

Rezension von: Tihanov, Galin:
The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time.
 Oxford: Oxford UP 2000, 327 pp.

* Diese Rezension entstand im Rahmen des FWF-Projekts »Experiment der Freiheit. Russische Moderne im europäischen Vergleich«.

¹ »to take possession of that moment of being which is constituted by transitivity and open event-ness«. In: Bakhtin, Michail M.: *Toward a Philosophy of the Act*. Hg. von V. Liapunov und M. Holquist. Austin: University of Texas Press 1993, p. 1.

The Master and the Slave ist eine vergleichende Studie über die beiden Philosophen, Literatur- und Kulturwissenschaftler Georg Lukács und Michail M. Bachtin, deren theoretische Entwürfe auf der Basis eines gemeinsamen Ideen- und Gedankenklimas vor dem Hintergrund des Paradigmenwechsels der Moderne untersucht werden. Tihanov nimmt dabei besonderen Bezug auf den einseitigen Dialog, den Bachtin mit Lukács geführt hat, in dessen Verlauf er sich mit den Theorien und Ansichten von Lukács auseinandersetzt, sich von ihnen emanzipierte und teilweise zu völlig anderen Ergebnissen gelangte. Auf die spezielle Form ihrer Beziehung wird auch im Titel hingewiesen, der auf Hegels Überlegungen zu Herrschaft und Knechtschaft verweist. »Bachtin hat sich gewissermaßen in Lukács freiwillig seinen ›Herrn‹ gesucht, das Objekt seiner intellektuellen Auseinandersetzung und Distanzierung« (p. 16). Indem Herr und Knecht durch eine innere Dialektik subtiler Übergänge und Umkehrungen verbunden sind, wird der Knecht mehr und mehr zum bedeutenderen Teil des Paares. In der literaturtheoretischen Debatte stieg der ehemalige Knecht auf zum neuen Herrn, und Tihanov weist auf die enge Umarmung hin, in der sich der ursprüngliche und der gegenwärtige Herr befinden.

Basis für die vergleichende Studie ist eine Analyse von Werken aus verschiedenen Entwicklungsstadien im Leben von Lukács und Bachtin im breiten Kontext der intellektuellen Debatte ihrer Entstehungszeit. Um die Materialfülle auf ein bewältigbares Maß einzugrenzen, konzentriert sich Tihanov auf Werke, die zwischen 1914 und 1945 entstanden sind, weist aber gegebenenfalls auch auf frühere (bei Lukács) und spätere (bei Bachtin und seltener auch bei Lukács) hin. Das Buch bietet bislang unveröffentlichtes Archivmaterial und nimmt immer wieder frühe Texte in die Analyse auf, die von der Wissenschaft bislang »übersehen« wurden. Es ist in drei große Hauptteile gegliedert, die die Titel Konzepte, Transfigurationen und Helden tragen.

Im ersten Teil untersucht Tihanov, ausgehend von der Überlegung, dass sowohl für Lukács als auch für Bachtin eine Philosophie der Kultur und Ästhetik den intellektuellen Bezugsrahmen darstellt, anhand der zentralen Begriffe Kunst, Form und Gattung die frühen philosophischen Überlegungen der beiden Denker und bringt sie in Beziehung zu zeitgenössischen philosophischen Debatten. Lukács und Bachtin orientieren sich an einer Kulturtheorie, die einerseits der neukantianischen Opposition von Kultur und Zivilisation verpflichtet ist, andererseits der lebensphilosophischen Prämisse, die sich auf das Leben als umfassendes Grundprinzip beruft.

Tihanov betont, dass sowohl für Lukács wie auch Bachtin bei der Entwicklung des Begriffs Kultur neben Lebensphilosophie und Neukantianismus v.a. Hegel bedeutend wird (p. 22). Lukács' und Bachtins Kulturbegriffe entspringen einem umfassenden Entwurf der Ästhetik und der Kunstphilosophie, wobei sie sich mit den Problemen der Authentizität des Lebens, der Entfremdung von Kultur und Leben und dem Platz der Kunst in der Kultur beschäftigen. Lukács trifft über die Beschäftigung mit dem Begriff der Seele, der bis 1918 in seinem Werk eine zentrale Rolle einnimmt, auf den Hegel'schen Geistbegriff als übergeordnetes Kulturkonzept. Ziel der Kunstphilosophie wird es, die verschiedenen Bereiche der Kultur als Momente in der »Entwicklung des Geistes« zu zeigen (p. 30). Lukács sieht den Geist nun als Hervorbringer von Kultur, wobei die Kultur als Helferin des wachsenden Selbstbewusstseins des Geistes auf dem Weg zur Identität gesehen wird. In den kommenden Jahren verlagert sich Lukács' Interesse auf die Frage, wie sich Kultur auf kollektive Identitäten in einem Prozess der sozialen Veränderung bezieht.

Bachtins frühe Arbeiten weisen, anders als bei Lukács, keinen Einfluss Hegels auf. Dieser wird erst in den späten 20er und frühen 30er Jahren sichtbar, und zwar in Bachtins Verständnis von Roman, Kultur und Gesellschaft. Unter dem Aspekt der Lebensphilosophie will er zeigen, dass Kultur – obwohl sie sich vom Leben unterscheidet – doch immer von diesem erfüllt ist und von ihm abhängt. Dabei betont er die Machtlosigkeit der Kultur inklusive der Kunst, »von diesem einen Moment des Seins Besitz zu nehmen«.¹ Im Gegensatz zu Lukács lässt Bachtin in seinen frühen Texten die Frage offen, ob Kunst als privilegierter Bereich der Kultur betrachtet werden solle, denn wie auch andere Bereiche der Kultur versage Kunst darin, ihre Produkte in den Fluss des Lebens zu integrieren (p. 33).

² Lukács, Georg: Theorie in der Literaturgeschichte. In: Text+Kritik 39/40 (1973), p. 29.

In der Beziehung zwischen Autor und Held sieht Bachtin die drohende Separation des kulturellen Objektes vom natürlichen Reichtum, der Unerschöpflichkeit des Lebens. Der Autor ist eine Verkörperung des kreativen Grundsatzes der Natur – der Held repräsentiert die Unberechenbarkeit des Lebens. Er ist einerseits die Verdinglichung der kreativen Kraft des Autors, andererseits verkörpert er eine Form von Leben, die unabhängig ist von den manipulativen Einfällen der Kunst.

Immer wieder weist Tihanov darauf hin, dass Lukács und Bachtin über ihre Beschäftigung mit dem Begriff Kultur auf die Bedeutung der Form stoßen, die als Schnittpunkt von Leben, Kultur und Autor beschrieben wird. Beide stellen im Versuch, eine zusammenhängende Formästhetik zu formulieren, die Macht des Autors auf die Probe (p. 43). Lukács bestimmt die Bedeutung der Form vom Standpunkt des Rezipienten aus. Werkform und Erlebnisform sollen miteinander verschmelzen, damit der Rezipient die Kunstform nicht bewusst wahrnimmt. Unter dem Einfluss von Simmel, Bergson und Dilthey bezeichnet Lukács die Form als »das wahre gesellschaftliche [Element] in der Literatur«, ² betont aber gleichzeitig ihre Zeitlosigkeit (»Schellings Mythosbegriff«, p. 41).

Bei Bachtin steht der Autor in Wechselbeziehung zum Helden. Interessant ist, dass für ihn, wie auch für Lukács, die Form durchdrungen ist von ethischen Obertönen, von einer Untrennbarkeit ästhetischer und moralischer Belange. Bachtin versteht Form im Sinne einer »Gabe« von außen, der äußeren moralischen Annäherung des Autors an den Helden, der eine Metapher für den Reichtum des Lebens darstellt. Für Lukács ist die Form ein »höchster Richter« (p. 46). Tihanov sieht in den frühen Schriften über Formästhetik das Problem, dass eine echte Synthese zwischen Form und Leben misslinge, da Lukács und Bachtin an einer Autonomie der Kunst festhalten und das Leben ein passives Betätigungsfeld der Form bleibe (p. 48).

Nach Kultur und Form wendet sich Tihanov nun dem dritten Grundbegriff von Lukács und Bachtins Theorien zu: der Gattung. Lukács' Gattungstheorie ist ursprünglich in Drama, Epos und Roman geteilt, doch musste die Wechselbeziehung zwischen Drama und Epos allmählich der zentralen Juxtaposition von Epos und Roman weichen, da der Roman die dem Drama fehlende Fähigkeit, das Werden des Menschen zu schildern, besitze (cf. hierzu Hegels Konzept des Werdens). Auch Bachtins Gattungstheorie bewegt sich innerhalb dieses dreigeteilten Rahmens, aber mit einem »episodischen Interesse an Lyrik« (p. 52). Auch er ersetzt in der Juxtaposition das Drama durch den Roman, dessen stets dynamischer Geist des Werdens über die »absolute Vergangenheit des Epos« und die »absolute Gegenwart des Dramas« (p. 53) die Oberhand gewinnt.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass die literarische Gattung sowohl für Lukács als auch für Bachtin dazu dient, bestimmte Sichtweisen zu vermitteln. So verkörpert der Roman laut Bachtin die dialogischen Aspekte der menschlichen Gedankenwelt und ihrer Existenz. Geschichtliche Perioden dienen nur dazu, deren Darstellung zu behindern oder anzuregen. Für Lukács ist die literarische Gattung eine menschliche Sichtweise, die weniger historische Perioden widerspiegelt als vielmehr Zivilisationstypen und soziale Gruppierungen. Die Gattung existiert jedoch nur solange, als sie als Reflektor spezifische Aspekte des Lebens widerspiegeln kann. Darunter versteht Lukács aber nicht thematische oder formale Merkmale, sondern vielmehr Haltungen zur Welt (p. 56).

Hierin besteht ein gravierender Unterschied zu Bachtins Theorie, wie Gattungen ein spezifisches Wissen über die Welt vermitteln. Bachtin betont die aktive Natur der literarischen Gattungen, »sie *spiegeln* die Welt nicht einfach *wider*, sie *schildern* und *formen* sie eher« (p. 59, Hervorh. i. O.). Die unterschiedliche Auffassung entstand durch ein unterschiedliches Sprachverständnis: Während für Lukács die Sprache dem Prozess der Reflexion vollkommen neutral gegenübersteht und ihn als biegsames Instrument in der Hand des Autors nicht beeinflusst, ist für Bachtin die Sprache untrennbar mit dem Begriff der menschlichen Existenz verbunden. Gattung versteht Bachtin als Medium, das Sprache in Ausdruck verwandelt. Für beide stellt die Gattung ein Mittel dar, Kenntnisse über die Wirklichkeit zu erlangen – für Lukács direkt und offen, für Bachtin mit Hilfe der Sprache.

Im zweiten Teil seiner Studie zeigt Tihanov, wie Lukács und Bachtin die Grundbegriffe Kultur, Form und Gattung mit philosophischen, literaturwissenschaftlichen, linguistischen und gesellschaftlichen Problemstellungen verknüpfen. In den drei großen Hauptabschnitten erläutert er so unterschiedliche Bereiche wie die Problematik der Verdinglichung und des Dialoges, Lukács' und Bachtins Überlegungen zu Fragen der Ideologie, der Sprache und des Realismus und ihre Konzepte des Romans und des Epos unter dem Aspekt der Moderne.

3 Lukács, Georg: Werke. Frühschriften II. Bd. 2. Geschichte und Klassenbewußtsein. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1968, p. 257.

Die ersten beiden Termini, die Tihanov analysiert – Verdinglichung und Dialog – entwickelten sich im Laufe der Jahre zu kultur- und literaturtheoretischen Zentralbegriffen im Werk Lukács' und Bachtins. Tihanov beschreibt, dass beide von ähnlichen Geschichtsauffassungen ausgehen, indem sie Geschichte als einen kämpferischen Prozess betrachten, bei dem es zum Schluss einen klaren Sieger geben wird. Für Lukács ist dies – einer »wahrhaft marxistischen Manier« (p. 66) folgend – das Proletariat, für Bachtin, der bereits frühzeitig seine kulturwissenschaftlichen Analysen mit historischen und soziologischen Gegebenheiten zu verknüpfen trachtete, heißt der Sieger »Roman«. Lukács sieht im Geist der Verdinglichung eine ernsthafte Bedrohung für den Siegeszug des Proletariats und warnt in Anlehnung an Hegel, Max Weber und vor allem Georg Simmel vor den Auswirkungen der Entfremdung und der »Tragödie der Kultur« (Simmel), die für ihn ein Produkt der kapitalistischen Moderne darstellt.

Offensichtlich ist aber auch, dass im Zusammenhang mit Entfremdung und Verdinglichung eine Verbindung zwischen Lukács und Marx besteht. So folgt Lukács Marx' Überlegungen zum Warenfetischismus, wenn er feststellt, dass man immer dann von Verdinglichung sprechen kann, wenn sich eine zwischenmenschliche Beziehung allmählich in eine Sache verwandelt und dadurch eine »gespenstige Gegenständlichkeit«³ erlangt. Diese bezeichnet eine streng rationale Form von Unabhängigkeit, bei der jede Spur der ursprünglichen zwischenmenschlichen Beziehung vollkommen verdeckt wird.

Tihanov setzt nun Lukács' Verständnis von Verdinglichung mit Bachtins Auffassung von Monologismus gleich. Da sich der Monologismus auf eine einzige, vorherrschende Stimme im literarischen Werk festlegt, verhindert er die Entwicklung tatsächlicher Gedankenvielfalt und »opfert den Facettenreichtum der Wahrheit« (p. 69). Während also Lukács den Sieg des Proletariats durch die Verdinglichung gefährdet sieht, betrachtet Bachtin den Monologismus als Bedrohung für den »wahren«, dialogischen Roman. Beide – Proletariat und Roman – müssen deshalb zuerst um ihre Freiheit kämpfen, ehe sie ihre »strategischen Ziele« (p. 70) verwirklichen können. Indem Tihanov diese beiden »emanzipatorischen Diskurse« (p. 71) einander gegenüberstellt, enthüllt er deren widersprüchlichen Charakter: Während Lukács vom Proletariat verlangt, dass es nach seinem Sieg über die Bourgeoisie alle Klassen – und damit auch sich selbst – abschafft, erwartet Bachtin vom Romanautor, dass er freiwillig auf seine Allmacht verzichtet und diese mit seinen Protagonisten teilt. Tihanov spricht in diesem Zusammenhang sehr treffend vom »Mythos der heroischen Selbstvernichtung« (p. 72).

Zwischen den beiden emanzipatorischen Diskursen stellt Tihanov auch strukturelle Ähnlichkeiten fest: Sowohl Lukács als auch Bachtin betrachten ihren »Helden« – den Proletarier und den Roman – nicht als Einzelwesen, sondern als Teil eines Kollektivs. Die Schlüsselposition kommt dabei den übergeordneten Begriffen Klasse (Lukács) und Gattung (Bachtin) zu. Lukács stellt die Klasse in ihrer sozialen Bedeutung über das einzelne Individuum, Bachtin betrachtet die Funktion der Gattung vom Standpunkt einer sozialen Gruppe und nicht eines Einzelwesens aus. Ebenso wie ein Individuum durch die Zugehörigkeit zu einer Klasse, so wird auch ein literarisches Werk durch die Zugehörigkeit zu einer Gattung in seiner »Identität und Orientierung« (p. 73) verändert und gestärkt. Tihanov bemerkt, dass sich in Lukács' und Bachtins Auffassung Klassen und Gattungen in einer steten Konfliktsituation befinden und gegen einen Widersacher kämpfen. Während sich nach Lukács in Anlehnung an Marx das Proletariat gegen die Bourgeoisie aufzulehnen hat, rüstet laut Bachtin die Prosa – insbesondere der Roman – zum Kampf gegen die Poesie.

Im Anschluss an diese vorbereitenden Ausführungen zu »Klasse« und »Gattung« wendet sich Tihanov erneut den beiden ursprünglichen Zentralbegriffen der Lukács'schen und Bachtin'schen Gedankenwelt zu: dem Dialog und der Verdinglichung. Er geht dabei von der Prämisse aus, dass beide Literaturwissenschaftler verdinglichtem (Lukács) oder gegenständlichem (Hegel) Denken äußerst ablehnend gegenüberstehen.

Eine ganz wesentliche Parallele sieht Tihanov dort, wo Lukács die klassenlose Gesellschaft durch eine gegen verdinglichtes Denken kämpfende Kunst verwirklicht sieht und Bachtin seine Hoffnungen auf die einende und dynamische Wirkung der Romangattung setzt. Wenn also Lukács von einer »ent-hierarchisierten« Gesamtgesellschaft träumt, die auf der »entdinglichten« Wirkung realistischer Kunstwerke basiert, so zielen Bachtins Ideale auf eine Gesamtliteratur ab, die auf der niemals auf statische Formen festgelegten Romangattung aufbaut.

Tihanov sieht eine Verbindung zwischen Bachtins oppositioneller Haltung gegenüber einer verdinglichten Literaturbetrachtung und der Entwicklung seines Dialogkonzepts und spricht deshalb von »Der Geburt des Dialogs aus dem Geist der Verdinglichung« (p. 80). Der

4 Vološinov, Valentin: *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft*. Frankfurt/M. u.a.: Ullstein 1975.

5 Ibid., p. 152.

6 Ibid., p. 61.

7 Ibid., p. 56.

Dialog entstehe durch die »Zerstörung der Vormachtstellung, des Monopols und der Selbst-Anmaßung des Autorenwortes« (p. 80). Damit sich ein wahrhafter Dialog entwickeln könne, müsse der Autor aufhören, sein Werk kontrollieren zu wollen, Figuren und Sprache müssten sich verselbständigen und das Kunstwerk müsse von »seinen Vorläufern entfremdet, ja verdinglicht« (p. 80) in der Welt stehen.

Während Bachtin anfangs davon ausgeht, dass nur ein *Lebewesen* in Dialog mit sich selbst und anderen treten kann, wird der Dialog im Laufe der Zeit mehr und mehr zum »Austausch zwischen Weltanschauungen« (p. 81), der nicht mehr unbedingt mit bestimmten Personen und Helden verknüpft ist. Zum wahren Handlungsort des Dialoges wird nun der Roman. Indem dieser einige positive Eigenschaften der Verdinglichung in sich aufnimmt, soll er aus der Not eine Tugend machen und zu deren Überwindung zugunsten eines »perfekteren Bewusstseins« (p. 81) beitragen. Tihanov attestiert Bachtin nun, da dieser dem Roman die Lösung gesellschaftlicher Probleme zutraut, einen »quasi-romantischen Glauben an die Allmacht der Kunst« (p. 82). Da es Bachtin möglich erscheint, jene Verdinglichung, die auf der Trennung von Subjekt und Objekt basiert, durch den Bereich der Sprache, zu dem der Roman immerhin auch zählt, zu überwinden, hält Tihanov eine Analyse des Bachtin'schen Gesamtkonzepts von Ideologie und Sprache für unerlässlich. Im folgenden Kapitel wendet er sich deshalb diesen beiden Begriffen zu und bettet sie in jene Ideensysteme ein, die von Lukács und der Gruppe um Bachtin durch ihre Beschäftigung mit dem Marxismus, dem Neukantianismus und der Lebensphilosophie entwickelt wurden.

Bei der Untersuchung des Ideologie- und Sprachkonzepts im Bachtin-Zirkel stützt sich Tihanov vor allem auf Valentin Vološinovs Hauptwerk *Marxismus und Sprachphilosophie* aus dem Jahre 1930.⁴ Die darin festgehaltenen Ansichten über Ideologie und Sprache zeigen nicht nur, wie im Bachtin-Zirkel marxistische und andere philosophische Ausrichtungen miteinander verknüpft wurden, sondern auch, wie man versuchte »Ideen, die in der Lebensphilosophie und im Neukantianismus wurzeln« (p. 83), umzuformulieren und »in die Sprache des Marxismus« (p. 83) zu übersetzen.

Nach einem umfangreichen Exkurs zu den Wurzeln von Vološinovs und Bachtins Ideologiekonzept (Nikolaj Bucharin, Georgij Plechanov, Antonio Labriola) stellt Tihanov fest, dass Vološinov Bucharins Aufteilung des Überbaus in einen dynamischen und einen statischen Bereich beibehält. Doch anders als Bucharin nennt er den dynamischen Teil nicht »Sozialpsychologie«, sondern »žiznennaja ideologija« (Lebensideologie). Diese neue Bezeichnung lässt einerseits die gemeinsame Basis von »reiner Ideologie« und »Lebensideologie« besser erkennen und unterstreicht andererseits den Einfluss von Georg Simmels »Lebensphilosophie« auf Vološinov und den Bachtin-Zirkel. Diese Nähe zu Simmel geht – wie Tihanov ganz richtig erkennt – durch ungenaue Übersetzungen des Begriffs leider allzu leicht verloren. Was Tihanov für die englische Ausgabe von *Marxismus und Sprachphilosophie* feststellt, in der »žiznennaja ideologija« mit »behavioural ideology« (Verhaltensideologie) wiedergegeben wird, trifft auch auf die deutsche Übersetzung zu, in der die etwas umständliche Bezeichnung »Ideologie des Alltagslebens«⁵ verwendet wird.

Als hervorstechendsten Unterschied zwischen Vološinovs und Bucharins Ideologiekonzept betrachtet Tihanov die stark divergierende Auffassung von Sprache. Während Bucharin Sprache eindeutig als Teil des Überbaus betrachtet und deshalb Probleme mit ihrer Definition und Entwicklung hat, entsteht Sprache für Vološinov erst als Reaktion auf das »primordiale Faktum des sozialen Verkehrs« (p. 91). Er definiert Sprache nie als dem Überbau zugehörig, da diese zwar an verschiedenen Ideologien partizipiere, jedoch niemals zu einem Element einer einzelnen werde. Für Vološinov steht das gesprochene Wort somit »der spezifischen ideologischen Funktion neutral gegenüber. Es kann jede beliebige ideologische Funktion erfüllen, eine wissenschaftliche, ästhetische, moralische oder religiöse«.⁶

Ausgehend von der großen Bedeutung, die Simmels Kulturauffassung für Vološinovs Verständnis von Ideologie und Sprache hat – Simmel unterscheidet zwischen einer *objektiven Kultur* der Kunst- und Kulturprodukte und einer *subjektiven Kultur* des sich geistig entwickelnden Individuums – stellt sich Tihanov nun die Frage, wie Vološinov seine Auffassung von Ideologie als »Welt der Zeichen« (p. 94) mit Simmels Termini der objektiven und subjektiven Kultur verbindet. Vološinovs Ideologieverständnis scheint sich auf den ersten Blick beiden Kulturbegriffen anzupassen, da »jedes beliebige Ding aus der Natur, der Technik oder dem Bereich der Konsumgüter zum Zeichen werden«⁷ kann. Er behält jedoch die Trennung zwischen objektiver und subjektiver Kultur bei und betont, dass die Hervorbringungen der reinen

8 Voloshinov, Valentin:
Freudianism. Transl. I Titunik.
Bloomington, Indianapolis: Indiana
UP 1987.

9 Bachtin, Michail M.: Rabelais
und seine Welt. Volkskultur als
Gegenkultur. Frankfurt/M.: Suhr-
kamp 1987.

10 Lukács, Georg: Zur Frage der
Satire. In: Ders.: Werke. Probleme
des Realismus 1. Bd. 4. Essays über
den Realismus. Neuwied, Berlin:
Luchterhand 1971, pp. 83-107.

11 Ibid., p. 89.

12 Ibid., p. 88.

13 Ibid., p. 89.

14 Ibid., p. 80.

Ideologie ihre »Existenzberechtigung« beweisen müssen, indem sie »von unterschiedlichen sozialen Gruppen zu verschiedenen Zeiten des Alltagslebens« (p. 94) getestet werden. In dieser Überlegung, bei der Elemente der reinen Ideologie in den Bereich der Lebensideologie zurückgeführt werden, sieht Tihanov eine wesentliche Parallele zu Simmel, der glaubt, die subjektive Kultur vor der Ausdehnung der objektiven schützen zu können, indem er Letzterer eine erneuernde und belebende Wirkung auf die geistige Entwicklung des Individuums zuschreibt.

Die wechselseitige Verbindung zwischen reiner Ideologie und Lebensideologie kommt erst durch die Vermittlung der Sprache zustande. Für Vološinov ist sie deshalb auch der »große Erlöser« (p. 97) und kann kreative Impulse verdinglichen, ohne dass dabei deren dynamisches Wesen verlorengehe. Sprache werde niemals statisch, bewege sich frei zwischen den sozialen Gruppen und könne dank dieser freien Dynamik »an allen reinen Ideologien teilhaben, ohne sich mit einer bestimmten zu identifizieren« (p. 97).

In dieser Auffassung von Sprache liegen laut Tihanov die Wurzeln für die linguistischen, philosophischen und soziologischen Debatten zwischen den Formalisten und dem Bachtin-Zirkel. Bachtin und Vološinov, für die Sprache mit *keinem* Bereich des Überbaus – also auch nicht mit Literatur – identisch ist, können die These der Formalisten, die »Literatur mit einer spezifisch vorherrschenden Funktion der Sprache« (p. 97) gleichsetzen, keinesfalls unterstützen. Auffallend ist jedoch, dass der Bachtin-Zirkel und die russischen Formalisten – trotz unterschiedlicher Grundpositionen – in ihrer Bewertung der auf Sprache basierenden Kunstform der Literatur zum selben Schluss kommen: Beide Richtungen betrachten Literatur nicht einfach als eine Kunstform unter vielen, sondern »als ein Modell, durch das jede andere ästhetische Aneignung von Wirklichkeit begründet und interpretiert werden kann« (p. 99).

Doch Vološinov misst der Sprache auch eine wesentliche Bedeutung auf sozialer Ebene bei. Sprache ist jener Bereich, in dem sich alle für soziale Veränderungen entscheidenden Entwicklungen abspielen. Dies unterstreicht er besonders in seiner Studie *Freudianismus* aus dem Jahre 1927,⁸ in der er außerdem der Lebensideologie eine besondere, subversive Kraft zuspricht, durch welche die bereits bestehende und gefestigte reine Ideologie zerstört wird. Vološinov ist der Meinung, dass jene Elemente der Lebensideologie, die sich nicht verfestigen und in eine statische Form bringen lassen wollen, in den »sozialen Untergrund« (p. 100) abwandern und von dort aus das »bestehende Regime der ideologischen Produktion« (ibid.) untergraben. In diesen Überlegungen sieht Tihanov einen wichtigen Grund für Bachtins Interesse an nicht-kanonisierter Kultur. In seinen in den 30er Jahren entstandenen Arbeiten zur Romantheorie und in *Rabelais und seine Welt*⁹ versucht Bachtin darzustellen, dass es der nicht-kanonisierten Kultur gelang, Kunstwerke zu schaffen, die der strengen Herrschaft der statischen Formen entkommen konnten – gemeint ist in diesem Fall natürlich der Roman.

Da Vološinov und Bachtin in den 20er und 30er Jahren vor allem durch die Behauptung, dass Sprache Realität zu brechen vermöge, in Konflikt mit der vorherrschenden, marxistischen Realismustheorie gerieten, wendet sich Tihanov nun dieser von Lukács vertretenen Position zu.

Bei der Darstellung von Lukács' Realismustheorie geht es Tihanov vor allem um deren »tieferen, philosophischen Hintergrund« (p. 103), der einen Gegenpol zur gängigen Meinung bilden soll, dass Lukács' Konzept nur als Waffe im politischen Kampf der 30er Jahre zu betrachten sei. Als philosophische Grundlage verwendete Lukács neben Hegels Konzept der Ganzheitlichkeit die lebensphilosophische Idee, Form und Leben miteinander in Einklang zu bringen.

Als Basistext dient Tihanov Lukács' kaum beachtete Abhandlung *Zur Frage der Satire*¹⁰ aus dem Jahre 1932, in der dieser mit Hinweis auf Hegel die Behauptung aufstellt, dass »jede literarische Gestaltung«¹¹ die Aufgabe hat, den »Kontrast von Wesen und Erscheinung«¹² zu reflektieren. Das literarische Werk muss die Oberfläche, die gesamte Erscheinungswelt des Menschen, in »Wechselwirkung mit dem Wesen, mit den wirklichen treibenden Kräften von Gesellschaft und Geschichte«¹³ darstellen und wird somit zum realistischen Werk. Im Roman findet Lukács diese Dialektik zwischen Wesen und Erscheinung besonders gut bestätigt. Probleme ergeben sich allerdings beim Versuch, die Besonderheiten der Satire hervorzuheben, da die Darstellung des Kontrastes zwischen Wesen und Erscheinung ein ganz allgemeines Zeichen jeder realistischen Form von Literatur ist. Lukács löst dieses Problem, indem er dem Roman »ein ganzes bewegliches System von Vermittlungen«¹⁴ zuspricht, die eine ausgleichende Wirkung haben und die Dialektik von Wesen und Erscheinung nicht *direkt* verdeutlichen. Die Satire aber verzichtet bewusst auf Vermittlungen und erzeugt dadurch ein viel schrofferes, unmittelbareres, jedoch leider auch unversöhnlicheres Bild dieser Dialektik.

15 Ibid., p. 107.

16 Ibid., p. 107.

17 Hegel, G. W. F.: *Phänomenologie des Geistes*. Stuttgart: Reclam 1999, p. 23.

18 Lukács, Georg: Referat über den Roman. In: *Disput über den Roman: Beiträge aus der SU 1917 bis 1941*. Hg. von M. Wegner u.a. Berlin, Weimar: Aufbau 1988, p. 360.

Die entscheidende Innovation für Tihanov ist, dass Lukács die Satire nicht mehr als eine literarische Randerscheinung betrachtet. In Anlehnung an Schiller und an dessen Begriff der Empfindungsweise entwickelt Lukács das Konzept der »schöpferischen Methode«¹⁵ und stellt dieses über die Gattungseinteilung. Die Satire ist demnach »keine Literaturgattung, sondern eine schöpferische Methode«, deren Bereich sich »von der Glosse und den Agitationsversuchen angefangen bis zum großen Roman und zur großen Komödie«¹⁶ erstreckt.

Hierin liegt für Tihanov aber ein auffälliger Widerspruch: Indem Lukács die Satire auf die Stufe einer Methode erhebt, ordnet er ihr den Roman zwar unter, behandelt jedoch beide wie gleichwertige Gattungen. Für Tihanov ergibt sich aus dieser Ambivalenz die Frage, warum sich Lukács' Überlegungen zur Methode auf eine »Gattungsdiskussion« (p. 107) reduzieren. Er findet hierfür zwei mögliche Begründungen: Einmal Lukács' problematische Auffassung des Begriffs Methode, den er fast immer mit historischen Kriterien und der Weltanschauung des Autors in Verbindung bringt. Für Tihanov verlieren Lukács' Ansichten über Methode aber immer dann an Zugkraft, wenn er sich einem Phänomen zuwendet, das sich – wie im Fall der Satire – nicht auf die historischen und weltanschaulichen Merkmale einer »bestimmten Epoche, Schule oder Bewegung« (p. 107) einschränken lässt. Der zweite Grund liegt laut Tihanov darin, dass sich Lukács' insgeheim für jede Methode eine entsprechende Gattung wünscht, die deren volles Potenzial widerspiegeln und realisieren kann. Da sich aber für die Satire keine entsprechende Gattung findet, erscheint ihre Definition als schöpferische Methode äußerst fragwürdig. Tihanov fällt auf, dass Lukács der Methode, wenn er sie weder historisch noch gattungsspezifisch einteilen kann, eine zweite, allgemeinere Bedeutung zuspricht, welche sich auch in seiner Definition von Realismus wiederfindet.

Ebenso wie er Methode sowohl historisch als auch überzeitlich auffasst, teilt Lukács den Realismus in einen »immerwährenden Trend in der Literatur« (p. 108) und in einen »historisch bedingten Modus der literarischen Produktion« (p. 108). Dominiert werden Lukács' Schriften allerdings meist von der zweiten Realismusauffassung, worunter die hochkapitalistische literarische Strömung des 19. Jahrhunderts zu verstehen ist, der es um die Widerspiegelung der Wirklichkeit in all ihren Facetten ging. Hier sieht Tihanov einen der größten Widersprüche zwischen Bachtin und Lukács: Laut Lukács muss realistische Literatur Wirklichkeit reflektieren, der Bachtin-Zirkel vertritt jedoch die Meinung, dass Sprache und Literatur die Wirklichkeit brechen sollen. Außerdem betrachten Vološinov und Bachtin Literatur als eine Ideologie unter vielen, während Lukács völlig ignoriert, dass sie nicht das einzige Medium ist, das Wirklichkeit widerspiegeln kann.

Abschließend fasst Tihanov erneut die philosophischen Wurzeln von Lukács' Realismustheorie zusammen. Dabei stellt er fest, dass die »produktiven Aspekte des Realismus« (p. 110) und dessen holistische Ausrichtung bei Lukács sowohl auf Hegel (»Das Wahre ist das Ganze«¹⁷) als auch auf die Lebensphilosophie zurückzuführen sind. Denn Lukács' Realismustheorie, bei der das reale Leben immer stärker ist als die Welt der Ideen, erinnert an das Misstrauen der Lebensphilosophie gegenüber jeder einschränkenden Darstellungsform. Lukács' Realismustheorie ist somit nicht nur eine »politische Waffe der Linken in den 30er Jahren« (p. 110), sondern eine erstaunliche Mischung aus verschiedenen, philosophischen Richtungen.

Im nun folgenden Abschnitt geht Tihanov über die Ideologie- und Realismuskonzepte von Bachtin und Lukács hinaus und widmet sich der Wechselwirkung von Roman und Moderne in Bachtins und Lukács' Theorien. Lukács stellte neben einer Reihe von romantheoretischen Schriften 1934/35 in einer öffentlichen Romankontroverse seinen Beitrag in der ersten sowjetischen Literatur-Enzyklopädie zur Diskussion. Für Tihanov ist eine Analyse dieses Disputes wichtig, um die wesentlichen Überlegungen zum Roman richtig einschätzen zu können. Tihanov vertritt hier die These, dass die Romanauffassungen von Lukács und Bachtin in unterschiedlicher Beziehung stehen zum »Begriff Moderne und zur Realität der bourgeoisen gesellschaftlichen Ordnung« (p. 112) und dass beide, von ähnlichen Voraussetzungen ausgehend, zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen gelangen.

Für Lukács' Romanverständnis ist Hegel eine wichtige Quelle: Der Roman wird in eine »dialektische Erzählung« eingefügt, »die die Geschichte der Menschheit als die Geschichte ihres (künstlerischen) Bewusstseins darbietet« (p. 114), eines Bewusstseins, das dazu bestimmt ist, sich auf der Reise durch verschiedene Stufen zu vervollständigen. Jede Stufe setzt in ihrer Entwicklung eine charakteristische Darstellungsform voraus. Der Roman als eine dieser Formen etabliert sich als »literarisches Phänomen, typisch für die bourgeoise Gesellschaft«¹⁸

und verdrängt das Epos, wobei Epos und Roman für Lukács in einer künftigen klassenlosen Gesellschaft zwei Pole der »großen epischen Dichtung« darstellen. Er sieht eine Affinität zwischen diesen beiden Polen im Drang, die Gesamtheit des Lebens zu erlangen, was jedoch nur dem Epos gelinge. Der Roman reproduziere das Bild einer »bruchstückhaften und unorganischen Gesamtheit« (p. 115), die Lukács negativ, nicht dynamisch und statisch nennt. Lukács Ansicht ist ambivalent. Einerseits weist er dem Roman einen besonderen Platz in der Geschichte zu und betont seine Bedeutung als repräsentative Gattung der bourgeoisen Kultur sowie typisches Produkt der kapitalistischen Moderne, andererseits sieht er im Roman, der vorübergehend die große epische Tradition aufhebt, eine Gattung, die ihrer Unabhängigkeit beraubt sei und an einer »traumatischen Sehnsucht« (p. 116) nach epischer Gesamtheit leide.

Für die geschichtliche Entwicklung des Romans hebt Lukács fünf Schlüsselstadien hervor. Den geschichtlichen Ursprung sieht er in der »kapitalistischen Embryonalphase« (p. 117) früher bourgeoiser Gesellschaften (Renaissance), deren hervorstechendste Figuren – Rabelais und Cervantes – die mittelalterliche Versklavung des Menschen bekämpfen. Den Hauptstil dieser Epoche nennt er »phantastischen Realismus«. Im weiteren Verlauf verringert sich das Phantastische zu einem »ordentlichen« Realismus und dem Versuch, positive bourgeoise Helden zu schaffen (Defoe, Fielding, Smollett). Dann tritt die Romantik als passive Opposition zum Kapitalismus auf und das Ringen um einen positiven Helden intensiviert sich (Erziehungsroman, Goethe), um schließlich im Naturalismus zu »leerem Subjektivismus und aufgeblasenem Objektivismus« (p. 118) zu verfallen. Die Hoch- und Schlussphase des Kapitalismus bringt den völligen Zusammenbruch des Romans (Joyce, Proust), wobei einige Schriftsteller in Opposition zu dieser Linie versuchen, den Realismus wieder einzuführen (R. Rolland, Th. und H. Mann). Im sozialistischen Realismus wird der Roman auf ein Hilfsmittel zur Darstellung der kommunistischen Kultur reduziert, und wie sich die Gesellschaft der Klassenlosigkeit nähert, so nähert sich der Roman dem Epos.

Tihanov weist darauf hin, dass sich Lukács' Interesse am Roman nicht auf ästhetische Aspekte, sondern auf sozio-philosophische bezieht, er also die Romanentwicklung von gesellschaftlichen Entwicklungen ableitet. Lukács negiert den historisch autonomen Entwicklungsprozess und sieht im Roman eine Gattung, die ihr Entstehen der kapitalistischen Realität verdankt; einer Realität, die sie in vollem Maße verkörpert.

Bachtins Arbeiten zum Roman waren Auseinandersetzungen mit und Antworten auf Lukács und auf die in Russland etablierte diskursive Tradition der Romantheorie (Šklovskij, Ejchenbaum, Veselovskij, Tynjanov, Frejdenberg und Griftsov). Diese sei gekennzeichnet durch drei Punkte: »die Kontinuität der Gattung; ihre vielfältige, anpassungsfähige und instabile Identität; und die starke Affinität des Romans für Alltagssprache und Lebensphänomene« (p. 139). Beim Versuch, die Affinität des Romans für das Inoffizielle, das Alltägliche, das Nichtkanonisierte zu besprechen, greift Bachtin einerseits auf Veselovskij und die Formalisten zurück und andererseits auf Hegel, modifiziert diese Einflüsse jedoch. Für Bachtin ist der Roman nicht nur »eine Geschichte über die Gesellschaft«, sondern auch »ein sprachliches Modell der Gesellschaft« (p. 141, Hervorh. i. O.), durch das ein Ideologem verkörpert wird. In Anlehnung an Hegel beschreibt Bachtin den Roman als eine Gattung im Prozess des Werdens, die bislang unvollendet ist. Dieses Werden ist eine natürliche Eigenschaft des Romans, die ihn zeitlos macht. Der Roman ist das Andere in der Literatur, durch dessen Entwicklung die Grenzen zwischen Literatur und Nicht-Literatur modifiziert werden. Für Bachtin ist der Roman die Darstellung der Moderne.

In den Überlegungen zur Entstehungsgeschichte und zur Beziehung zwischen Roman und Epos werden Bachtins theoretische Wurzeln sichtbar. Im Widerspruch zu Lukács plädiert er für eine zusammenhängende Geschichte des Romans. Er hebt die Renaissance als die Zeit der Vollendung hervor, bezieht sich aber auch auf die Antike und das Mittelalter. Im Vergleich mit dem Epos will er zeigen, dass der Roman mehr ist als ein provisorischer Ersatz und ihn als »die einzig angemessene Darstellung der Realität im Zeitalter der Moderne« (p. 153) etablieren.

Während sich die ersten beiden Teile der Studie mit der Entwicklung und Bedeutung von Gattungs-, Form- und Kulturkonzepten beschäftigen, wendet sich Tihanov im dritten Teil jenen Dichtern und Denkern zu, deren Werke Lukács und Bachtin auf der Basis ihrer theoretischen Denkmodelle untersuchten. Durch ihre Analysen von Dostoevskij, Goethe, Hegel und Rabelais ordnen sich Lukács und Bachtin einem historisch bedingten Diskurs unter, der »Literatur und Philosophie als Materialisation der kreativen Kraft ›großer Individuen‹« (p. 163) betrachtet. Zu welchen (teils) überraschenden Ergebnissen Tihanov nun in seiner Untersuchung kommt, soll in der Folge am Beispiel Dostoevskijs dargestellt werden.

19 Lukács, Georg: Von der Armut am Geiste. In: Neue Blätter 5-6 (1911), pp. 67-92.

20 Lukács, Georg: Dostojewski. Notizen und Entwürfe. Budapest: Akadémiai Kiadó 1985.

21 Lukács, Georg: Selected Correspondence, 1902-1920. Ed. J. Marcus and Z. Tar. Budapest: Corvina 1986, p. 248.

22 Cf. Lukács 1985 [*Dostojewski. Notizen*], p. 58.

23 Lukács, Georg: Dostojewski: Novellen. In: Die Rote Fahne (Berlin) v. 04.03.1923.

24 Bachtin, Michail M.: Problemy tvorčestva Dostoevskogo. Leningrad: priboj 1929.

Für Lukács stellt Tihanov fest, dass dieser schon in einigen frühen Arbeiten – sowohl auf ästhetischer als auch auf ethischer Ebene – in Dostoevskijs Werk einen möglichen Ausweg aus der Krise der Moderne erkannte. In *Von der Armut am Geiste* aus dem Jahre 1911¹⁹ ist z.B. eine deutliche Hinwendung Lukács' zu Simmels Ethikbegriff bemerkbar, der in den Dostoevskij-Notizen (1914-1915)²⁰ weiter ausgebaut wird. Lukács' Unterscheidung zwischen einer ersten, auf versteinerten, formalen Regeln basierenden Ethik und einer zweiten, das Seelenleben betreffenden, sensibilisiert ihn zunehmend für die Problematik »Mensch und Staat«. Die Zwänge des Staates und der Freiheitsdrang der Seele sind für Lukács kaum noch miteinander in Einklang zu bringen.

Tihanov zeigt nun, wie Lukács vom Problem des in Formen und Zwängen erstarrten Staates über radikale Gegenreaktionen auf diesen – wie Nihilismus und Terrorismus – zur Analyse der terroristischen Gewalt im Werke Dostoevskijs gelangt. Einerseits ist terroristische Gewalt ein klarer Verstoß gegen die starren, dominanten Normen des Staates und gegen die »Begrenzung der menschlichen Natur« (p. 175), andererseits opfert der Revolutionär durch diesen Verstoß seine Seele; auch wenn er davon überzeugt ist, dass er seine Tat zum Wohle anderer Seelen vollbringt. Da der Revolutionär also die Regeln der ersten Ethik im Namen der zweiten überschreitet, enden für Tihanov Lukács' Überlegungen über Gewalt im Paradoxon: »Here the soul must be sacrificed in order to save the soul.«²¹ Auf literarischer Ebene versucht Lukács, die Abgrenzung zwischen Epos und Roman mit jener zwischen erster und zweiter Ethik zu verbinden. Der Roman als die literarische Gattung des modernen Kapitalismus (= Ära der ersten Ethik) kann im Gegensatz zum Epos (= Gattung der zweiten Ethik) keine ideale Welt ohne Entfremdung darstellen. Da Dostoevskij für Lukács eindeutig der zweiten Ethik zuzurechnen ist, hat er somit auch keine Romane,²² sondern Epen verfasst.

Über die Feststellung, dass Dostoevskij der Idee in seinen Werken mehr Bedeutung beimisst als Tolstoj, kommt Lukács außerdem zu der Erkenntnis, dass die verschiedenen Ideen miteinander in Dialog treten und Dostoevskijs Werke deshalb vom Dialog dominiert werden. Hier erkennt Tihanov in Lukács ganz eindeutig den Wegbereiter für Bachtin und seine Überlegungen zur Dialogizität bei Dostoevskij.

Weiters verknüpft Tihanov Lukács' politisch und ideologisch bedingten Zick-Zack-Kurs gekonnt mit dessen Bewertung von Dostoevskij in den späteren Schriften. So stellt er beispielsweise fest, dass Lukács in *Dostojewski: Novellen* (1922/23)²³ einige Merkmale von Dostoevskijs Werken, die er früher als große Errungenschaften verehrte, nun zum Gegenstand unzufriedener Kritik macht: Hatte er früher Dostoevskijs Distanz zur verdinglichten Welt noch gelobt, so wirft er ihm nun Mangel an realistischer Darstellung und Desinteresse an sozialen Gegebenheiten vor. Leider unterstreicht Tihanov die Zusammenhänge zwischen diesen Schwankungen in der Bewertung Dostoevskijs und Lukács' schwierigen Lebensumständen als vom Stalin-Regime argwöhnisch beobachteter ungarischer Emigrant nicht ausreichend. Vor diesem politischen Hintergrund würden Lukács' Angriffe auf Dostoevskij relativiert, die diesen als Wegbereiter für »salonrevolutionäre« Ansichten brandmarkten.

Anschließend wendet sich Tihanov nun den Dostoevskij-Texten Bachtins zu und analysiert deren Entwicklungsweg von den späten 20er bis in die frühen 60er Jahre. Im Vordergrund stehen dabei der Begriff des »Dialogs« und drei Hauptinterpretationslinien – eine soziologische, eine phänomenologische und eine metagenerische –, die Bachtins Schriften zu Dostoevskij durchziehen. Für die Studie *Probleme des Schaffens Dostoevskijs*²⁴ stellt Tihanov fest, dass Bachtin zunächst einen soziologischen Ansatz anstrebt, der aber sehr schnell von anderen Richtungen überlagert und verdrängt wird. Ursprünglich verehrt Bachtin Dostoevskij – ähnlich wie Lukács – als einen Schriftsteller,

[...] der das soziale Übel angreift, indem er versucht zu demonstrieren, dass dessen Wurzeln nicht in der Zusammensetzung der Gesellschaft liegen, sondern eher im höheren und würdigeren Bereich des menschlichen Bewusstseins (p. 191).

Weiters führt Bachtin die Auflösung des monologischen Wortes bei Dostoevskij auf eine Gesellschaftskrise zurück: da die Helden keiner soliden, sozialen Gruppe mehr angehören und es deshalb auch kein Wir-Gefühl gibt, verfügen sie auch nicht über ein einheitliches, monologisches Wort, und so beherrscht das dialogische Wort Dostoevskijs Werke.

Neben der soziologischen Ausrichtung entdeckt Tihanov, wie bereits erwähnt, auch andere Argumentationslinien. So benennt er bspw. eine, die sich besonders in der Abgrenzung zwischen monologischem und dialogischem Wort zeigt, als geschichtsphilosophische Linie.

25 Bachtin, Michail M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Carl Hanser 1971, p. 285.

26 Ibid., p. 285.

27 Ibid., p. 259.

28 Ibid., p. 264.

29 Bachtin, Michail K.: K pererabotke knigi o Dostoevskom. In: Dialog, Karnaval, Chronotop 1 (1994), pp. 70-82.

Bei dieser geht Bachtin davon aus, dass der Monologismus als »das der Moderne insgesamt zugrundeliegende Kulturprinzip betrachtet« (p. 194) werden kann. Dostoevskijs dialogische Werke stellt er dem gängigen Monologismus seiner Zeit entgegen, indem er sie nicht mehr als Zeugnisse einer kapitalistischen Gesellschaftskrise, sondern als »Ablehnung eines weitverbreiteten und vagen, kulturellen Schnittmusters« (p. 194) interpretiert. Tihanov kritisiert nun an Bachtin, dass er den Monologismus als eine umfassende kulturelle Kraft darstellt und dadurch die Ergebnisse seiner soziologischen Interpretation verdeckt.

Eine weitere Argumentationslinie, die Tihanov in Bachtins Dostoevskij-Buch von 1929 entdeckt, ist die phänomenologische. In ihr sieht er die hauptsächliche Triebkraft für Bachtins Analyse der Autor-Held-Beziehung, die dieser »von jeglicher sozialer Dimension reinigen« (p. 197) wollte. Bachtins theoretische Überlegungen zur Autor-Held-Beziehung basieren auf drei grundlegenden Schritten: Zuerst tritt das Bewusstsein des Autors in Kontakt mit dem des Helden und überträgt dabei auch sein Recht auf Selbstreflexion auf diesen. Beim anschließenden zweiten Schritt tritt nun der Held vorerst in Dialog mit sich selbst; erst danach kann sich als dritter Schritt ein Dialog zwischen dem Helden und anderen Personen entwickeln. Tihanov folgert nun aus diesen Entwicklungsschritten, dass es Bachtin beim Dialog gar nicht so sehr um die Vermehrung verschiedener Stimmen in der Gesellschaft gegangen sei, sondern viel eher um die »Erweiterung der inneren Kapazität des Ichs« (p. 197). Die wichtigste Aufgabe des Dialogs bestehe somit darin, dem Menschen als Hilfsmittel zur Entwicklung seines eigenen Innenlebens zu dienen.

Interessant ist, dass Tihanov in Bachtins Dialogkonzeption einen bislang kaum berücksichtigten Widerspruch entdeckt. Als Angelpunkt für diesen verwendet er Behauptungen von Bachtin wie: »Alles ist Mittel, der Dialog allein ist das Ziel«²⁵ oder »Wenn der Dialog aufhört, hört alles auf«.²⁶ Diese Äußerungen belegen, dass der Dialog bei Dostoevskij »weder enden noch abgeschlossen werden kann«²⁷ und dass er somit den »Status des Endes in sich selbst« (p. 199) habe. Doch Tihanov findet hierzu im Buch von 1929 eine ganze Reihe von Gegenargumenten, die eindeutig den »instrumentellen Charakter des Dialogs« (p. 199) bestätigen.

So dient der Dialog bei Bachtin z.B. als »Instrument zur Konstruktion des Ichs« (p. 199). Unerschwellig ist eine Tendenz zu erkennen, laut der eine Verwandlung des Dialogs im Inneren des Ichs in einen Monolog durchaus wünschenswert wäre. Damit erfüllt der Dialog eine kathartische Aufgabe, denn er befreit den Dostoevskij'schen Helden von der Stimmenvielfalt in seinem Inneren und führt ihn allmählich zur Selbsterkenntnis. Die Tragik seiner Figuren wie dem Mann aus den *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* oder Nastassja Filippovna aus dem *Idioten* besteht nun darin, dass sich ihr innerer Dialog nicht in einen Monolog auflöst und deshalb ihre »Suche nach sich selbst und nach der eigenen, ungespaltenen Stimme«²⁸ scheitert. Wenn der Dialog aber eigentlich zur Harmonisierung des Monologes führen soll, verliert er den »Status des Endes in sich selbst«. Er ist nicht mehr das Ziel, sondern ein Hilfsmittel auf dem Weg zum Monolog.

In seinen Notizen zur Überarbeitung des Dostoevskij-Buches (1961-1963)²⁹ zeigt Bachtin ein gesteigertes Interesse an der Verdinglichung. Über sie und über seine Beschäftigung mit dem Kapitalismus gelangt er zum Problem der Gewalt und zur Frage nach deren moralischer Rechtfertigung. Ähnlich wie Lukács spricht auch Bachtin von äußerer Gewalt, die auf den Einzelnen einwirkt und diesen zur Gegenwehr zwingt. Im dialogischen Bewusstsein der Dostoevskij'schen Helden sieht er ein probates Mittel gegen die Verdinglichung und für die positive Entwicklung »wahrer Individuen« (p. 204). Bachtin geht es also weniger um die äußeren, sozialen und ökonomischen Auswirkungen der Verdinglichung, sondern eher um deren »negativen Einfluss auf das menschliche Bewusstsein« (p. 204).

Für *Probleme der Poetik Dostoevskijs* aus dem Jahre 1963 will Tihanov beweisen, dass darin die soziologische Linie durch die sogenannte metagenerische Richtung eingedämmt und unterdrückt wird. Die Wurzeln dieses neuen Ansatzes sieht Tihanov in Bachtins Aufsätzen und Studien über den Roman und die Romantheorie der 30er Jahre. In diesen wendet sich Bachtin allmählich davon ab, Literatur ausschließlich als Schöpfung großer Autoren zu betrachten. Die metagenerische Poetik geht nun von der »Existenz eines bestimmten, universellen Kulturprinzips« (p. 209) aus, welches für die Entstehung und Entwicklung der heutigen literarischen Gattungen verantwortlich zeichnet. So sieht Bachtin beispielsweise den Ursprung des polyphonen Romans, dessen Höhepunkt für ihn die Werke Dostoevskijs darstellen, in der menippeischen Satire und im Karneval verankert.

30 Ibid., p. 121.

31 Ibid., p. 200.

32 Ibid., 5. Kapitel, FN 36, p. 320.

33 Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München: dtv 1994, p. 118.

Weiters stellt Tihanov fest, dass Bachtin im Buch von 1963 nicht mehr nur zwischen zwei stilistischen Entwicklungssträngen des Romans – dem monologischen und dem dialogischen – unterscheidet, sondern zwischen drei verschiedenen Linien. Er spricht nun von der »epischen, der rhetorischen und der karnevalistischen«³⁰ Ausrichtung des Romans und rechnet die Werke Dostoevskijs dem Bereich des Karnevals zu. Problematisch wird diese Zuordnung allerdings, wenn Bachtin als nächsten Schritt die Romane Dostoevskijs mit der griechischen Menippea gleichsetzt, denn dadurch wirkt, wie Tihanov ganz richtig feststellt, das literarische Werk eher als Erzeugnis eines übergeordneten, universellen und »vor-kodierten Gattungsprogramms« (p. 210) denn als individuell geprägte, schöpferische Leistung eines einzelnen Dichters.

Doch Tihanov kreidet der metagenerischen Linie nicht nur an, dass sie die Verbindung zwischen Autor und Werk untergrabe, sondern auch, dass sie die soziologische Argumentationslinie entkräfte. Indem Bachtin sein Dialogkonzept mit dem Karneval verknüpft und behauptet, dass erst die »Karnevalisierung die offene Struktur des großen Dialoges ermöglicht«,³¹ rückt er den Dialog immer mehr von konkreten und historischen Gegebenheiten ab und definiert ihn jenseits der sozialen Welt als »Ausweg in jene Zeit und in jenen Raum, wie sie für den Karneval und das Mysterienspiel charakteristisch sind.«³² Dadurch, dass Bachtin den Dialog vom Karneval abhängig macht, schwächt er also nicht nur dessen Vormachtstellung in Dostoevskijs künstlerischem Schaffen, sondern auch dessen soziale Determination.

Abschließend analysiert Tihanov, wie sich Bachtins Dialogkonzeption im Laufe der Jahre entwickelte. Während der Dialog ursprünglich vor allem als Auseinandersetzung des Ichs mit sich selbst und als Mittel zur Erweiterung des eigenen Bewusstseins betrachtet wurde, befreit ihn Bachtin später aus seinem subjektiven, inneren Gefängnis. Der Dialog wird somit von der Sphäre der inneren Welt auf die der äußeren transportiert. Da aber keinerlei Beweise für die Wechselwirkung zwischen der monologischen und der dialogischen Idee bei Dostoevskij angeführt werden, stellt Tihanov doch etwas überraschend fest, dass Bachtin an der Darstellung eines »triumphierenden Dialogismus in der Prosa Dostoevskijs« (p. 214) gescheitert sei.

Tihanovs Schlussbemerkungen über die Dostoevskij-Texte Bachtins fehlt es an Objektivität. Er weist in ihnen weder auf die bahnbrechenden Erkenntnisse zum polyphonen Roman noch auf die enormen Auswirkungen des Dialogkonzepts in der Dostoevskij-Forschung hin. Besonders der Vorwurf im letzten Satz des Kapitels, dass Bachtin durch die Unterdrückung des soziologischen Ansatzes seine Dostoevskij-Texte eher gezähmt hätte, statt ihre »Unterschiede und Andersartigkeit« (p. 215) zu betonen, lässt seine Arbeiten als missglückt erscheinen. Da jedoch Bachtins beeindruckende Studien aus der heutigen Dostoevskij-Forschung nicht mehr wegzudenken sind, geht Tihanovs Kritik in diesem Fall eindeutig zu weit.

Im Kapitel zu Goethe konzentriert sich Tihanov auf den Begriff Bildung, der gemeinsam mit dem Bildungsroman in den Analysen von Lukács und Bachtin eine zentrale Rolle für die Entwicklung der realistischen Literatur spielt. Goethes Ideal im Bildungsroman ist für Lukács »eine Erweiterung der Seele, die sich handelnd, auf die Wirklichkeit einwirkend und nicht kontemplativ ausleben will.«³³ Die aktive Rolle, die das Selbst ausüben hat, wird von der Versöhnung mit der konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit geprägt. Goethes Werk enthülle das widersprüchliche Wesen der Bildung, und Lukács erkennt, dass für die kapitalistische Moderne »die Dialektik der Bildung zum Spiegelbild der Dialekt des bürgerlichen Lebens« (p. 221) werde. Er zeigt die Beziehung zwischen Bildung und gesellschaftlicher Praxis auf, ihre Einschränkungen, aber auch Erfolge im Kapitalismus. Bildung wird als anregendes, manchmal auch utopisches Korrektiv für bürgerliche Gesellschaftsbedingungen verstanden.

Auch Bachtin sieht Bildung als Ergebnis und als Notwendigkeit der Moderne. Goethes Bildungsroman zerstört vor allem die Idylle, sowohl als Chronotopos wie auch als Weltanschauung, und eröffnet einen beunruhigenden Weg in die bürgerliche Realität. Für Bachtin ist Bildung ein emanzipatorischer Prozess, in dem der Mensch im kreativen Akt des Sehens sein Potential frei entfalten kann und sich durch die Omnipotenz des Sehens Realität aneignet. Im Gegensatz zu Lukács' soziologischem Zugang ist Bildung für Bachtin der Ausdruck menschlicher Fähigkeiten, die von

34 Bachtin 1987 [*Rabelais und seine Welt*].

35 Lukács, Georg: *Der junge Hegel. Über die Beziehung von Dialektik und Ökonomie*. Zürich, Wien: Europa-Verlag 1948.

gesellschaftlichen Bedingungen unabhängig sind. Gemeinsam ist Lukács und Bachtin die Hoffnung, Bildung könne »die Kluft zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Individuum und Gesellschaft, äußerer Herrschaft und innerer Knechtschaft« (p. 245) überbrücken und Mensch und Welt in ein Gleichgewicht bringen.

Im abschließenden Kapitel des dritten Teils versucht Tihanov, Lukács' Hegelrezeption und Bachtins Rabelaisstudium als zwei sich überschneidende Interpretationslinien zu analysieren, wobei der Einfluss Hegels auf Bachtins Arbeiten der 30er und 40er Jahre als Schnittpunkt angenommen wird. Tihanov beginnt mit einer umfangreichen Analyse der zeitgenössischen Hegelrezeption (Dilthey, Jean Wahl, Kojève, Hyppolite) als Basis für Lukács' Werk *Der junge Hegel*.³⁵ Bei der Darstellung von Lukács' »Schwäche bei der Interpretation von Hegels ›Phänomenologie‹« (p. 246) konzentriert sich Tihanov in »der Fülle philosophischer Argumente« (p. 252) auf die Dialektik von Mittel und Zweck und von Herr und Knecht und gelangt zur Ansicht, dass Lukács' Interpretation der »Phänomenologie« wie ein »optimistischer und würdevoller Bildungsroman der gesamten menschlichen Rasse« (p. 258) wirke.

In einer kurzen Zusammenfassung seiner Analyse des *Jungen Hegel* im Kontext der Hegelinterpretationen der 30er und 40er Jahre weist Tihanov darauf hin, dass hinter der Beziehung von Herr und Knecht und der Verdinglichung des Geistes durch Entfremdung in der Sprache eine »Erkenntnistheorie der Umkehrungen und Wendungen sichtbar wird und eine theatralische Inszenierung der Widersprüche, die diese Beziehungen beherrschen« (p. 263).

Bachtins Rabelais-Buch bezeichnet Tihanov als dessen repräsentativste Arbeit, die in einem breiten literaturwissenschaftlichen (V. Ivanov, Frejdenberg, Voßler und Spitzer), philosophischen (Hegel, Nietzsche, Rozanov, Bergson, Th. Lipp) und literarischen (E.T.A. Hoffmann, Gogol', Mandel'stam und Majakovskij) Kontext verankert sei. Hegels Einfluss auf Bachtin führt Tihanov einerseits auf die Lektüre von Lukács' Hegelanalysen zurück und andererseits auf den »Hegelboom« im Russland der 30er Jahre, ausgelöst durch die Veröffentlichung von Lenins *Philosophischen Tagebüchern*.

*Rabelais und seine Welt*³² basiert laut Tihanov auf der Aufhebung des Unterschiedes zwischen Herr und Knecht im Karneval. Bachtin stellt die Einheit von Erhöhung und Erniedrigung, von Leben und Tod in der Sprache des Karnevals in den Vordergrund und verwendet einen klassenlosen Volksbegriff, der ein säkulares Äquivalent zu Hegels Geistbegriff darstellt. So wird »eine Phänomenologie des Geistes, die die Widersprüchlichkeit des Geistes in ihren Darstellungsformen enthüllt, zu einer vitalistischen Phänomenologie des Körpers, die mit utopischen gesellschaftlichen Botschaften aufgeladen ist« (p. 291).

Tihanov weist darauf hin, dass sich Bachtins Hegelianismus in dem Moment zu einem phänomenologischen Reduktionismus wandelt, in dem Bachtin eine Geschichte des Lachens und des Leibes in Angriff nimmt. Für Hegel sind Lachen und Leib symbolische Formen, die verschiedene Verkörperungen des Geistes repräsentieren. Für Bachtin ist der Leib eine unabhängige Kraft, die dem Geist gegenübergestellt wird und der Historisierung trotzt. Er teilt den Leib ein in »den individuellen Leib, ausgestattet mit Sehen und Sprache; den Volkskörper, der durch überwältigende Vitalität, gesteigerten Appetit und Fortpflanzungssehnen gekennzeichnet ist; und den ›Leib der Gattung‹« (p. 289). Davon werden nur die letzteren Beiden in *Rabelais und seine Welt* thematisiert. Sie stehen für zwei Reaktionen auf die Moderne – der Volkskörper als Symbol einer regressiven Utopie gegen die Moderne und der Hegel'sche »Leib der Gattung« für das fortschrittliche Ideal der Moderne. Im Lachen etabliert die Volkskultur eine schöpferische Gegenwelt zur offiziellen Kultur. Lachen wird zu einer kollektiven Kraft, die vom Volkskörper ausgeht und sich im Universum verbreitet.

Tihanov entdeckt bei Bachtin zwei divergierende, kaum zu vereinbarende Interpretationslinien. Einerseits argumentiert Bachtin unter dem Einfluss von Hegels fortschrittlichem Historizismus, indem er die utopische Vorstellung eines klassenlosen Volkes mit der Ambivalenz des Lachens verbindet und darstellt, dass Lachen die Form eines wachsenden geschichtlichen Bewusstseins ist, andererseits konzentriert er sich phänomenologisch auf die grundlegenden Funktionen eines Gemeinschaftskörpers, der jeder historischen Analyse widersteht. Bachtins utopisches und egalitäres Kulturmodell führt, laut Tihanov, somit zu einer Körperglorifizierung, die Wechsel und Entwicklung ausschließt.

Durch Galin Tihanovs komparatistische Analyse, die Lukács und Bachtin nicht nur in Bezug zueinander, sondern auch zu den philosophischen Traditionen ihrer Zeit setzt, entsteht ein neues, bislang kaum beachtetes Bild der beiden Denker, die zu den einflussreichsten Literatur-

wissenschaftlern des 20. Jahrhunderts zählen. Beide haben ihre Wurzeln im Hegelianismus, in der Lebensphilosophie, im Neukantianismus und im Marxismus; beide wenden sich auf dieser philosophischen Basis kunst- und kulturspezifischen Fragen zu, die sie schlussendlich zu ihren eigenen Sprach-, Realismus- und Romantheorien verdichten.

Während Lukács Bachtins Werke nicht gekannt haben dürfte, wählte sich Bachtin Lukács – im Sinne Hegels – als »Herrn« über seinen theoretischen Entwicklungsweg aus. Er kannte nicht nur *Die Theorie des Romans* und Lukács' Dostoevskij-Texte, auf welche er mit seiner Studie *Probleme des Schaffens Dostoevskijs* antwortete, sondern auch Lukács' viel diskutierte Vorträge über den Roman und dessen Realismustheorie. Großartig zeigt Tihanov, dass der »Knecht« in seiner Auseinandersetzung mit dem »Herrn« über diesen hinauswuchs und Bachtins theoretisches Gedankengebäude schließlich die verdiente Anerkennung fand.

Stellenweise führt jedoch eine der größten Stärken Tihanovs, sein umfangreiches Wissen über Lukács' und Bachtins intellektuellen Hintergrund, auch zur größten Schwäche seiner Untersuchung. Durch zu detaillierte Darstellungen der philosophischen Wurzeln und der zeitgenössischen Strömungen wird das wahre Ziel, die Bedeutung dieser Einflüsse für die Verbindung zwischen Lukács und Bachtin, oftmals aus den Augen verloren. Dies gilt z.B. für das Kapitel über Ideologie, Sprache und Realismus, in dem Vološinovs Verbindungen zu Bucharin, Plechanov, Labriola und Cassirer mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird als den eigentlichen Erkenntnissen des Bachtin-Zirkels. Ebenso beherrscht im Kapitel über Hegel und Rabelais die Spurensuche zu Lukács' *Der junge Hegel* in ihrer umfangreichen Darstellung von Jean Wahls Hegelanalyse, Kojévés marxistischer Hegelinterpretation und Jean Hyppolites Dialektik der Sprache fast den gesamten Abschnitt. Lukács' Gedanken und Überlegungen zu Hegel wird hingegen erstaunlich wenig Platz eingeräumt.

Insgesamt betrachtet stellt Tihanovs Studie aber einen Meilenstein in der Lukács- und Bachtinforschung dar. Denn in ihr wird gezeigt, dass Bachtins Theorie ihre Originalität zu einem großen Teil der Auseinandersetzung und dem »stillen Dialog« (p. 295) mit Lukács verdankt, und dass die geistigen Grundlagen der beiden Denker – obwohl der Stern des einen (Lukács) mehr und mehr verblasst und der des anderen (Bachtin) noch immer nicht seinen Zenit erreicht hat – untrennbar miteinander verbunden sind.