

Der philosophische Kontext von Bachtins Frühwerk

Um die Person und das Werk von Michail Bachtin ranken sich zahlreiche Legenden. Seine Biographie weist alle Attribute einer Heilenvita auf: Als junger Mann arbeitete Bachtin ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Opportunität unentwegt an jenen philosophischen Problemen, die ihn interessierten. Dabei fristete er eine so ärmliche Existenz, dass das Leben für ihn nachgerade zum Überleben wurde. 1929 wurde Bachtin verhaftet. Er sollte in das berüchtigte Straflager auf den Solowki-Inseln verschickt werden; allerdings konnte er wegen seiner fragilen Gesundheit erwirken, dass er seine Strafe in der kasachischen Verbannung ableisten konnte. 1938 führte seine Osteomyelitis dazu, dass ihm ein Bein amputiert werden musste. Den Terror der Stalinzeit überlebte Bachtin fernab der Zentren der Macht in der akademischen Einsiedelei der Pädagogischen Hochschule in Saransk. Erst in den sechziger Jahren wurde sein Werk wiederentdeckt. Nach seinem Tod im Jahr 1975 wurde Bachtin vor allem im englischen Sprachraum als Wissenschaftsgenie verehrt, das mit den Schlüsselkonzepten »Dialogizität«, »Karnevalisierung« und »Chronotop« den Diskurs der modernen Kulturwissenschaft entscheidend geprägt hatte.

Nun steht zweifellos außer Frage, dass Bachtin zu den wichtigsten Größen der europäischen Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert gehört. Neuere Forschungen und die Publikation bisher unbekannter Texte haben allerdings gezeigt, dass Bachtins innovative Konzeptionen keineswegs als »creatio ex nihilo« entstanden sind, sondern vielmehr als Syntheseleistungen begriffen werden müssen.¹

¹ Den Begriff des Dialogs konnte Bachtin bei Rudolf Hirzel, *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig 1895 finden. In einer späteren Arbeit weist Bachtin explizit auf diese Quelle hin. Vgl. Michail Bachtin, »Das Problem des Textes in der Linguistik, Philologie und anderen Geisteswissenschaften«, in: Ulrich Schmid (Hg.), *Russische Medientheorien*, Bern 2005, S. 121-152, hier S. 138. Das Karnevals-konzept kann sich stützen auf Florens Christian Rang, »Historische Psychologie des Carnevals«, in: *Die Kreatur* 2 (1927-1928), S. 311-343. Der Chronotopos-Begriff geht zurück auf Vorlesungen des Physiologen A. A. Uchtomskij, die Bachtin 1925 hörte. Vgl. Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge (Mass.), London 1984, S. 102.

In Bachtins wissenschaftlicher Praxis nahm diese Synthese Formen an, die zwar der Forschergemeinde weiterhin Rätsel aufgeben, gleichzeitig aber symptomatisch für Bachtins intellektuelle Tätigkeit sind. Ende der zwanziger Jahre erschienen in Leningrad unter den Namen Woloschinow bzw. Medwedew drei Bücher mit den Titeln *Der Marxismus und die Sprachphilosophie*, *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft* und *Freudismus*. Woloschinow und Medwedew waren enge Freunde und Diskussionspartner Bachtins. Bis heute ist die Frage unentschieden, ob Woloschinow und Medwedew tatsächlich für diese Werke verantwortlich zeichnen oder ob Bachtin der eigentliche Autor ist. Woloschinow und Medwedew wurden Opfer des Großen Terrors in den dreißiger Jahren. Bachtin selbst antwortete auf direkte Nachfragen, ob er diese Bücher verfasst habe, immer ausweichend. Letztlich ist die Diskussion um die Autorschaft allerdings müßig, weil der Grundgehalt der Werke auf den Diskussionen des Bachtinkreises aufruht und mithin Gedanken aller Beteiligten in die Werke eingeflossen sind. Bachtin hat aber nicht nur eigene Gedanken und/oder Textteile an andere Autoren weitergegeben, er hat auch in der umgekehrten Richtung fremde Gedanken zum Teil wortwörtlich in seine eigene Argumentation eingebaut. So finden sich etwa in seinem Rabelais-Buch längere Abschnitte, die direkt aus dem deutschen Originaltext von Ernst Cassirers Untersuchung *Individuum und Kosmos in der Renaissance* (1927) ins Russische übersetzt wurden. Es wäre allerdings falsch, hier von Plagiat zu sprechen. Bachtin betrachtete den wissenschaftlichen Diskurs als offenen Dialog, in dem jeder Forscher fremde Äußerungen in seinen eigenen Text aufnehmen kann.² Im Vorwort zu seiner Untersuchung *Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen* (1924) schrieb Bachtin programmatisch: »Wir haben unsere Arbeit auch von überflüssigem Ballast an Zitaten und Nachweisen freigehalten, die in nichthistorischen Arbeiten systematischen Charakters völlig überflüssig sind: der kompetente Leser bedarf ihrer nicht, dem inkompetenten Leser sind sie nicht von Nutzen.«³

Vor diesem Hintergrund müssen auch Bachtins frühe Aufsätze

² Brian Poole, »Bakhtin and Cassirer. The Philosophical Origins of Bakhtin's Carnival Messianism«, in: *South Atlantic Quarterly* 97 (1998), S. 537–578.

³ Michail Bachtin, »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen«, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main 1979, S. 95–153, hier S. 95.

gelesen werden. Bachtin stützt sich in seiner Argumentation auf die zeitgenössische, vor allem deutsche Kulturphilosophie. Dabei verzichtet er in den meisten Fällen darauf, die Herkunft der von ihm verwendeten Termini offenzulegen. Ebenso wenig weist Bachtin explizit darauf hin, wenn er einen fremden Begriff umdeutet und ihm eine neue Funktion zuweist. Bachtin ist deshalb kein Originalgenie, sondern ein außerordentlich sensibler und aufnahmefähiger Leser, der seine stupende Bildung in die eigene konzeptuelle Arbeit zu integrieren verstand. Bachtin war allerdings weit davon entfernt, fremde Gedanken zu kompilieren. Seine Auseinandersetzung mit philosophischen Vorlagen führte ihn immer zu originellen Einsichten, die sich radikal vom ursprünglichen System unterscheiden. Gerade auch die Tatsache, dass Bachtin nicht nur eine bestimmte Position weiterentwickelte, sondern Synthesen bildete, ist verantwortlich für den Innovationsschub, den seine Arbeit für die moderne Kulturwissenschaft bedeutet.

Die wichtigsten Inspirationsquellen für Bachtins frühe Untersuchung *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit* stammen aus den aktuellen Debatten des frühen 20. Jahrhunderts. Zu nennen sind hier vor allem der Marxismus, der Formalismus, der Neokantianismus, die Phänomenologie, die Lebensphilosophie und die Religionsphilosophie. Bachtin stützt sich in seiner intellektuellen Synthese auf unterschiedliche, bisweilen sogar sich gegenseitig ausschließende Theorieangebote, nimmt dabei aber in jedem Fall fremde Inhalte nur in aufbereiteter Form in sein eigenes System auf.

Marxismus

Die Frage, ob sich beim frühen Bachtin marxistische Denkfiguren nachweisen lassen, ist eng mit dem Streit um die Autorschaft der Bücher von Woloschinow und Medwedew verbunden. Die drei angefochtenen Texte sind offen marxistisch, während Bachtins philosophisches Frühwerk eine höhere argumentative Eigenständigkeit aufweist. Gerade der deutlich unterschiedliche Grad an marxistischer Ideologisierung hat viele Forscher zu der Annahme geführt, dass *Marxismus und die Sprachphilosophie*, *Die formale Methode* und *Freudismus* tatsächlich den auf den Titelblättern genannten Autoren zuzuschreiben sind. Bachtin und Marx weisen aus dieser Perspektive

keine Schnittmenge auf. Besonders Hans Günther hat für die dreißiger Jahre die These vertreten, dass Bachtins Insistieren auf der Dialogizität einen Gegenentwurf zur monologischen Stalinkultur darstelle.⁴

Allerdings gibt es aus dieser Zeit auch Bachtins Vorworte zu zwei Bänden der Tolstoj-Gesamtausgabe, die eine klare marxistische Ausrichtung aufweisen und unter Bachtins eigenem Namen erschienen sind. Keinesfalls sollte man diese Texte einfach nur als opportunistisches Loyalitätssignal an die Adresse des offiziellen Kulturbetriebs deuten. So argumentiert Bachtin in seiner Interpretation von Tolstoj's Roman *Auferstehung* zwar auf der Grundlage der marxistischen Basis-Überbau-Lehre, setzt aber auch Elemente aus seiner eigenen Konzeption ein: »Das objektive Böse der ständischen Klassenordnung [...] wird im Roman umrahmt durch den subjektiven Horizont des Vertreters der abtretenden Klasse, der einen Ausweg im Inneren sucht, d. h. in der objektiv-historischen Untätigkeit.«⁵ Überdies haben Textanalysen ergeben, dass Medwedews und Woloschinows Werke deutliche inhaltliche Übereinstimmungen mit Passagen aus Bachtins Frühwerk aufweisen.⁶

Bereits diese Ausgangslage macht deutlich, dass es auf das Problem von Bachtins Verhältnis zum Marxismus keine einfache Antwort gibt. Deshalb müssen die wichtigsten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Positionen herausgearbeitet werden.

Zunächst einmal ist auf den normativen und emanzipatorischen Impetus von Bachtins Frühwerk hinzuweisen. Wie Marx begreift Bachtin die menschliche Existenz in erster Linie als gesellschaftliches Phänomen. Beide Denker fordern vom Menschen eine Bewusstseinsweiterung, die ihm erstens seine Lage in der Welt erklärt und zweitens moralisches Handeln ermöglicht.

Eine weitere Übereinstimmung liegt in der konsequenten Trennung von Leben und Kunst bei Marx und Bachtin. Marx hat keine

eigene Ästhetik ausgearbeitet, ihn interessierte vor allem die Determination des Menschen durch die Produktionsverhältnisse. Über dieser Basis erhebt sich der Überbau, dem auch die Kunst zuzurechnen ist. Aus marxistischer Sicht erfüllt die Kunst eine Hilfsfunktion im gesellschaftlichen Emanzipationsprozess: Sie spiegelt die defiziente Wirklichkeit wider, entwirft utopische Visionen und trägt damit zur Ausbildung eines revolutionären Bewusstseins bei.

Diese einfache Mechanik wird bei Bachtin durch ein komplexeres Modell abgelöst. In seinem frühen Aufsatz »Kunst und Verantwortung« (1919) hält Bachtin die marxistische Trennung zwischen Leben und Kunst aufrecht: »Wenn der Mensch in der Kunst ist, so ist er nicht im Leben, und umgekehrt.« Auch die Rückkoppelung der künstlerischen Interpretation des Lebens auf das Leben ist bei Bachtin präsent: »Für das, was ich erlebt und in der Kunst verstanden habe, muss ich mich mit meinem Leben verantworten, damit nicht alles Erlebte und Verstandene darin wirkungslos bleibe.«⁷ Der Brückenschlag zwischen Leben und Kunst gelingt bei Bachtin also nicht über das Bewusstsein, sondern über die Verantwortung. Bachtin wertet gegenüber Marx das autonome Subjekt entscheidend auf. Der Erkenntnisgewinn in der Kunst, der immer auch ethisch zu verantworten ist, zielt also nicht wie im Marxismus auf die Etablierung eines höheren allgemeinen Bewusstseins, sondern auf die Profilierung des einzelnen Ich.

Während Marx den Menschen hauptsächlich durch gesellschaftliche Zwänge determiniert sieht, verortet Bachtin das Subjekt in einem Netz von »lebendigen« sozialen Beziehungen. Für Bachtin ist also nicht die Abhängigkeit des unterdrückten Individuums von den Eigentumsverhältnissen entscheidend, sondern seine Einbindung in menschliche Kontakte. Im Vorwort zu seinem Dostojewski-Buch von 1929 formuliert Bachtin seine Auffassung von der sozialen Bedingtheit des Kunstwerks: »[...] jedes literarische Werk ist innerlich und immanent soziologisch. In ihm verschränken sich lebendige soziologische Kräfte, jedes Formelement ist von lebendigen sozialen Bewertungen durchdrungen.«⁸

Eine weitere Parallele zwischen Marx und Bachtin liegt in der

7 Michail Bachtin, »Kunst und Verantwortung«, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, 93-94, hier S. 93.

8 Michail Bachtin, »Problemy tvorčestva Dostoevskogo«, in: ders., *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Tom 2, S. 5-175, hier S. 7.

4 Hans Günther, *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*, Stuttgart 1984, S. 126-143.

5 M. Bachtin, »Ideologičeskij roman L. N. Tolstogo«, in: ders., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Tom 2, Moskva 2000, S. 185-203, hier S. 203.

6 Paolo Jachia, »Bachtin e gli altri «autori» delle sue opere. Il circolo di Bachtin e il marxismo«, in: ders., Augusto Ponzio, *Bachtin e... Averincev, Benjamin, Freud, Greimas, Lévinas, Marx, Peirce, Valéry, Welby, Yourcenar*, Roma, Bari 1993, S. 5-24.

Betonung der Materialität. Bachtin ist in der Tat einer der ersten Kulturwissenschaftler, der sein Augenmerk auf den menschlichen Leib richtet. Der Mensch erscheint bei Bachtin immer in seiner Korporalität. Dies hat weitreichende Konsequenzen für die Theoriebildung. So polemisiert Bachtin etwa mit der gängigen Ansicht, die Autobiographie sei zuverlässiger als die Biographie, weil der Schreibende ja erschöpfend über seinen Gegenstand informiert sei. Bachtin weist demgegenüber darauf hin, dass der Autobiograph sogar seinen Körper nur unzulänglich wahrnehmen kann; ohne Hilfe eines Spiegels kann er nicht einmal das eigene Antlitz sehen. Der »Erkenntnisüberschuss«, der nur aus einer Position der Außerhalbbe-findlichkeit möglich ist, tritt viel prominenter bei der Biographie als bei der Autobiographie auf.

Sowohl Bachtins als auch Marx' Konzeptionen ruhen auf einer Wirklichkeit auf, die per se sinnlos ist. Sinn erhält sie erst durch die Kultur, die sich mit dem Sein verbinden muss. Bachtin verwendet hier den Neologismus »Übersein« (nadbytie), der als Lehnprägung zum marxistischen Überbaubegriff (nadstrojka) gedeutet werden kann.

Sehr wichtig ist für den frühen Bachtin die *Theorie des Romans* (1916) von Georg Lukács. Dieses Werk entstand zwar noch vor der Hinwendung des Autors zu einem orthodoxen Marxismus, gleichwohl operiert es mit Kategorien, die sich in den marxistischen Diskurs der zwanziger Jahre in Russland einpassen (»bürgerlicher Roman«, »Totalität« usw.). Bachtin kannte Lukács' Buch seit 1923, Spuren einer intensiven Lektüre lassen sich bereits in *Autor und Held* nachweisen.⁹ Bachtin greift zwar zentrale Kategorien von Lukács auf, füllt sie jedoch mit einem neuen Inhalt.¹⁰ So definiert Lukács den bürgerlichen Roman als ein Zerfallsprodukt des antiken Epos: Während der antike Held sich noch in der größten Tragik in einem sinnerfüllten Kosmos wusste, befindet sich der moderne Romanheld in einem Zustand der »transzendentalen Obdachlosigkeit«.¹¹ Bachtin hingegen verzichtet auf eine epochenspezifische Verortung und bietet eine narratologische Definition: Das Epos ist gekennzeichnet durch das Vorherrschen einer sich überlagernden doppel-

ten Perspektive: Jedes Ereignis wird sowohl vom Autor als auch vom Helden kommentiert. Der Roman zeichnet sich in Bachtins Verständnis durch ein Zurücktreten des Autors hinter seine Handlungsfiguren aus. An zwei Stellen in *Autor und Held* kündigt Bachtin an, seine Thesen anhand von Dostojewskis Romanen überprüfen zu wollen. Vermutlich stellt Bachtins berühmte Untersuchung zum polyphonen Roman, die 1929 unter dem Titel *Probleme des künstlerischen Schaffens Dostojewskis* erschien, die Weiterführung dieser Gedanken dar.

Russischer Formalismus

Bachtin verdankt den russischen Formalisten viel, gleichzeitig hebt er seinen eigenen Theorieentwurf oft auch in polemischer Weise vom Formalismus ab.¹² Auf alle Fälle erschien ihm der Formalismus als Gegenstand so wichtig, dass er ihm einen umfangreichen Essay unter dem Titel »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen« (1924) widmete. 1928 erschien Pawel Medwedew's Buch *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*, in dem sich auch zentrale Gedanken Bachtins finden. Beide Arbeiten sind im Ton einer kritischen Würdigung geschrieben. Bachtin anerkennt vor allem das Bemühen der formalen Schule, die Literaturinterpretation auf eine streng wissenschaftliche Basis zu stellen. Allerdings lehnt er den formalistischen Grundbegriff der »Literarizität« radikal ab: Ein Text könne nicht allein in seiner künstlerischen Faktur betrachtet werden, wie dies die Formalisten behaupten. Außerdem sei es unzulässig, Kunst nur als Bearbeitung von Rohmaterial zu verstehen.¹³ Ein ästhetischer Sinn ergebe sich immer aus dem Verhältnis zwischen Kunst und Leben. Ein isolierter Sinn ist für Bachtin, wie er wiederholt unterstreicht, eine *contradictio in adjecto*.¹⁴

12 Rainer Gröbel, »Russischer Formalismus, russische Formästhetik und die Konzeption Bachtins«, in: R. Posner, K. Robering, Th. Sebeok (Hg.), *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. Bd. I, Berlin, New York 1997, S. 2233–2248.

13 Gary Saul Morson, Caryl Emerson, *Michail Bachtin. Creation of a Prosaics*, Stanford 1990, S. 82.

14 Michail Bachtin, »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen«, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, S. 95–153, hier S. 98, S. 115, S. 143.

9 Galin Tihanov, *The Master and the Slave. Lukács, Bachtin, and the Ideas of Their Time*, Oxford 2000, S. 12.

10 Andrea Zink, Ulrich Schmid, »Theorien des Romans. Lukács und Bachtin«, in: *Zeitschrift für Slawistik* 45 (2000), S. 33–48.

11 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920, S. 23.

Derselbe Kritikpunkt wird auch bei Medwedew laut: Er wirft den Formalisten vor, das Kunstwerk zu »verdinglichen«, weil sie es aus dem lebendigen, unabgeschlossenen Kommunikationsprozess zwischen Autor und Leser herauslösen. Das Kunstwerk sei keine fertige Mitteilung X, die von A nach B befördert werde. Das Kunstwerk werde vielmehr zwischen A und B als ideologische Brücke in einem Prozess der Wechselwirkung erst konstruiert: »Und dieser Prozess bedingt die thematische Einheit des entstehenden Werks, wie auch die Form seiner tatsächlichen Verwirklichung; man kann sie nicht abtrennen und einzeln herauslösen, so wie man z. B. auch in der Zwiebel keinen Kern findet, wenn man ihre Schalen nacheinander abzieht.«¹⁵

Bachtin versteht das Kunstwerk im Gegensatz zu den Formalisten nicht als autonomen Gegenstand, in dem das Wortmaterial in einer bestimmten künstlerischen Form organisiert ist, sondern als Sinnentwurf, zu dem sich der Autor immer in ein ethisches Verhältnis bringt. Deshalb insistiert Bachtin auch auf dem kategorialen Unterschied zwischen dem Kunstwerk, wie es sich als sinnlich fassbares Objekt präsentiert, und dem ästhetischen Objekt, das als Bewusstseinskorrelat zum Kunstwerk den eigentlichen Gegenstand der ästhetischen Erfahrung darstellt. Bachtin weigert sich auch, den Autor wie im Formalismus als weitgehend überflüssige Größe aus der Literaturbetrachtung zu eskamotieren: »Das ästhetische Objekt ist eine Schöpfung, die in sich einen Schöpfer enthält: In ihr findet der Schöpfer sich selbst und nimmt seine schöpferische Tätigkeit intensiv wahr; mit anderen Worten: es ist dies eine Schöpfung, wie sie in den Augen der Schöpfer selbst aussieht, der sie frei und liebevoll geschaffen hat.«¹⁶

Die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen dem Formalismus und Bachtin liegt in ihrer Bestimmung des ästhetischen Sehens, das sich in beiden Fällen deutlich von der Alltagswahrnehmung der Welt unterscheidet. Die Formalisten erblicken die höchste Aufgabe der Kunst darin, den alltäglichen Blick auf die Wirklichkeit zu verfrem-

den. Scheinbar Vertrautes soll in einem radikal neuen Licht gezeigt werden. Interessanterweise erstreckt sich die Verfremdung nicht nur auf die Lebenswelt, sondern auch auf das wichtigste Medium ihrer Repräsentation: die Sprache. Ein literarisches Kunstwerk soll die Aufmerksamkeit des Lesers nicht nur auf die fiktionale Wirklichkeit, sondern auch auf die Faktur des Textes lenken. In prominenter Weise ist diese Fokussierung in der Lyrik gegeben: Ein Gedicht bezieht seine Existenzberechtigung oft nicht aus der dargestellten Welt, sondern aus seiner exquisiten sprachlichen Verfasstheit, die selbst zum Gegenstand der ästhetischen Erfahrung wird.

Es ist durchaus möglich, Bachtins Kernkategorie der »Außerhalbbedingtheit« auf den formalistischen Verfremdungsbegriff (*ostranenie*) zu beziehen.¹⁷ Bachtin geht davon aus, dass jede ästhetische Tätigkeit eine Distanznahme voraussetzt. Das gilt sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption: Der Autor darf nicht in die Welt seiner Figuren eintauchen, Bachtin fordert vom Autor »die liebevolle Entfernung (*ustranenie*) seiner selbst aus dem Lebensfeld des Helden«, um das Lebensfeld für das Dasein des Helden zu »reinigen«.¹⁸ Ebenso wird die ästhetische Erfahrung zerstört, wenn sich der Leser mit dem Protagonisten identifiziert. Die ästhetische Tätigkeit beruht in beiden Fällen auf jenem Wahrnehmungsüberschuss, der sich nur auf einer Außenposition einstellen kann. Bachtin illustriert diese Besonderheit am Beispiel des Leidens: »So erlebt der Leidende nicht zur Gänze, wie er nach außen erscheint, er erlebt es nur teilweise und zudem in der Sprache seines inneren Selbstempfindens. Er sieht nicht die quälende Anspannung seiner Muskeln, die ganze plastisch vollendete Pose seines Körpers, den Ausdruck des Leidens auf seinem Gesicht.«¹⁹

Auch die formalistische Verfremdung beruht auf einer ästhetischen Distanz. Wiktor Schklowski schreibt in seinem programmatischen Aufsatz »Kunst als Kunstgriff«, dass die literarische Sinnstiftung gerade nicht ökonomischen Grundsätzen folgt: »In der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muss verlängert

¹⁵ Pavel N. Medvedev, »Das Kunstwerk als außerhalb des Bewusstseins liegendes Faktum«, in: Hans Günther, Karla Hielscher (Hg.), *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse*, Frankfurt/M. u. a. 1976, S. 116–130, hier S. 125 f.

¹⁶ Michail Bachtin, »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen«, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, S. 95–153, hier S. 152.

¹⁷ Caryl Emerson, »Shklovsky's *ostranenie*, Bakhtin's *vnenakhodimost'* (How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain)«, in: *Poetics Today* 26 (2005), S. 637–664.

¹⁸ Im vorliegenden Text S. 69.

¹⁹ Im vorliegenden Text S. 79 f.

werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.«²⁰

Der entscheidende Unterschied zwischen Schklovski und Bachtin besteht allerdings in der Definition des Untersuchungsgegenstands. Bachtin operiert auf einer höheren Ebene: Während Schklovski nur die Faktur eines Textes im Auge hat, richtet Bachtin seine Aufmerksamkeit auf die Entfaltung des Themas in einem Kunstwerk. Bachtin bezieht sich auf das »ästhetische Objekt«, das gerade nicht mit dem konkret fassbaren Text zusammenfällt. Mit Verve wird das »ästhetische Objekt« als eigentlicher Gegenstand der Literaturwissenschaft im Aufsatz *Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkuntschaffen* (1924) gegen das sprachliche Kunstwerk ausgespielt. Bachtin argumentiert hier von einer phänomenologischen Position aus: Entscheidend ist das Bewusstseinskorrelat, das dem sprachlichen Text zugeordnet ist.

Bachtin nimmt gegenüber den Formalisten eine ähnliche Position ein wie Viktor Shirmunski. Beide zeigen sich von den Resultaten der formalistischen Literaturanalysen beeindruckt, weisen aber auf Einseitigkeiten und methodische Mängel hin. Wie Bachtin störte sich Shirmunski an der formalistischen Beschränkung auf die »Literarizität« eines Textes. Er erweiterte deshalb die Grundkategorien »Material« und »Kunstgriff« um den Begriff des Stils. Shirmunski forderte vor allem für die Erklärung der literarischen Evolution die Berücksichtigung breiterer kultureller Kontexte, die für die Einzeltexte stilbildend wirken. Im Zentrum steht bei Shirmunski dabei eine durchaus normativ verstandene stilistische Einheit des Kunstwerks: »Der Kunstgriff an sich, ein Kunstgriff nur um des Kunstgriffs willen, ist kein künstlerisches Verfahren, sondern ein Zaubertrick. Der Kunstgriff ist ein künstlerisch-teleologisches Faktum, das durch seine Aufgabe bestimmt wird: In dieser Aufgabe, d. h. in der stilistischen Einheit des Kunstwerks, erhält er seine ästhetische Rechtfertigung.«²¹

Bachtin greift Shirmunskis Stilbegriff auf, erweitert ihn jedoch um eine außersprachliche Dimension: »Der künstlerische Stil arbeitet nicht mit Wörtern, sondern mit Momenten der Welt, mit Werten der Welt und des Lebens, man kann ihn als Gesamtheit von Ver-

fahren bezeichnen, den Menschen und seine Welt zu gestalten und abzuschließen.«²²

In *Autor und Held* tritt Bachtin in einen impliziten Dialog mit Shirmunski, indem er das Puschkingedicht »Trennung« analysiert. Auch Shirmunski hatte bereits 1919 in seinem programmatischen Aufsatz »Die Aufgaben der Poetik« den Formalismus kritisiert und seine eigene Position anhand einer Analyse eben dieses Puschkingedichts erläutert. In beiden Interpretationen spielt die Textgeschichte eine große Rolle. Bezeichnend ist allerdings die ganz unterschiedliche Stoßrichtung: Während Shirmunski Puschkins Arbeit am Text als stilformende Steigerung der sprachlichen Ausdruckskraft deutet, weist Bachtin nach, dass die nachträglichen Änderungen einen subtilen Perspektivwechsel in das Gedicht einbringen. Mit anderen Worten: Shirmunski weist eine tiefere stilistische Einheit in der scheinbaren Heterogenität des Textes nach, Bachtin hingegen unterstreicht die Disparatheit der Erlebnisperspektiven in einer vermeintlich homogenen Aussage des lyrischen Ich.

Neokantianismus

Ende 1924 hielt Bachtin in Leningrad eine Reihe von Vorträgen, die Kants *Kritik der reinen Vernunft* gewidmet waren. Bachtin hob vor allem Kants Auffassung hervor, dass Raum und Zeit keine objektiven Gegebenheiten, sondern subjektive Formen der Anschauung seien.²³ Vor allem in seiner späteren Untersuchung »Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman«²⁴ stützt sich Bachtin auf Kants Erkenntnistheorie, allerdings mit einer entscheidenden Modifikation: Raum und Zeit bilden nicht mehr das Raster, das dem menschlichen kognitiven Apparat zugrunde liegt und die Welterkenntnis überhaupt erst ermöglicht. Raum und Zeit sind bei Bachtin vielmehr künstlerische Kategorien, die die gemeinsame Erfahrungssituation von Autor, Held und Leser konstituieren. Bachtin insistiert

22 Im vorliegenden Text S. 255f.

23 »Lekcii M. M. Bachtina«, in: Michail Bachtin, *Sobranie sočinenij*. Tom 1, Moskva 2003, S. 330-342, hier S. 338.

24 Der Text erschien erstmals 1937; vgl. nun: Michail Bachtin, *Chronotopos*, übers. von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt 2008.

20 Viktor Šklovskij, »Kunst als Kunstgriff«, in: ders., *Theorie der Prosa*, Frankfurt/M. 1984, S. 7-24, hier S. 13.

21 V. Žirmunskij, »Zadači poetiki«, in: ders., *Teorija literatury. Poetika. Stilistika*, Leningrad 1977 (Izbrannye trudy 3), S. 15-55, hier S. 35.

gerade auf der fehlenden Konstanz und Kontinuität der künstlerischen Modellierung von Raum und Zeit und leitet daraus weitreichende gattungsspezifische Überlegungen ab: So sind die einzelnen Zeitabschnitte im Abenteuerroman permutierbar, während sie im Bildungsroman in einer zwingenden Reihenfolge stehen. Auch die Räume implizieren bestimmte Sinnentwürfe: Auf dem offenen Meer etwa werden die Helden vom Schicksal umhergetrieben; ihre eigenen Handlungsmöglichkeiten sind durch die äußeren Umstände stark eingeschränkt. Der Weg hingegen markiert eine Abfolge von Hindernissen, die es zu überwinden gilt, und wird damit zur Metapher des mühsam gestalteten Lebenswegs.

In Bachtins früher Untersuchung *Autor und Held* bilden die Kapitel »Die räumliche Form des Helden« und »Das zeitliche Ganze des Helden« das Herzstück. Der Begriff des Chronotopos taucht hier noch nicht auf, gleichwohl wird deutlich, dass Bachtin bei der Analyse der künstlerischen Repräsentation von Raum und Zeit auf einer kantianischen Grundlage argumentiert: »Zeit und Raum des menschlichen Lebens sind, vom physikalisch-mathematischen Standpunkt her betrachtet, nur nichtige Ausschnitte [...] aus der einheitlichen und unendlichen Zeit sowie aus dem einheitlichen und unendlichen Raum. Und natürlich garantiert nur dies ihre semantische Eindeutigkeit und Bestimmtheit im theoretischen Urteil, während sie aus dem menschlichen Leben heraus ein einzigartiges Wertzentrum erhalten.«²⁵ Kants Name fällt in diesem Zusammenhang explizit; gleichzeitig ist aber auch Bachtins spezifische Weiterentwicklung des Themas nicht zu übersehen: Raum und Zeit können im Kontext des menschlichen Lebens die unterschiedlichsten architektonischen Formen annehmen – und nur in ihrer architektonischen Geformtheit kommt ihnen auch ein bestimmter Wert und Sinn zu. Raum und Zeit stellen für Bachtin also nicht mehr ein Problem der Erkenntnistheorie, sondern der Axiologie dar.

Deswegen fokussiert Bachtin nicht so sehr auf die raumzeitliche Situation des Menschen, sondern auf die Folgen dieser Bedingtheit für sein Handeln – mithin auf die Ethik.

Besonders stark interessiert sich Bachtin für Hermann Cohens Ethik, die er 1921 bei seinem Freund Marvej Kagan in Moskau anforderte. Kagan hatte in Marburg studiert und 1918 einen Nekro-

log auf Cohen geschrieben.²⁶ Viele Zuhörer von Kagens Vorträgen beklagten sich, seine philosophischen Ausführungen seien unverständlich und warfen ihm scherzhaft vor, er denke Hebräisch, übersetze es dann ins Deutsche und sage es schließlich auf Russisch.²⁷ Gleichwohl war Kagan die wichtigste Mittlerfigur zwischen Cohen und Bachtin.

So folgt etwa Bachtin in seinem frühen Aufsatz »Kunst und Verantwortung« (1919) sehr deutlich dem Kapitel »Kunst, Ethik und Religion« aus Cohens *Ästhetik des reinen Gefühls* (1912). Cohen bestimmt das Sittliche als den »gedanklichen Inhalt« der Kunst, auch wenn er davor warnt, die Ästhetik in der Ethik aufzulösen. Genau diese Nuance hat auch Bachtin im Auge, wenn er schreibt: »Kunst und Leben sind nicht eins, aber sie müssen in mir einheitlich werden, in der Einheit meiner Verantwortung.«²⁸

Auch das Kernstück von Bachtins Ethik, das Insistieren auf dem Anderen, findet sich bei Cohen. In der *Ethik des reinen Willens* (1904) geht Cohen davon aus, dass sich das moralische Verhalten des Ich nur vom Anderen her begründen lasse.²⁹ Cohen geht sogar noch einen Schritt weiter: »Der Andere, der alter ego ist der Ursprung des Ich.« Allerdings darf das Ich nicht mit dem Anderen verschmelzen: »Beide müssen isoliert bestehen bleiben.« Erst im Kontakt mit dem Anderen kann sich auch ein Selbstbewusstsein ausbilden: »Das Selbstbewusstsein ist in erster Linie bedingt durch das Bewusstsein des Anderen.«³⁰ Cohen gibt dem cartesianischen Grundsatz »Ich zweifle, also bin ich« gewissermaßen eine ethische Wendung: Ich zweifle an mir, also handle ich moralisch. Cohen formuliert diese Einsicht als Regel: »Kein Mensch darf an sich selbst glauben, in keinem Momente seines Lebens.«³¹ Bei Bachtin lautet die entsprechende Stelle: »Man

26 Craig Brandist, *The Bakhtin Circle. Philosophy, Culture and Politics*, London, Sterling 2002, S. 6, S. 32.

27 Iudif Kagan, »People not of our time«, in: David Shepherd (ed.), *The Contexts of Bakhtin. Philosophy, Authorship, Aesthetics*, Amsterdam 1998, S. 3–16, S. 10.

28 Michail Bachtin, »Kunst und Verantwortung«, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, S. 93–94, hier S. 94.

29 Reinier Munk, »The Self and the Other in Cohen's Ethics and Works on Religion«, in: Stéphane Mosès/Hartwig Wiedebach (Hg.), *Hermann Cohen's Philosophy of Religion*, Hildesheim, Zürich u. a. 1997, S. 161–182.

30 Hermann Cohen, *Ethik des reinen Willens*, Hildesheim, Zürich u. a. 2002, S. 212 f. (Hervorhebungen im Original).

31 Ebd., S. 503. Hervorhebung im Original.

25 Im vorliegenden Text S. 35.

darf sich nicht selbst lieben, soll aber den Anderen lieben; man darf keine Nachsicht mit sich selbst üben, soll aber dem Anderen gegenüber nachsichtig sein.«³² Auch Bachtins Unterscheidung zwischen Ich-für-mich und Ich-für-den-Anderen basiert auf entsprechenden Ausführungen Cohens, der den Anderen erst im Kontakt mit dem Ich zum Du werden lässt.³³ Die weitere Argumentation verläuft bei Cohen und Bachtin allerdings in unterschiedliche Richtungen. Cohen stellt den Begriff des Selbstbewusstseins ins Zentrum seiner Ethik und konfrontiert es mit vier Aufgaben (Selbstgesetzgebung, Selbstbestimmung, Selbstverantwortung, Selbsterhaltung).³⁴ Bachtin hingegen argumentiert axiologisch: »Das Moment der Bewertung, oder genauer gesagt, die wertorientierte Haltung des Bewusstseins findet sich nicht nur beim Handeln im eigentlichen Sinne, sondern bei jedem Erleben und selbst beim einfachsten Empfinden: Leben heißt, in jedem Augenblick des Lebens eine Wertposition zu beziehen, sich wertmäßig festzulegen.«³⁵

Phänomenologie

Kaum zu überschätzen ist der Einfluss von Husserls Phänomenologie auf Bachtins Begriffsbildung. Husserl versuchte den Kantischen Dualismus zwischen der Erscheinung und dem unerkennbaren »Ding an sich« zu überwinden, indem er die Wirklichkeit auf ihre Präsenz im menschlichen Bewusstsein reduzierte. Die Welt ist immer nur als Bewusstseinsphänomen gegeben. Allerdings beschränkt Husserl gerade nicht den psychologischen Weg: Die Welt löst sich bei ihm nicht in einen subjektiven Bewusstseinsinhalt auf, sondern erscheint als Korrelat zu einer Reihe von intentionalen Akten, die auf die Wirklichkeit gerichtet werden. Alle Realität wird in Husserls Verständnis erst »seiend« durch die Sinngebung eines »absoluten, reinen Bewusstseins«. ³⁶ Die Aufgabe der Wissenschaft besteht darin, den Standpunkt eines transzendentalen Ich einzunehmen, das von

allen subjektiven Erfahrungsbedingungen frei ist. Bewusstsein ist aus Husserls Sicht immer Bewusstsein von etwas, d. h. das Bewusstsein ist immer auf einen bestimmten Gegenstand gerichtet.

Diese Grundfigur des phänomenologischen Denkens schlägt sich in Bachtins Unterscheidung zwischen »Horizont« und »Umgebung« nieder. Bereits Husserl hatte die Welt als ein Horizontphänomen verstanden, das immer auf ein erkennendes Subjekt bezogen ist.³⁷ Bachtin greift dieses zentrale Konzept auf und unterscheidet für eine bestimmte Situation in einem literarischen Werk zwei Perspektiven: Die Situation kann aus dem Inneren einer handelnden Person wahrgenommen werden, dann tritt sie in seinen »Horizont« ein. Sie kann aber auch von außen dem Menschen zufallen, dann konstituiert sie sich als seine »Umgebung«. Der Autor kann die »Umgebung« seiner Figuren festlegen, erst im Bewusstsein eines Protagonisten kann sich die »Umgebung« jedoch in einen »Horizont« verwandeln.

Gegenstände, Menschen und Ereignisse innerhalb eines Horizonts sind bei Bachtin jedoch immer mit Werten besetzt, die das wahrnehmende Subjekt zu einer Reaktion aufrufen.

Die besondere moralische Ausrichtung von Bachtins Untersuchung, die sich auf Kernkategorien wie »Reue« oder »Mitleid« stützt, verdankt sich über weite Strecken der phänomenologischen Ethik Max Schelers.³⁸ Der Bachtin-Kreis plante Ende der zwanziger Jahre eine Publikation über die »aktuelle Philosophie in Westeuropa«, in der Scheler ein eigenes Kapitel gewidmet sein sollte.³⁹ Das Manuskript zu diesem Buch ist leider verschollen, wenn es überhaupt je existiert hat. Gleichwohl zeigt diese Ankündigung, welchen Stellenwert Scheler in Bachtins Denken einnahm.

Besonders wichtig ist in dieser Hinsicht Schelers Hauptwerk *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1913-1916). Bachtin folgt Scheler in der Ablehnung von Kants Ethik: Der kategorische Imperativ⁴⁰ basiere auf einer falschen Gegenüberstellung

32 Im vorliegenden Text, S. 93.

33 Cohen, *Ethik des reinen Willens*, S. 248.

34 Ebd., S. 324-388.

35 Im vorliegenden Text, S. 248.

36 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Den Haag 1950, S. 134.

37 Ebd., S. 58.

38 Brian Poole, »From Phenomenology to Dialogue: Max Scheler's Phenomenological Tradition and Michail Bakhtin's Development from *Towards a Philosophy of the Act* to his Study of Dostoevsky«, in: Ken Hirschkop, David Shepherd, *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester 2001, S. 109-135.

39 V.N. Vološinov, *Frejdzizm. Kritičeskij očerk*, Moskva, Leningrad 1927, S. 21.

40 Immanuel Kant, »Grundlegung der Metaphysik der Sitten«, in: ders., *Werke in zehn Bänden*. Band VI, Darmstadt 1956, S. 11-102, hier S. 51: »Handle nur nach

von konkretem Individuum und abstrakter Gesellschaft. Die Gesellschaft trete dem Individuum aber immer nur in Gestalt des anderen Menschen entgegen. Jede Ethik könne deshalb nur auf dem persönlichen Verhältnis zwischen dem Ich und dem Anderen aufbauen. Scheler und Bachtin insistieren auf einer Wertethik: Moralisches Handeln hat nur dann einen Sinn, wenn es auf einen bestimmten Wert ausgerichtet ist. Scheler formuliert: »Alles Sollen ist fundiert auf Werte – wogegen Werte durchaus *nicht* auf ideales Sollen fundiert sind.«⁴¹ Kant definiert seinen kategorischen Imperativ hingegen rein formal: Er verzichtet auf jegliche inhaltliche Bestimmung und will die menschliche Ethik auf einer abstrakten Regel begründen.

Der für Bachtin so wichtige »Andere« taucht bereits im dritten Teil von Schelers Buch *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Hass* (1913) auf. Dieser Abschnitt trägt den Titel »Vom fremden Ich« und erörtert die Frage, ob das Ich allein gegeben sei und ob das Du zunächst nur als Körper in Erscheinung tritt. Scheler verneint diese vermeintliche Evidenz und weist auf die ursprüngliche Einheit des Lebens hin, die erst später einem Ich oder Du aufgespalten wird: »ein *in Hinsicht auf Ich-Du indifferenter* Strom der Erlebnisse fließt zunächst dahin, der faktisch Eigenes und Fremdes ungeschieden und ineinandergemischt enthält, und in diesem Strome bilden sich erst allmählich fester gestaltete Wirbel, die langsam immer neue Elemente des Stromes in ihre Kreise ziehen und in diesem Prozesse sukzessive und sehr allmählich verschiedenen Individuen zugeordnet werden.«⁴² Ganz ähnlich begreift auch Bachtin den Vorgang der Perspektivierung als sekundär: Seine Analyse des Puschkin-Gedichts »Trennung« basiert genau auf der nachträglichen Zuschreibung bestimmter Erlebnisinhalte auf die Liebenden.⁴³

Eine weitere wichtige Anregung für Bachtin stammt aus Schelers religionsphilosophischer Abhandlung *Vom Ewigen im Menschen* (1921). Scheler versteht die Reue als eine »geheime Stimme und Zeichensprache Gottes«, die den Menschen in ein Kommunikations-

derjenigen Maxime, von der du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde.«

41 Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus*, Bern 1954, S. 221.

42 Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, Bern 1973, S. 240.

43 Im vorliegenden Text S. 38.

verhältnis mit Gott eintreten lässt.⁴⁴ Hier kündigt sich Bachtins Idee an, dass die Reue den Menschen aus seiner Einsamkeit und mithin auch aus seiner Sprachlosigkeit befreit. Im Akt der Reue tritt der Mensch neben sich und kann seine Taten gewissermaßen von außen betrachten. Damit wird die Reue ganz im Sinne Schelers zu einer kognitiven Leistung, die den bereuenden Sünder sogar höher stellt als den nicht gefallenen Menschen, der stumm in seiner Tugend verharret.

Lebensphilosophie

Bachtins Frühwerk ist von einem eigentümlichen Vitalismus durchdrungen. Mit seiner Betonung des einmaligen, unwiederholbaren und konkreten Lebens griff er eine der prominentesten philosophischen Strömungen seiner Zeit auf. Allerdings ist Bachtins Rezeption auch in diesem Punkt komplex und beruht auf einer tiefen Kritik der philosophischen Vorlage. 1926 publizierte Bachtin unter dem Namen I. Kanaev den Artikel »Der aktuelle Vitalismus«, in dem er alle mechanistischen Modelle in der Biologie ablehnte. Nur der dialektische Materialismus sei in der Lage, solche komplexen Lebenserscheinungen wie die organische Regulierung adäquat zu beschreiben.⁴⁵

Man sollte auch in diesem Fall Bachtins Bekenntnis zum Marxismus nicht vorschnell als ideologische Mimikry abtun. Gerade seine intensive Rezeption der wichtigsten Vertreter des Vitalismus zeigt, dass Bachtin immer auf einer dialektischen Vermittlung zwischen dem einzelnen Individuum und dem gesellschaftlichen Ganzen insistiert.

Henri Bergsons Schlüsselwerk *Die schöpferische Entwicklung* (1907) genoss zu Beginn des Jahrhunderts in Russland einen breiten Erfolg. Bereits 1909 erschien die erste russische Übersetzung, 1914 eine zweite. Der Religionsphilosoph Nikolaj Losskij legte im selben Jahr eine kritische Darstellung von »Bergsons intuitiver Philosophie« vor.⁴⁶ Bachtin kannte dieses Buch, er erwähnt es explizit in der

44 Max Scheler, *Vom Ewigen im Menschen*, Bern 1954, S. 29.

45 I. I. Kanaev, »Sovremennij vitalizm«, in: *Čelovek i priroda* 1-2 (1926), S. 33-42, hier S. 9-23, S. 22. In diesem Fall hat Kanaev selbst Bachtins Autorschaft bestätigt.

46 N. O. Losskij, *Intuitivnaja filosofija Bergsona*, Moskva 1914.

Philosophie der Handlung, die wahrscheinlich kurz vor *Autor und Held* entstanden ist. An Bergsons Konzeption des »élan vital« musste für Bachtin vor allem die Kritik des kantischen Formalismus attraktiv wirken. Wie Bergson wendet sich auch Bachtin gegen die Hypertrophierung des Bewusstseins im deutschen Idealismus, der das Ich in einer unendlichen Reihe von Abstraktionen auflöste. Mit Bergson insistiert Bachtin auf dem konkreten Lebenszusammenhang aller Bewusstseinsakte. Der Mensch erscheint aus dieser Sicht als eine Emanation des Lebens unter vielen. Das gütige Erkennen der Welt verdankt sich deshalb vor allem einem intuitiven Akt. Der Begriff der Intuition spielt auch in *Autor und Held* eine prominente Rolle. Bachtin rekurriert auf die Intuition, wenn er eine ganzheitliche Erfahrung verbürgt wissen will.

Gleichzeitig übt Bachtin aber auch offene Kritik an Bergson. In der *Philosophie der Handlung* moniert Bachtin vor allem die methodische Inkonsistenz von Bergsons Intuitionsbegriff: Bergson vermische die vernunftgeleitete Erkenntnis und die ästhetische Anschauung.⁴⁷ Bachtins eigener Ansatz kann als Kontrastprogramm zu diesem Mangel verstanden werden. Bachtin trennt Kunst und Leben kategorial: In der Kunst soll der Mensch ästhetisch das wahrnehmen, was er ethisch im Leben umsetzen soll. Genau an diesem Punkt genügt Bergsons Subjekt, das sich stets in fließender Veränderung befindet, Bachtins Anforderungen nicht mehr: Ein Ich, das zu keinem Zeitpunkt mit sich identisch ist, kann auch keine Verantwortung für seine Handlungen übernehmen.⁴⁸

Bachtins Kritik läuft parallel zu Georg Simmels Bergson-Rezeption. In einem Essay aus dem Jahr 1914 hatte Simmel die Diskrepanz zwischen der Auflösung der Welt in intuitive Bewusstseinsmomente einerseits und dem menschlichen Handeln in eben dieser Welt andererseits moniert: »Wenn unser Verstand die Wirklichkeit nicht als Wirklichkeit erfasst und als Werkzeug des Handelns auch gar nicht erfassen kann, wenn er uns statt ihrer lauter irrealer Symbole bietet, auf die hin wir zu handeln haben – wie kommt es, dass dieses Handeln, das doch selbst eine Realität ist und in der realen Welt verläuft, in real förderlicher Weise verläuft? Die Welt, die ihm antwortet, ist

nicht jene fiktive, intellektgefälschte, sondern die absolut wirkliche – und dennoch antwortet sie auf die falsch gestellte, sie eigentlich gar nicht treffende Frage mit einer Antwort die – wenigstens im allgemeinen – nicht nützlicher, erwarteter, genauer sein könnte, wenn sie auf tatsächlich richtige Voraussetzungen hin erfolgte! Hier scheint mir die innerliche Unverbundenheit der wirklichen, d. h. vitalen und der mechanistischen Welt einen Spalt zwischen den subjektiven Voraussetzungen und den objektiven Erfolgen unseres Handelns zu lassen, über den ich bei Bergson keine Brücke finde.«⁴⁹

Simmel selbst hatte diese Brücke ebenfalls nicht gefunden; gleichwohl formuliert er das Problem in aller Schärfe in seinem Aufsatz »Das individuelle Gesetz. Ein Versuch über das Prinzip der Ethik« (1913). Simmel setzt sich hier über weite Strecken kritisch mit Kants kategorischem Imperativ auseinander und weist das Ungenügen dieser begrifflich-formalen Ethik nach. Bachtin ist sich mit Simmel im Bestreben einig, »die Adäquatheit des allgemeinen Gesetzes zur individuellen Tat« herzustellen.⁵⁰ Während Simmel allerdings noch zögert, das moralische Verhalten ganz der Botmäßigkeit des menschlichen Individuums zu unterstellen, ist für Bachtin klar, dass das Ich in seinem Dasein über kein Alibi verfügt und mithin in jedem einzelnen Moment seines Lebens für seine Handlungen verantwortlich ist.⁵¹

Bei Simmel finden sich auch zahlreiche weitere Probleme vorgeprägt, die Bachtin in seinen Frühschriften wieder aufgenommen hat. Besonders zu nennen ist hier die Figur des »Anderen«, der in Simmels Soziologie-Buch (1908) als »Fremder« auftritt. Simmel weist ganz im Sinne Bachtins auf die »Objektivität« des Fremden hin: Die Distanz zum Ich führt dazu, dass gerade dem Fremden »Offenheiten und Konfessionen bis zu dem Charakter der Beichte« entgegengebracht werden.⁵² Auch in einem späteren Aufsatz (1918) wendet sich Simmel gegen das Vorurteil, dass sich ein Verständnis

49 Georg Simmel, »Henri Bergson«, in: *Die Gildenkammer* 9 (1914), S. 511–525, hier S. 520.

50 Georg Simmel, »Das individuelle Gesetz. Ein Versuch über das Prinzip der Ethik«, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen* 1909–1918. Band 1, Frankfurt/M. 2001, S. 417–470, hier S. 422.

51 Jurij Davydov, »Tragedija kul'tury i otvetstvennost' individa (G. Zimmel' i M. Bachtin)«, in: *Voprosy literatury* 4 (1997), S. 91–125.

52 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt/M. 1992, S. 767.

47 M. M. Bachtin, »K filosofii postupka«, in: ders., *Sobranie sočinenij*. Tom 1, S. 7–68, hier S. 17.

48 Larissa Rudova, »Bergsonism in Russia. The Case of Bakhtin«, in: *Neophilologus* 80 (1996), S. 175–188, hier S. 188.

nur zwischen zwei gleichartigen Subjekten einstellen könne. Erst durch die Andersheit können sich die Gesprächsteilnehmer als autonome und individuelle Subjekte profilieren: »Nicht in demselben Sinne wie jedes andere Objekt kann ich das Du als meine Vorstellung bezeichnen: Ich muß ihm ein Für-sich-Sein zusprechen, wie ich es im Unterschiede zu allen eigentlichen Objekten, nur an meinem eigenen Ich empfinde. Daraus erklärt es sich, daß wir den anderen Menschen, das Du, zugleich als das fernste und undurchdringlichste Gebilde und als das nächste und vertrauteste empfinden.« Das Verstehen ist bei Simmel notwendig auf den Anderen angewiesen: »Das Du und das Verstehen ist eben dasselbe, gleichsam einmal als Substanz und einmal als Funktion ausgedrückt [...]«. ⁵³ Simmel nimmt hier zentrale Gedanken Bachtins über den Erkenntnisüberschuss vorweg, den das Ich im Hinblick auf ein anderes Leben erzielen kann.

Bei Simmel konnte Bachtin auch auf die Privilegierung der Ästhetik als eines Reservats der Einheit von Kultur und Leben stoßen. Simmel erblickte die »Tragödie der Kultur« darin, dass sie sich im Zeitalter der Moderne vom Leben losgelöst habe. Allein im ästhetischen Schaffen sei das Kulturprodukt noch in einen ganzheitlichen Lebenszusammenhang eingebettet: »Deshalb ist das Kunstwerk ein so unermesslicher Kulturwert, weil es aller Arbeitsteilung unzugänglich ist, d. h. weil hier [...] das Geschaffene den Schöpfer aufs innigste bewahrt.« ⁵⁴ Das fast religiöse Pathos, mit dem hier die Präsenz des Urhebers in seinem Werk unterstrichen wird, bildet die Grundlage für Bachtins Autorkonzeption, die sich am Verhältnis von Gott und Schöpfung orientiert. ⁵⁵

Religionsphilosophie

Bachtin zeichnete sich schon in jungen Jahren durch eine ausgeprägte Religiosität aus. Allerdings richteten sich seine Interessen eher auf die Religionsphilosophie als auf die orthodoxe Kirche. 1916

⁵³ Georg Simmel, »Vom Wesen des historischen Verstehens«, in: Ders., *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*, Frankfurt/M. 1999, S. 151–180, hier S. 161.

⁵⁴ Georg Simmel, »Der Begriff und die Tragödie der Kultur«, in: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*. Band 1, Frankfurt/M. 2001, S. 194–223, hier S. 222.

⁵⁵ Ruth Coates, *Christianity in Bakhtin. God and the exiled author*, Cambridge 1998, S. 153.

trat er der *Petersburger Religiös-Philosophischen Gesellschaft* bei, später diskutierte er mit den Angehörigen der Gruppe *Auferstehung* (1917) und nahm an den Treffen der *Bruderschaft der Heiligen Sophia* (1920) und der *Bruderschaft des Heiligen Seraphim* (1926) teil. Nach der prekären Loyalitätserklärung des Patriarchen Sergij gegenüber dem bolschewistischen Regime (1927) schlug sich Bachtin auf die Seite des Leningrader Metropoliten Josif, der sich der kirchenfeindlichen Politik des Sowjetstaats entgegenstellte. ⁵⁶

Bachtins Engagement in den theologischen Diskussionen seiner Zeit war nicht ungefährlich. Bereits kurz nach der Oktoberrevolution machte sich in der offiziellen Kultur ein rabiater Atheismus bemerkbar, der Bachtins religiöser Suche diametral entgegenstand. Am 27. November 1918 hielt Bachtin im Volkshaus von Newel einen Vortrag zum Thema »Gott und der Sozialismus«. Der stark voreingenommene Kommentator einer Lokalzeitung beschrieb Bachtins Auftritt mit deutlichem Missfallen: »Er entschwand in seiner Rede, die den Maulkorb des religiösen Obskurantismus verteidigte, in himmlische Gefilde und höher. Es gab keine lebenden Beispiele aus dem Leben und der Geschichte in seiner Rede. An bestimmten Stellen seiner Rede anerkannte und würdigte er den Sozialismus, aber er flennte und war darüber beunruhigt, dass eben dieser Sozialismus sich überhaupt nicht um die Toten kümmert (er hält keine Totenmessen ab, oder was?) und dass das Volk dies angeblich mit der Zeit nicht verzeihen werde. [...] Überhaupt, wenn man seine Worte anhörte, konnte man denken, das jetzt gleich die in ihren Gräbern verwesenden himmlischen Heerscharen auferstehen, sich erheben werden und alle Kommunisten und ihren Sozialismus vom Antlitz der Erde fegen werden.« ⁵⁷ Solche Vorwürfe konnten bereits 1918 einen Menschen zum Sowjetfeind stempeln. Wahrscheinlich überlebte Bachtin den Großen Terror der dreißiger Jahre nur, weil er bereits 1929 verhaftet wurde und anschließend in Kasachstan und Mordwinien dem Zugriff von Stalins Häschern entzogen war.

Eine wichtige Bezugsperson wurde für Bachtin in theologischer Hinsicht Pawel Florenski. Während seiner Moskauer Zeit begegnete Bachtin dem dreizehn Jahre älteren Florenski wiederholt in reli-

⁵⁶ Oleg Il'inskij, »Religioznye vzgljady rannego Bachtina«, in: *Russkoe vozroždenie* 31 (1985), S. 59–70, S. 60.

⁵⁷ S. S. Konkina, L. S. Konkina, *Michail Bachtin (Stranicy Žizni i tvorčestva)*, Saransk 1993, S. 58.

gionsphilosophischen Gesprächsrunden. Bachtin wusste sich in seinem Kulturbegriff in weitgehender Übereinstimmung mit Florenski. Florenski hob immer wieder den religiösen Urgrund der Kultur hervor und betrachtete die kulturelle Aktivität des Menschen als Gegengewicht zum immer drohenden Entropietod der Natur. In einer Selbstdarstellung, die Florenski für eine Enzyklopädie verfasst hat, kommt diesem Punkt zentrale Bedeutung zu: »Die Kultur besteht in der Isolierung, die den einebnenden Prozess des Weltalls aufhält, und in der Erhöhung der Verschiedenheit von Potentialen in allen Bereichen, die das Leben determinieren, im Gegensatz zum Tod, der alles gleich macht. Jede Kultur präsentiert ein ganzheitliches und hochvernetztes System von Mitteln zur Entdeckung und Verwirklichung eines bestimmten Wertes, der als grundlegend und unbedingt gesetzt wird, d. h. sie dient einem bestimmten Glaubensgegenstand. Die ersten Verwerfungen dieses Glaubens in unabhängigen menschlichen Funktionen determinieren auch die Perspektive auf jene Bereiche, die mit diesen Funktionen verbunden sind, d. h. auf das ganze Sein, wie es auf den Menschen hingeordnet ist. Diese Perspektiven sind nicht abstrakte, sondern konkrete Kategorien (vgl. die Kabbala); ihre tätige Hervorbringung ist der Kult. Kultur lässt sich auch etymologisch von Kult herleiten, d. h. sie systematisiert die ganze Welt nach Kategorien des Kults. Der Glaube bestimmt den Kult, und der Kult die Weltanschauung, woraus später die Kultur entsteht.«⁵⁸

Bei Florenski konnte Bachtin auch auf das Konzept der Außerhalbbedingtheit stoßen,⁵⁹ das in der kunstphilosophischen *Analyse der Räumlichkeit und der Zeit* den Raum überhaupt erst konstituiert: »Das Außerhalbgelegenheitsein [vnepoložnost'], das heißt, der Umstand, dass sich diese oder jene getrennten Einheiten außerhalb voneinander befinden, ist das Grundmerkmal der Räumlichkeit.«⁶⁰ Auch in Sergej Bulgakows theologischen Spekulationen um die weibliche Weltseele Sophia, die fast den Status einer vierten Hypostase

erwirbt, spielt die Außerhalbbedingtheit eine wichtige Rolle: »Gott entäußert sich Sophias [vnepoložaet] (im Sinne eines metaphysischen Außerhalbgelegenheitseins [vnepoložnost']) und ergießt in sie die lebensspendende Kraft der dreieinigen Liebe.«⁶¹ Bulgakow zieht hier eine Verbindung zwischen zwei Bedeutungsfeldern, die Florenski je einzeln vorbereitet hatte: der Raumorganisation und der Sophiologie. Dieses Unterfangen liegt nahe: Die russische Religionsphilosophie beschäftigt sich seit Wladimir Solowjow mit dem verstörenden Problem, wie die gleichzeitig gottverlassene und doch heilsbedürftige Welt wieder in Kontakt zu Gott treten kann. Die Überwindung des räumlichen Außerhalbgelegenheitseins wird eben Sophia anvertraut, die gleichermaßen in der Vielfalt der Menschewelt wie auch in der göttlichen Trinität verankert ist.

Die Sophiologie beruht auf der Annahme, dass zwischen Mensch und Gott ein persönliches Verhältnis besteht, das gleichzeitig aber der zukünftigen Vereinigung von Mensch und Gott im Wege steht. Solowjow hatte in seinen *Vorlesungen über das Gottmenschentum* (1877) versucht, aus dem Menschengott Christus die Möglichkeit des allgemeinen Gottmenschentums auf Erden abzuleiten. Bachtin stützt sich auf diese Tradition, vermengt sie aber mit Wassili Rosanows anthropozentrischer Religionsphilosophie. In seiner Prosasammlung *Solitaria* (1912) spricht Rosanow Gott als Du an: »Gott ist für mich immer ›Er‹. Oder ›Du‹; – immer nah.«⁶² Bachtin beschreibt das Verhältnis zwischen Gott und Mensch genau analog zur Beziehung zwischen Autor und Held. Wie für Rosanow ist auch für Bachtin Gott für den Menschen zwar unfassbar, gleichzeitig ist er in jeder menschlichen Handlung präsent. Ähnlich kann auch der Held seinen Autor nicht erkennen, umgekehrt ist der Held aber in jedem Moment auf den Autor als die Bedingung der Möglichkeit seiner Existenz angewiesen. Rosanow und Bachtin teilen überdies die Betonung der Korporalität in der Religion. Ein rein geistiger Ritus ist für beide unvorstellbar: Sowohl Mensch als auch Gott müssen eine körperliche Gestalt annehmen, um einander überhaupt gegenüberzutreten zu können. Rosanow geht dabei sogar so weit, dass er anstelle der abstrakten Weltseele Sophia die weibliche Sexualität als Lebens-

58 Pavel Florenskij, »Florenskij, P.A. (Avtoreferat)«, in: ders., *Sočinenija v 4 tt.* Tom I, Moskva 1994 (Filosofskoe nasledie 122), S. 37–43, hier S. 41.

59 Aleksander Woźny, *Bachtin. Między marksistowskim dogmatem a formacją prawosławia*, Wrocław 1993, S. 58.

60 Pavel Florenskij, »Analyse der Räumlichkeit und der Zeit«, in: ders., *Raum und Zeit*, Berlin 1997, S. 97–248, hier S. 138. Für diesen Hinweis danke ich Rainer Goldt.

61 Sergej Bulgakov, *Svet nevečernyj*, Moskva 1917, S. 213. Für diesen Hinweis danke ich Michael Hagemeister.

62 Vasilij Rozanov, »Uedinennoe«, in: ders., *Religija i kul'tura*, Moskva 2001, S. 161–248, hier S. 200.

prinzip vergöttert.⁶³ Die sexuelle Dimension der religiösen Existenz des Menschen wird später vor allem in Bachtins Rabelais-Buch prominent. Allerdings finden sich schon in *Autor und Held* Hinweise darauf, dass die sexuelle Vereinigung kein simpler Akt der Reproduktion ist, sondern das Fleisch auf eine höhere Stufe hebt: »Beim sexuellen Zugang verschmilzt mein Körper mit dem des Anderen zu einem einzigen Fleisch, aber dieses eine Fleisch kann nur etwas Innerliches sein. Freilich ist dieses Verschmelzen zu einem einheitlichen innerlichen Fleisch ein Extrem, zu dem meine sexuelle Einstellung in ihrer Reinform strebt. In Wirklichkeit wird sie jedoch stets kompliziert auch durch ästhetische Momente des Ergötzens am äußeren Körper und folglich auch durch formende und erschaffende Energien.«⁶⁴

Bachtins Religiosität ist nicht konfessionell gebunden. In seiner Kunsttheologie finden sich orthodoxe, katholische, protestantische und jüdische Aspekte: Gott ist der souveräne Schöpfer der Welt, er erleidet in einem menschlichen Leib den Tod, er fordert die Menschen zum selbstverantworteten Handeln auf und entzieht sich doch der direkten Erkenntnis der Gläubigen.

Bachtins Synthese

Bachtin greift in seiner Konzeption auf ein breites Spektrum von Theorieangeboten zurück, die vornehmlich aus den aktuellen ethischen, ästhetischen und religiösen Debatten seiner Zeit stammen. Bei der Rekonstruktion des philosophischen Kontextes ist es unmöglich und oft nicht einmal wünschbar, eine bestimmte Argumentationsfigur bei Bachtin einer genau definierten Quelle zuzuordnen. Man wird Bachtins synthetischem Intellekt viel eher gerecht, wenn man Mehrfachnennungen zulässt. Überschneidungen, Verschränkungen und Überblendungen kommen in Bachtins Texten sehr häufig vor. Ein gutes Beispiel bietet etwa das zentrale Konzept der »Außerhalbseindlichkeit«. Bachtin kann sich hier auf eine prominente westliche Philosophietradition stützen, die von Kants Anthropologie über Cohens Subjektdefinition und Schellers phänomenolo-

gische Ethik bis zu Georg Simmels sozialtheoretischen Überlegungen reicht. Gleichzeitig spielt das genuin russische sophiologische Denken in dieses Thema hinein: Gottes Außerhalbseindlichkeit in Bezug auf seine Schöpfung (und damit auch auf die Menschheit) wird als labiler Zustand gefasst, der in die Wiederherstellung der ursprünglichen All-Einheit münden muss. Gerade die Kombination verschiedener theoretischer Disziplinen (Ethik, Ästhetik, Theologie) ist für die überraschende normative Ausrichtung von Bachtins Konzeptionen verantwortlich zu machen. In seinem Frühwerk deutet sich bereits an, was später zur Regel wird: Bachtin stützt sich in seiner Theoriearbeit oft auf eine grundlegende Opposition, die er in einen stark wertenden Kontext einbettet. So zieht er im Dostojewski-Buch den polyphonen dem monologischen Roman vor, im Rabelais-Buch erscheint die karnevalistische Volkskultur der etablierten Elitenkultur überlegen, in den späten Aufsätzen verschwindet die monoton tickende Uhr hinter der »großen Zeit«. Ganz ähnlich stützt sich Bachtin zu Beginn der zwanziger Jahre auf die Grundopposition von Autor und Held, die er fast in der Manier einer Regelpoetik definiert: Der Autor »schließt« den Helden »liebervoll ab«, indem er ihm als Person gegenübertritt und ihm seinen eigenen Lebensraum zur Verfügung stellt. Bachtins Wertungen sind allerdings keineswegs konstant. Das sinnstiftende »Abschließen« des Helden durch den Autor wird in den frühen Schriften noch positiv gesehen, während Bachtin wenige Jahre später in seinem Dostojewski-Buch gerade die Offenheit und »Unabschließbarkeit« der Helden als epochale Leistung des Autors feiern wird.

Sehr oft wählt Bachtin seine Beispiele in polemischem Kontrast zu bestehenden Deutungen. Zu nennen ist hier etwa seine Kritik des christlichen Glaubenssatzes »Liebe deinen Nächsten wie dich selbst«, der für ihn sinnlos ist, weil man sich selbst nicht lieben kann, sondern nur den Anderen. Liebe setzt bei Bachtin notwendig Distanz voraus. Ganz ähnlich argumentiert Bachtin in seinem Ödipus-Exkurs, der sich natürlich in erster Linie gegen Sigmund Freuds Denkfigur des Ödipus-Komplexes richtet. Bachtin wendet sich gegen jede Lektüre, in der sich der Leser mit dem Protagonisten identifiziert: Wenn Ödipus nicht mehr von außen gesehen wird, verliert er seine tragische Würde. Der Leser, der mit Ödipus verschmilzt, gibt seine ästhetische und ethische Autonomie preis und geht hilflos im Geschehen unter. Grundsätzlich wendet sich Bachtin

63 Rainer Grübel, *An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben*, München 2003, S. 31.

64 Im vorliegenden Text S. 107 f.

gegen Freuds These, dass das Ich dem Es ausgeliefert sei. Für Bachtin ist das Bewusstsein viel komplexer als das Unbewusste – das Ich konstituiert sich für ihn nicht in der Zwangslage zwischen Es und Über-Ich, sondern im verantwortungsvollen Kontakt mit dem Du.