

MATHILDE ARNOUX

Pluralität unabhängiger Stimmen – Zur Ausstellung der Polyphonie und den Problemen der Poetik Dostoevskijs von Michail Bachtin

Ganz gleich, ob sie von der Musik, der Ästhetik oder den Geisteswissenschaften in Anspruch genommen wird, die Polyphonie geht aus der Überlagerung mehrerer Stimmen hervor. Diese Vorgehensweise zu befragen, wie es die Ausstellung POLYPHON ausgehend von der Gegenüberstellung visueller und auditiver Arbeiten in den Räumen der Kunstsammlung Gera und des Musée d'art et d'histoire Paul Eluard in Saint-Denis vorschlägt, macht es erforderlich, den Ursprüngen und der Entstehung dieser Stimmen, der Natur der Beziehungen, die sie miteinander verbinden, und der Form der Aufmerksamkeit und des Zuhörens, die sie verlangen, nachzugehen. Weit davon entfernt, ein bloß theoretischer Gegenstand zu sein, lädt die Polyphonie diejenigen, die sich mit ihr befassen, dazu ein, über die spezifischen Praktiken nachzudenken, die es erlauben, die verschiedenen von ihr implizierten Größenordnungen spürbar zu machen. Denn über die Klänge und die Stimmen, aus denen sie sich bildet, und über deren Kompositionen und Effekte hinaus, wird Polyphonie hergestellt aus den Interferenzen zwischen dem Kontext, in dem sie sich entfaltet (Räume, Institutionen, Regionen, Länder, Zeiten) und denjenigen, die sich ihrer bemächtigen (Künstler, Kurator, Zuhörer, Besucher).

Diese enge Verwobenheit von theoretischen und praktischen Debatten, in der die Polyphonie Gestalt annimmt, stand im Zentrum eines Seminars, das am Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris begleitend zur Ausstellung POLYPHON stattgefunden hat.¹ Dort haben wir den 1929 vom

russischen Theoretiker Michail Bachtin verfassten Text *Probleme der Poetik Dostoevskijs* vorgestellt, dessen Lektüre besonders empfänglich für diese Verwebungen macht. Die Bachtin-Studien bilden ein eigenständiges Forschungsfeld; durch die Fragen, die sie aufwerfen und die Vertiefungen, zu denen sie ermutigen, verbietet sich jeder oberflächliche Umgang mit Bachtins Denken.² Nichtsdestoweniger haben wir uns entschieden, eines seiner Werke ins Zentrum unserer Ausführungen zu stellen, weil es sich als ebenso inspirierend wie fruchtbar erweist, wenn man sich der Polyphonie unter dem doppelten Gesichtspunkt ihrer Bedeutung für das künstlerische Denken und den Bedingungen ihrer Ausstellung annähert: Denn in seiner Charakterisierung von Dostoevskijs Romanwerk als polyphon, bemüht Bachtin sich gleichzeitig um ein Verfahren der Argumentation und des Schreibens, das sich selbst als ein polyphones ausstellt. Gerade deshalb erweist sich die Lektüre seiner Studie als äußerst erhellend für unsere Fragestellung.

Bachtins Leben situiert sich innerhalb des ereignisreichen Kontexts Russlands im 20. Jahrhundert. 1895 geboren und 1975 verstorben, erlebt er das Ende des Zarentums, die Revolution, die Errichtung des stalinistischen Regimes in der sozialistischen Sowjetunion, den Zweiten Weltkrieg, die Behauptung der UdSSR als eine der beiden Großmächte, die die Welt nach der Konferenz von Jalta unter sich aufteilen, und den Kalten Krieg mit seinen wechselnden Phasen der Spannungen und der Entspannung. Bachtin führt ein Leben als

Randfigur, vieles aus seiner Biographie ist unbekannt oder bleibt im Dunkeln: „Als Neokantianer und orthodoxer Christ, der am Ende der zwanziger Jahre aufgrund seiner Beziehungen zu den religiösen Kreisen Leningrads festgenommen wird, zählt er doch zwei Figuren des offiziellen Lebens, P[awel] Medwedew und W[alentin] Woloschinow, zu seinem Umfeld, die sichtlich die soziologische Orientierung der Epoche teilen und ihm auch ermöglicht haben sollen, Texte unter ihren Namen zu veröffentlichen.“³ Denken und Texte Bachtins speisen sich aus Literatur, Philosophie, Ästhetik, Hermeneutik und auch Linguistik. Da er seine Texte auf Russisch verfasste, blieb ihre Rezeption zunächst auf russischsprachige Kreise beschränkt. Diese Rezeption war einerseits geprägt von der Notwendigkeit für einige Forscher-innen, sich zur ideologischen Dimension von Bachtins Biographie zu verhalten, während andere sich ihm im Kontext der Ideengeschichte und insbesondere der Linguistik annäherten. Mit den ersten Übersetzungen in den 1960er Jahren haben sich Bachtins Intuitionen und theoretische Beiträge – und insbesondere seine Begriffe der Polyphonie, der Dialogizität, des Karnevals oder des Chronotops – dann losgelöst von ihrem Entstehungskontext verbreitet. So ist er international zum Gegenstand eingehender Untersuchungen durch Literaturtheorie und Philosophie geworden; in Frankreich hat sich zuerst besonders die Semiotik für ihn interessiert, in den Vereinigten Staaten sind es eher die Cultural Studies gewesen.⁴

Das Interesse, das Bachtin Fjodor Dostoevskij (1821–1881) entgegenbringt, konzentriert sich auf die künstlerische Aktivität des Romanciers, die er von seiner Arbeit als Publizist sowie von seinem politischen und religiösen Engagement unterscheidet, dabei allerdings auch bestehende Überschneidungen mitberücksichtigt. In *Probleme der Poetik Dostoevskijs* findet dessen Werk als eine neue Form des künstlerischen Denkens

Anerkennung, welche, über die Sphäre der Schöpfung des Romans hinaus, alle künstlerischen Praktiken berühren kann:

„Wir halten Dostoevskij für einen der größten Neuerer im Bereich der künstlerischen Form. Er hat unserer Meinung nach einen völlig neuen Typ künstlerischen Denkens geschaffen, den wir *polyphon* nennen. Dieser Typ künstlerischen Denkens wurde in den Romanen Dostoevskijs verwirklicht, seine Bedeutung ist jedoch nicht auf die Romankunst allein beschränkt, sondern betrifft einige grundsätzliche Prinzipien der europäischen Ästhetik.“⁵

Bachtins Lesart zufolge besteht das Charakteristische von Dostoevskijs Romanen in einer Polyphonie, die die zahlreichen und vielfältigen Stimmen seiner Helden wiedergibt:

„Die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen ist tatsächlich die Haupt-eigenart der Romane Dostoevskijs. In seinen Werken wird nicht eine Vielzahl von Charakteren und Schicksalen in einer einheitlichen, objektiven Welt im Lichte eines einheitlichen Autoren-bewußtseins entfaltet, sondern eine Vielfalt gleichberechtigter Bewußtseine mit ihren Welten wird in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden, ohne daß sie ineinander aufgehen. Die Haupthelden Dostoevskijs sind der schöpferischen Absicht des Künstlers nach nicht nur Objekte des Autorenwortes, sondern auch Subjekte des eigenen unmittelbar bedeutenden Wortes. Deshalb erschöpft sich das Wort des Helden hier weder in seinen gewöhnlichen Funktionen, daß es ihn nämlich charakterisiert und das Sujet pragmatisch motiviert, noch dient es dem Ausdruck der eigenen ideologischen Position des Autors (wie z.B. bei Byron). Das Bewußtsein des Helden wird als anderes, fremdes Bewußtsein dargestellt, wird gleichzeitig aber nicht vergegenständlicht, nicht

verdeckt, wird nicht zum einfachen Objekt des Autorenbewußtseins. In diesem Sinne entspricht die Gestalt des Helden bei Dostoevskij nicht der gewöhnlichen, Objekt gewordenen Gestalt des Helden im traditionellen Roman.“⁶

Diese Erfassung der vielfältigen Stimmen durch Dostoevskij, ihr Dialog und das, was sie zum Vorschein bringen, hängen von tiefgreifenden Transformationen ab, die auf mehreren Ebenen vollzogen werden. Diese vermag der gerade zitierte, zusammenfassende Abschnitt, der den Großteil der Themen versammelt, die Bachtin im weiteren Verlauf seiner Untersuchung entwickelt, nur zu umreißen. So betreffen diese Umwälzungen nicht nur die Beziehung des Autors mit den Stimmen seiner Romanhelden, sondern sie modifizieren auch die Beziehungen der Romanhelden untereinander. Der Dialog erneuert den vom Roman eröffneten Standpunkt gegenüber der Welt. Die Polyphonie ist also auf verschiedenen Ebenen des Romans im Spiel, die alle voneinander abhängen. Doch sind diese Umwälzungen nicht allein formaler oder kompositorischer Natur. Sie beruhen auf einer Infragestellung des Weltbezuges, der die Schreibweise des traditionellen Romans begründet. Bachtin betont die Tatsache, dass das Romanwerk Dostoevskijs niemals seine innovative Form gewonnen hätte, wäre es nicht zu einer grundlegenden Transformation der Beziehung des Autors zu seinen Romanhelden gekommen. Bachtin selbst verfährt in seiner Forschung zu Dostoevskij mittels einer besonderen Schreibpraxis. Diese besteht namentlich in der Erfindung von Neologismen mit allen Mitteln, die die russische Sprache bereithält, oder auch in der Auswahl eines präzisen, aber doch unspezifischen Vokabulars, das es ihm erlaubt, „Prozessen eine deutlich wahrnehmbare Kontur zu verleihen, die in einer feiner präzisierten Terminologie unverständlich erschienen wären“⁷; er bedient sich der Wiederholung(en), mittels derer ein Thema vertieft und unter verschiedenen Blickwinkeln

beleuchtet wird; und er wagt es, das unerhörte Privileg zu hinterfragen, welches die Macht des Zitats und die Verwendung von Fußnoten darstellen.⁸ Die Transformationen, die Bachtin beobachtet und in seiner eigenen Schreibweise bewerkstelligt, implizieren also auch eine Veränderung der Position, von der aus jede Erzählung Form annimmt, eine Position, die im Rahmen der Ausstellung POLYPHON auf diejenige des Kunsthistorikers oder der Kuratorin in ihrer Beziehung zu den gezeigten Werken verweist.

Der traditionelle Roman ist gekennzeichnet von dem, was Bachtin als den monologischen Standpunkt gegenüber der Welt beschreibt, der ein strukturelles Merkmal des neuzeitlichen Denkens ist:

„Der europäische Rationalismus mit seinem Kult des allein gültigen Verstandes und besonders die Epoche der Aufklärung, in der die wichtigsten Gattungsformen der europäischen Kunstprosa entstanden, hat zur Festigung des monologischen Prinzips und seinem Eindringen in alle Bereiche des ideologischen Lebens der Neuzeit beigetragen. Auch der gesamte europäische Utopismus basiert auf diesem Prinzip. So z.B. der utopische Sozialismus mit seinem Glauben an die Allmacht der Überzeugung. Überall sollen ein Bewußtsein und ein Standpunkt Repräsentanten jeglicher Bedeutung sein. Dieser Glaube an die Selbstgenügsamkeit des einen Bewußtseins in allen Bereichen des ideologischen Lebens ist keine von dem ein oder anderen Denker entwickelte Theorie, nein, er ist eine tiefe, strukturelle Besonderheit des ideologischen Schaffens der Neuzeit, die alle ihre äußeren und inneren Formen bestimmt. Uns kann hier nur interessieren, wie sie sich in der Literatur zeigt.“⁹

Den in diesem Kontext verhafteten Roman beschreibt Bachtin als die Projektionsfläche der Vorstellungen des Autors, seines Ideengebäudes, das er als Ideologie bezeichnet und das eine einzige und

einheitliche Welt komponiert.¹⁰ Seine Helden replizieren diesen als seine Sprachrohre. Auf diese Weise übragt der Autor seine Helden und ragt in die Welt des Romans hinein: Seine Autorität unterwirft seine Objekte, die Helden werden zu fertigen, ganz abgeschlossenen Dingen. Aber in die Romane Dostoevskijs ragt keine Ideologie des Autors hinein. Deswegen können die vielfältigen Stimmen der Helden sich darin Gehör verschaffen:

„Dostoevskij konnte eine *fremde Idee* so darstellen, daß ihre volle Bedeutung als Idee erhalten blieb; gleichzeitig gelang es ihm aber auch, Distanz zu bewahren, ohne daß er sie mit Hilfe seiner eigenen, ausgeprägten Ideologie bewiesen hätte (und ohne mit ihr zu verschmelzen). In Dostoevskijs Werk wird die Idee zum *Gegenstand der künstlerischen Darstellung*; und er selbst zum *großen Künstler der Idee*.“¹¹

Wer nicht daran gewöhnt ist, vielfältigen Stimmen zuzuhören, der könnte allerdings glauben, dass es den Romanen Dostoevskijs an einer Struktur mangelt:

„Sieht und begreift man die dargestellte Welt konsequent monologisch, legt man den monologischen Kanon des Romanaufbaus zugrunde, so muß die Welt Dostoevskijs wie ein Chaos erscheinen und der Aufbau seiner Romane wie ein Konglomerat fremder Materialien und unvereinbarer Prinzipien der Formgebung. Erst angesichts der von uns formulierten grundlegenden künstlerischen Aufgabe Dostoevskijs wird das Organische, die Folgerichtigkeit und Geschlossenheit seiner Poetik verständlich.“¹²

So unterscheidet sich die Polyphonie vollständig vom Monologischen. Wenn die Stimmen mit einer Ideologie verschmelzen, so ist es nicht diejenige des Autors, sondern die seiner Helden. Die Ideologien können also in ein und demselben Roman zahlreich und widersprüchlich sein und sich je nach Art und Verlauf der Dialoge

verändern. Da diese endlos und unabschließbar sind und nicht nur von den Helden untereinander, sondern von jedem einzelnen auch innerlich geführt werden, setzen diese unaufhörlich das Ideenbild aufs Spiel, das untrennbar mit diesen Figuren verbunden ist:

„Vor allem müssen wir uns daran erinnern, daß das Bild der Idee vom Bild des Menschen, des Trägers dieser Idee, untrennbar ist [...] der Held Dostoevskijs [ist] ein Mensch der Idee [...]; er ist weder Charakter noch Temperament, noch sozialer oder psychologischer Typus: mit einem derart veräußerlichten und abgeschlossenen Bild vom Menschen lässt sich das Bild einer vollwertigen Idee natürlich nicht in Zusammenhang bringen [...] Träger einer *vollwertigen* Idee kann nur der ‚Mensch im Menschen‘ mit seiner freien Unabgeschlossenheit sein [...] Aber diese Voraussetzung hat gewissermaßen auch rückwirkende Kraft. Wir können sagen, dass der Mensch bei Dostoevskij dadurch seinen ‚Dingcharakter‘ überwindet und ‚Mensch im Menschen‘ wird, dass er in die reine und unabschließbare Sphäre der Idee eintritt, d.h. zum selbstlosen Menschen der Idee wird.“¹³

Die Idee, welche der Held darstellt, kennt keinen Abschluss. Sie wird beständig durch die Dialoge transformiert, die niemals enden und die Bedingung des Lebens selbst sind:

„Das Wort des Helden und das Wort über den Helden wird [sic] bestimmt von dem un abgeschlossenen, dialogischen Verhältnis zu sich selbst und zum anderen. Das Wort des Autors kann den Helden und sein Wort nicht von außen umfassen, abschließen und vollenden. Es kann sich nur an ihn wenden. Alle Bestimmungen und alle Standpunkte werden vom Dialog absorbiert, werden in seine Entstehung einbezogen. Ein Wort ohne Adressaten, das, ohne sich in den inneren Dialog des Helden einzumischen, neutral und objektiv ein abgeschlossenes Bild von ihm gäbe,

kennt Dostoevskij nicht. Dieses Wort, das ein endgültiges Fazit von der Person zieht, ist nicht Bestandteil seines Planes. Das feste, tote, abgeschlossene, unbeantwortete Wort, das bereits das Letzte ausgesprochen hat, gibt es in der Welt Dostoevskijs nicht.¹⁴

Die Personen sind weder abgeschlossen, noch werden sie verdinglicht durch den Autor.¹⁵ Dieser wahrt Distanz zu seinen Figuren und behält ein offenes Ohr für die Vielheit der Bewusstseine. Bachtin macht darauf aufmerksam, wie in Dostoevskijs Romanen ein Held auftaucht,

„dessen Stimme so angelegt ist, wie im Roman des üblichen Typs die Stimme des Autors. Das Wort des Helden über sich selbst und die Welt hat genauso viel Gewicht wie das gewöhnliche Autorenwort; es wird weder der objektivierten Gestalt des Helden als ein ihn charakterisierendes Moment untergeordnet, noch dient es als Sprachrohr der Autorenstimme. Ihm kommt völlige Selbstständigkeit in der Struktur des Werkes zu, es erklingt *neben* dem Autorenwort und wird auf besondere Weise mit ihm und den vollwertigen Stimmen anderer Helden verbunden.“¹⁶

Diese Unabhängigkeit von Autor und Helden ist selbstverständlich keine totale. Aber im Abstand, den die Unabhängigkeit erfordert, nimmt die Anerkennung des anderen Ichs Gestalt an:

„An dieser Stelle sei betont, daß das Hauptpathos im Gesamtwerk Dostoevskijs, sowohl was seine Form, als auch was seinen Inhalt betrifft, der Kampf gegen die Verdinglichung des Menschen, der menschlichen Verhältnisse und aller menschlichen Werte unter den Bedingungen des Kapitalismus ist. [...] Die neue künstlerische Einstellung des Autors zu seinem Helden im polyphonen Roman Dostoevskijs ist also eine ernsthaft verwirklichte und konsequent durchgeführte dialogische Position, die die Selbstständigkeit, innere Freiheit, Unabgeschlossenheit und Unent-

schlossenheit des Helden anerkennt. Der Held ist für den Autor nicht ‚er‘ und nicht ‚ich‘, sondern vollwertiges ‚du‘, d.h. ein anderes, fremdes, vollwertiges ‚Ich‘ (‚du bist‘).“¹⁷

Diese Anerkennung des anderen Ich ist grundlegend dafür, dass sich die Koexistenz vielfältiger Stimmen, die um ein einziges Ereignis versammelt sind, Bahn brechen kann.¹⁸ Damit diese Bewusstseine der Anderen wahrnehmbar werden können, ist ein permanenter Dialog erforderlich, denn sie können nicht als konkrete Objekte definiert werden, ohne Gefahr zu laufen, verdinglicht zu werden:

„Aber die fremden Bewusstseine dürfen nicht als Objekte, als Dinge betrachtet, analysiert und definiert werden, man kann mit ihnen nur *dialogisch in Verbindung treten*. Über sie nachzudenken bedeutet – *mit ihnen zu reden, anderenfalls geben sie uns nur ihre objektivierte Seite zu erkennen: sie verstummen, verschließen sich und erstarren zu abgeschlossenen, objektivierten Bildern*. Vom Autoren des polyphonen Romans wird eine gewaltige, spannungsreiche, dialogische Aktivität verlangt: sobald sie nachläßt, beginnen die Helden zu erstarren und sich zu vergegenständlichen und im Roman erscheinen monologisch geformte Ausschnitte der Wirklichkeit.“¹⁹

Die vielfältigen Stimmen, die sich durch die Diskussion unablässig wandeln, nehmen Dissonanzen und Widersprüche an, ohne das Ideal der Versöhnung auf den Plan zu rufen oder sich im Relativismus aufzulösen.²⁰ Diese Beobachtungen über die Bestandteile und Bedingungen des polyphonen Romans führen Bachtin zu der Bemerkung, dass Dostoevskij, indem er den Dialog zum Herzstück des Romans machte, dessen Grundlagen vollkommen umgestürzt hat:

„Anstelle der Beziehungen des Erkennenden und Urteilenden ‚Ichs‘ zur Welt steht das Problem der Wechselbeziehungen dieser Erkennenden

und urteilenden ‚Subjekte‘ (Ichs) zueinander im Zentrum seines Schaffens.“²¹

Daher besteht Dostoevskijs Anliegen nicht darin, nie zuvor beschriebene Gemütszustände oder Charaktere zu erfassen. Nicht das nie Dagewesene und die Neuheit sind es, die ihn antreiben, sondern die Verwandlung des Standpunkts gegenüber der Welt, die durch die Koexistenz der Stimmen hervorgerufen wird:

„Das Selbstbewußtsein als künstlerische Dominante bei der Darstellung des Helden setzt eine radikale *neue Einstellung des Autors* zum darzustellenden Menschen voraus. Wir wiederholen, es handelt sich nicht um das Auffinden neuer Eigenschaften des Menschen oder neuer Typen, die ohne eine radikale Änderung der Autorenposition, nach dem gewöhnlichen monologischen Vorgehen entdeckt, gesehen und dargestellt werden könnten. Nein, es handelt sich um das Auffinden eines *neuen, ganzheitlichen Aspektes vom Menschen* – von der ‚Persönlichkeit‘ (Askol' dov) oder vom ‚Menschen im Menschen‘ (Dostoevskij) – was nur möglich ist, wenn der Autor eine entsprechend neue und *ganzheitliche* Einstellung gegenüber den Menschen einnimmt.“²²

Die Aufmerksamkeit für die Koexistenz der ohne Unterlass durch den Dialog veränderten Stimmen lässt die Grenzen brüchig werden, die diese Stimmen umschlossen und voneinander isoliert hielten. Diese Aufmerksamkeit zwingt dazu, auf jede Repräsentation dieser Stimmen mittels binärer Oppositionen zu verzichten, denn kein Dialog kann lebendig bleiben, wenn er sich diesen unterwirft.²³ Davon abzurücken heißt, sich für noch unbedachte Relationen zu öffnen, so wie sie Dostoevskij verfolgte: Er „verband Ideen und Weltanschauungen, die in der Wirklichkeit völlig isoliert und taub für einander waren und zwang sie, miteinander zu streiten“.²⁴ Aus dieser Heterogenität entspringt ein Bewusstsein für verschiedene Welten, zwischen denen sich

Beziehungen entspinnen, ohne dass sie dabei auf ein System reduzierbar wären:

„In Wirklichkeit sind die unvereinbaren Elemente im Material Dostoevskijs auf einige Welten und einige vollberechtigte Bewußtseine verteilt, sie sind nicht innerhalb eines Horizontes dargestellt, sondern innerhalb mehrerer vollständiger und gleichwertiger Horizonte, und nicht das Material selbst, sondern diese Welten, diese Bewußtseine mit ihren Horizonten werden in einer höheren Einheit, einer Einheit zweiter Ordnung sozusagen, verbunden, in der Einheit des polyphonen Romans. Die Welt der Castuška wird mit der Welt des Schillerschen Dithyrambus verbunden, der Horizont Smerdjakovs mit dem Dmitrijs und Ivans. Dank dieser verschiedenen Welten kann das Material seine spezifische Eigenart voll und ganz entfalten, ohne die Einheit des Ganzen zu sprengen und zu mechanisieren. Verschiedene Maßsysteme werden hier gleichsam zur komplexen Einheit des Einsteinschen Universums zusammengeschlossen (natürlich ist der Vergleich der Welt Dostoevskijs mit der Einsteins nur ein metaphorischer und keine wissenschaftliche Analogie).“²⁵

Dadurch, dass in Beziehung gesetzt wird, was allgemein als voneinander getrennt betrachtet wird, und zwar durch das Streben nach der Entdinglichung des Menschen und der Anerkennung des anderen Ich, ruft der polyphone Ansatz Bachtin zufolge zu einer aktiven Erweiterung des eigenen Bewusstseins und zu einem Verzicht auf Vollständigkeit und Abgeschlossenheit auf.²⁶ Weil das, was Bachtin für die Romane Dostoevskijs beschreibt, so grundlegend den Weltbezug jedes einzelnen hinterfragt, ist diese Lektüre von großem heuristischen Wert für alle, die darüber nachdenken, wie man die Polyphonie ausstellen kann. Die Empfänglichkeit für die Koexistenz vielfältiger Stimmen, die Verwandlung des Blicks auf die Welt, das Denken der Möglichkeit einer Vielzahl von Welten, einer Form der

Relation, die die Unabgeschlossenheit in Betracht zieht, die Sorge darum, den Anderen nicht in Objektivierungen einzusperren – durch diesen Weckruf lädt Bachtin dazu ein, eine immer noch zeitgemäße Forschungsarbeit fortzusetzen. Die Lektüre der *Probleme der Poetik Dostoevskijs* erhöht die Sensibilität des Zuhörens, das Gespür für die notwendige Distanz, welche das Einfangen vielfältiger Stimmen durch Autor, Künstler, Historiker, Kurator, aber auch Leser, Zuhörer, Besucher erfordert. Diese Lektüre lenkt folglich die Aufmerksamkeit auf die Komposition der Stimmen in ihrer Gegenüberstellung, ihrer Koexistenz, ebenso wie auf die raumzeitlichen Grenzen, welche diese bedingen und die ganz unterschiedlich sind, je nachdem ob diese Stimmen erklingen oder geschrieben werden. Bachtin bringt uns auch dazu, darüber nachzudenken, wie eine künstlerische Umsetzung durch die Art und Weise, wie sie sich Beziehungen gegenüber positioniert, die als fraglos gegebene erscheinen, den Standpunkt verändern kann, den man diesen gegenüber einnimmt. Wenn die Polyphonie sich in POLYPHON in Klanginstallationen, Zeichnungen, Partituren, Fotografien und Performances, Konzerten und Hörsessions exponiert, dann werden Besucher, Zuhörer, Leser ihrerseits dazu eingeladen, empfänglich zu werden für die Art und Weise, in der sich die Vorschläge der Künstler und Künstlerinnen angesichts vorgegebener Relationen positionieren: Wie öffnen sich diese den Beziehungsräumen, die vielleicht andere sind als jene, die von raumzeitlichen und geopolitischen Begrenzungen vorgegeben werden? Bachtin schlägt, ausgehend von Dostoevskijs Werk, eine Praxis der besonderen Aufmerksamkeit vor und es ist diese so besondere Aufmerksamkeit, die auch durch eine Ausstellung über die Polyphonie geweckt wird.

- 1 Siehe <https://dfk-paris.org/de/research-project/exhibiting-polyphony-2821.html> [21.6.2021].
- 2 Vergleiche hierzu vor allem Valeri A. Podoroga, „La poétique de Dostoïevski. De la voix à l'ouïe“, in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2013/2 (Band 138), S. 227–238, DOI: 10.3917/rphi.132.0227, URL: <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2013-2-page-227.html> [17.2.2021]; Irina Tylkowskij, „La conception du ‚dialogue‘ de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929])“, in: *Cahiers de praxématique*, Nr. 57: *Le dialogisme: de l'histoire d'un concept à ses applications*, 2011, S. 51–68, DOI: 10.4000/praxématique.1755, URL: <http://journals.openedition.org/praxématique/1755> [17.2.2021].
- 3 Catherine Depretto, „Mikhaïl Bakhtine aujourd'hui“, in: dies. (Hrsg.), *L'héritage de Bakhtine*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1997, S. 9–16, hier S. 10.
- 4 Vgl. Christophe Den Tandt, „Bakhtine et la postmodernité: le dialogisme dans la sémiologie française et les *cultural studies* américaine“, in: *La Part de l'œil*, Nr. 30: *Arts plastiques/cinéma. Mikhaïl Bakhtine et les arts*, 2016/17, S. 209–221, hier S. 221. Anm. d. Übers.: In Deutschland ist sein Werk vor allem dank der Slavisten Rainer Grübel und Renate Lachmann seit den achtziger Jahren fester Bestandteil des literaturwissenschaftlichen Kanons.
- 5 Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoïevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, Ullstein, Frankfurt am Main 1985, S. 7 (nachfolgende Hervorhebungen im Original).
- 6 Ebd., S. 10. Anm. d. Übers.: Die frz. Ausgabe, auf die sich Mathilde Arnoux bezieht, übersetzt hier „verdeckt“ (das Bewusstsein des Helden wird nicht verdeckt) mit „fermée“, also „(ab)geschlossen“; Im Folgenden verwenden wir also dieses Wort (die Helden werden zu fertigen, ganz abgeschlossenen Dingen; Geschlossenheit seiner Poetik etc.).
- 7 Den Tandt, „Bakhtine et la postmodernité“, S. 221.
- 8 Vgl. Caryl Emerson, „Editor's Preface“, in: Michail Bachtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, hrsg. u. übers. v. Caryl Emerson, University of Minnesota Press, London/Minneapolis 1984, S. XXIX–XLIII, hier S. XXXVII.
- 9 Bachtin, *Probleme der Poetik*, S. 91.
- 10 „Und innerhalb der von ihnen geschaffenen monologischen Welt kann keine fremde Idee dargestellt werden. Entweder sie wird assimiliert oder polemisch negiert oder sie hört auf, eine Idee zu sein.“ Bachtin, *Probleme der Poetik*, S. 94.
- 11 Ebd., S. 94.
- 12 Ebd., S. II f.
- 13 Ebd., S. 95 f.
- 14 Ebd., S. 284.
- 15 „Nein, der Held interessiert Dostoevskij als jeweils besondere Möglichkeit, die Welt und sich selbst zu betrachten, als deutende und urteilende Person des Menschen sich selbst und der ihn umgebenden Wirklichkeit gegenüber. Für Dostoevskij ist nicht wichtig, als was der Held in der Welt erscheint, sondern vor allem, wie dem Helden die Welt und wie er sich selbst erscheint“ (ebd., S. 53). Bachtin erinnert daran, wie sich schon in Dostoevskijs erstem Werk „der Held gleichsam dagegen empört, daß die Literatur den ‚kleinen Mann‘ von außen her sieht und abschließend über ihn urteilt, ohne ihn selbst anzuhören“ (ebd., S. 65). „Den ersten, tieferen Sinn dieses Aufstands kann man folgendermaßen umschreiben: man kann einen lebendigen Menschen nicht in seiner Abwesenheit zum schweisgsamen Objekt endgültiger Erkenntnis machen. *Im Menschen ist immer etwas, was nur er selbst im freien Akt der Selbsterkenntnis und der Rede darlegen kann, was nicht einer veräußerlichenden, in seiner Abwesenheit getroffenen Bestimmung unterliegt.*“ (ebd., S. 66).
- 16 Ebd., S. 10 f.
- 17 Ebd., S. 71.
- 18 Vgl. ebd., S. 14. Bachtin sieht als Herzstück der Romane Dostoevskijs das „Ereignis[,] mit einigen vollberechtigten Teilnehmern“. Und in der Folge heißt es: „[D]er künstlerische Wille der Polyphonie ist der Wille zur Verbindung vieler Willensakte, der Wille zum Ereignis“ (ebd., S. 56).
- 19 Ebd., S. 77.
- 20 „Es ist kaum notwendig, gesondert zu erörtern, dass polyphones Vorgehen nichts mit Relativismus (oder Dogmatismus) gemein hat. Relativismus wie Dogmatismus schließen gleicherweise jeden Streit, jeden echten Dialog aus, entweder weil sie ihn unnötig (Relativismus) oder weil sie ihn unmöglich (Dogmatismus) machen. Die Polyphonie als künstlerische Methode liegt auf einer völlig anderen Ebene.“ Ebd., S. 78.
- 21 Ebd., S. 112.
- 22 Ebd., S. 65.
- 23 Emerson, „Editor's Preface“, S. XXVII.
- 24 Bachtin, *Probleme der Poetik*, S. 102.
- 25 Ebd., S. 21.
- 26 „Vom Autor des polyphonen Romans wird nicht der Verzicht auf sich selbst und sein eigenes Bewußtsein verlangt, sondern eine ungewöhnliche Erweiterung, Vertiefung und Umstrukturierung dieses Bewußtseins (und zwar in einer bestimmten Richtung), damit es vollberechtigte fremde Bewußtseine aufnehmen kann. Dieses schwierige Problem hatte bis dahin noch niemand zu lösen versucht (was offenbar auch Cernyševskij sehr wohl wußte, als er seinen ‚objektiven Roman‘ konzipierte). Eine Lösung aber mußte gefunden werden, wollte man den polyphonen Charakter des Lebens in der Kunst wieder herstellen.“ Ebd., S. 77.