- TPDP *The Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press 1984.
- ZE *Michail Bachtin*. Zur Einführung, Hamburg, Junius 2010.
- ZPH *Zur Philosophie der Handlung*. Hrsg. und mit einem Vorwort von Sylvia Sasse, aus dem Russ. von Dorothea Trottenberg, Berlin, Matthes & Seitz 2011.

Bibliographie

Primärliteratur

Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften, Band 12. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

- Noten zur Literatur. Gesammelten Schriften. 20. Bände. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1997.

Bachtin, Michail M.: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit. Hg. von Rainer Grübel. Aus dem Russ. von Hans-Günter Hilbert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 (a).

- Chronotopos. Untersuchungen zur historischen Poetik. Aus dem Russ. von Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 (b).
- Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Grübel. Aus dem Russ. von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.
- Sprechgattungen. Hg. von Rainer Grübel, Renate Lachmann und Sylvia Sasse. Aus dem Russ. von Rainer Grübel und Alfred Sproede. Berlin: Matthes & Seitz 2017.
- Zur Philosophie der Handlung. Hg. und mit einem Vorwort von Sylvia Sasse. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Berlin: Matthes & Seitz 2011.

Bakhtin, Mikhail M.: Art and answerability. Early philosophical essays. Hg. von Michael Holquist und Vadim Liapunov. Aus dem Russ. von Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.

- The Problems of Dostoevsky's Poetics. Edited and Translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.
- Speech Genres and Other Late Essays. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Translated by Vern W. McGee. University of Texas: Austin 1986.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidus u. a. Stuttgart: 2000.

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Ausgewählt von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Aus dem Russ. von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.

Stalin, Josef Wissarionowitsch: Marxismus und Fragen der Sprachwissenschaft. Hg. von Hans-Peter Gente. Aus dem russ. von Heinz D. Becker. München: Roger & Bernhard 1968.

Vološinov, V. N.: Marxism and the Philosophy of Language. Translated by Ladislav Matejka and I. R. Titunik. New York: Seminar Press 1973.

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

Sekundärliteratur

Aumüller, Matthias: Michail Bachtin. In: Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler. Hg. von Matías Martínez und Michael Scheffel. München: Beck 2010, S. 105-126.

Burke, Séan: The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburg: 1992.

Clark, Katerina / Holquist, Michael: Mikhail Bakhtin. Cambridge, MA: Harvard University Press 1984.

Dusini, Arno: Akute Stimmen. Bachtin/[Callas]/Bachmann: Sprache als Material In: Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich 17/2009, S. 31-44.

Eagleton, Terry: Ideology. An Introduction. London: Verso 1991.

Emerson, Caryl: The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin. Princeton: Princeton University Press 1997.

Emerson, Caryl / Morson, Gary Saul: Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford: Stanford University Press 1990.

Grübel, Rainer: Michail M. Bachtin. Biographische Skizze. Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Grübel. Aus dem Russ. von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.

Holquist, Michael: Dialogism. Bakhtin and his World. 2nd Edition. New York: Routledge 2002.

Konstantinović, Zoran: Bachtins Begriff des „Chronotopos“. Ein Beitrag zum Verhältnis Zeit-Raum in der Theorie des Romans. In: Hans-Günther Hilbert (Hg.): Roman und Gesellschaft (Internationals Michail-Bachtin-Colloquium 1983). Jena: Jena 1984, S. 109-116.

Kozhinov, V. V. / Konkin, S.: Mikhail Mikhailovich Bakhtin, Kratkij ocherk zhizni i dejatel'nosti. In: Problemy poétiki i istorii literatury. Saransk: 1973, S. 5-19.

Lachmann, Renate / Sasse, Sylvia: Dialogische Obertöne. In: Sprechgattungen. Grübel, Rainer / Lachmann, Renate / Sasse, Sylvia (Hg.). Berlin: Matthes & Seitz 2017.

Sasse, Sylvia: Michail Bachtin. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2010.

Weninger, Robert: Zur Dialektik des Dialekts im deutschen Realismus: Zugleich Überlegungen zu Michail Bachtins Konzeption der Redevielfalt. In: The German Quarterly, Vol. 72, No. 2 (Spring 1999), S. 115-132.

Todorov, Tzvetan: Michail Bakhtin. The Dialogical Principle. Theory and History of Literature; v. 13. Translated by Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.

Literarische Texte

Dostojewskij, Fjodor: Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Aus dem Russ. von Swetlana Geier. Stuttgart: Reclam 1986.

- Der Spieler. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Frankfurt a. M.: Fischer 2018.

Kafka, Franz: Brief an den Vater. Frankfurt a. M.: Fischer 1982.

Mandelstam, Nadeschda: Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie. Aus dem Russ. von Elisabeth Mahler. Frankfurt a. M.: Fischer 1970.

Nachschlagewerke

Biti, Vladimir: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe. Hg. von Burghard König. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2000.

Duden. Das Herkunftswörterbuch. (Hg.) Dudenredaktion. Bd.7. Berlin: Dudenverlag 2014.

Frisk, Hjalmar: Griechisches etymologisches Wörterbuch. 3 Bände. Heidelberg: Universitätsverlag 1960.

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2008.

Ritter, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. 13 Bände. Basel: Schwabe und Co. 1971.

Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Stuttgart: J. B. Metzler 1984.

Anhang

Abstrakt

Das Vorhaben, bestimmte Begriffe aus den Werken Michail Michailowitsch Bachtins auszuwählen und genauer zu betrachten, bringt neben dem Problem der Auswahl eine Reihe gewichtiger Entscheidungen mit sich. Da Bachtins Begriffe *beweglich* sind, könnte man in Versuchung geraten, einzelne Begriffe vorschnell einzuschränken, anstatt die gesamte Bewegung des Begriffs auszuführen. In diesem Zusammenhang taucht eine weitere Frage auf: Wie kann man das Denken Bachtins so darstellen, dass all die vielseitigen Facetten eines Begriffs zur Geltung kommen? Diese Arbeit orientiert sich vor allem an Bachtins Werk *Das Wort im Roman*, das bereits im Titel zwei zentrale Begriffe aufruft: das *Wort* und den *Roman*. Diese zwei Begriffe umfassen eine Vielzahl anderer Begriffe, wie z. B. *Autor*, *Dialog*, *Monolog*, *Held* und *Gattung*, um nur einige hervorzuheben. Eine der größten Herausforderung, die die Hinwendung an die einzelnen Begriffe im Rahmen des definitiven Blicks provoziert, besteht darin, Bachtins Begriffe isoliert zu bestimmen, denn wenn man über den Begriff des Autors schreibt, muss man auch die Begriffe des *Dialogs*, des *Monologs*, des *Helden* und der *Gattung* im Auge behalten. Bachtin beschäftigte sich sein ganzes Leben intensiv mit dem Wort, und daher müssen die Wissenschaftler, die seine Begriffe erläutern, auch eingehend mit seinen Wörtern arbeiten. Eine präzise und aufmerksame Arbeitsweise ist unabdingbar, um der Beweglichkeit der bachtinschen Begriffe in der Beschreibung gerecht zu werden. Wir müssen die verschiedenen Kontexte der Begriffe in den Werken präzise ausdifferenzieren, um sie auszuarbeiten. Aus diesem Grund beschränke ich meine Auswahl auf elf Begriffe: *Der Andere*, *Architektonik*, *Autor(schaft)*, *Chronotopos*, *Dialogizität*, *Gattung*, *Heteroglossie*, *Handlung*, *Monolog*, *Sprechgattungen* und *Verantwortung*.

Da Bachtins Begriffe untrennbar von Dostoevskij, Stalinismus und die russische Kultur des 20. Jahrhunderts überhaupt, wird die Autobiographie *Das Jahrhundert der Wölfe* von Michail Bachtins Zeitgenossin Nadeschda Mandelstamm verwendet, um die relevanten historischen Kontexte der elf Begriffe zu berücksichtigen. Vor jedes Lemma ist ein Zitat Nadeschda Mandelstam gesetzt, um die Begriffe zu kontextualisieren. Die Zitate fungieren als kleine Bildnisse der Stalinzeit, mit denen die Begriffe Bachtins sich assoziieren lassen.

Abstract

The undertaking of selecting and treating the concepts of Mikhail Mikhailovich Bakhtin brings about, in addition to the selection of these concepts, a variety of difficult decisions. Because of the flexibility of Bakhtin's concepts, one could be tempted to prematurely box in any given concept, instead of observing the entire movement of that particular concept to its conclusion. In connection with this thought, another question reveals itself: How can one represent Bakhtin's thought, so that the versatile facets of a concept come into view? This thesis orients itself with Bakhtin's *Discourse in the Novel*, which calls two central concepts to the fore in its title: *Discourse* (which we can generalize as the *word*) and the *novel*. These two concepts encompass many of Bakhtin's other ideas, for example, that of the *author*, *dialogue*, *monologue*, *hero*, and *genre* – to name a few.

One of the greatest challenges to the Bakhtinian scholar in defining Bakhtin's concepts, is the tendency of lexicons to define each individual concept in isolation. But when one attempts to define Bakhtin's concept of the *author*, for instance, then she must also consider the concepts of *dialogue*, *monologue*, *hero*, and *genre*. Bakhtin spent his entire life contemplating the *word*, and for this reason, the researchers who work with Bakhtinian concepts must also work in-depth with his words. A precise and attentive method is imperative when working with Bakhtin, so that the flexibility of the Bakhtinian concepts are justly represented in their descriptions. In order to do this, we must differentiate the many contexts of each concept, in order to flesh out every aspect of a given concept. For this reason, I have limited my selection to eleven of Bakhtin's concepts: *action*, *answerability/responsibility*, *architectonics*, *author(ship)*, *the chronotope*, *dialogism*, *genre*, *heteroglossia*, *monologue*, *the other*, and *speech genres*.

Since Bakhtin's concepts are inseparable from Dostoevskij, Stalinism, and the Russian culture of the 20th century overall, Nadezhda Mandelstam's memoir *Hope against Hope* will also be used to take the relevant, historical contexts of each concept into account. A quotation from Mandelstam's memoir will precede each lemma, in order to contextualize these concepts. The quotes function as small portraits of the Stalin-era, with which we can associate Bakhtin's concepts.