

Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie

Am Ende der 90er Jahre wiederholt sich in der Medienwissenschaft mit der Diskussion um *Intermedialität* eine Kontroverse, die dreißig Jahre früher bereits im Bezug auf *Intertextualität* stattgefunden hat. Diese wiederum setzt einen Disput fort, den um 1870 die avanciertesten Autoren der Moderne begannen. Wissenschaften dürfen sich ein wenig historisch sehen. Ich glaube nicht an automatischen Fortschritt und behaupte, dass in der Medienwissenschaft viele unaufgearbeitete Fragen der Literaturwissenschaft in einer Art Wiederholungszwang zu dauerhafter partieller Blindheit geführt haben. Diese betrifft insbesondere die zeichengesteuerten Leistungen des Lesers oder Zuschauers, die Voraussetzungen für Genuss und alle Geltungsansprüche sind, die man mit Kommunikation verbinden kann.¹

Das Problem der Beziehung von literarischen oder anderen medialen Texten untereinander ist nicht neu. Wir sind uns dessen kaum bewusst. „Bewusstsein“ ist, so stellte Nietzsche fest, „so weit da, als Bewu[ss]tsein nützlich ist“². Wir müssen uns also erst einmal bewusst machen, wie nützlich, nein: notwendig das Wissen um die Grundlagen von Kommunikation ist. Dies war seit der Romantik Thema von Künstlern und Philosophen. Die beunruhigenden Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen des Sich-Verstehens wurden - so Nietzsche - immer wieder reduktionistisch „resümiert“. An die Stelle von Fragen und anderen Mitteln der „Auseinanderlegung“ treten - wie Hegel das nennt - „Abkürzungen von Zeichen“ und von Zeichenkomplexen. In dieser Situation ist - wie wiederum Nietzsche betont - der grundlegende „Gegensatz nicht „falsch“ und „wahr“, sondern „Abkürzung der Zeichen“ im Gegensatz zu den Zeichen selbst. So geht es um „Erfindungen von Zeichen für ganze Arten von Zeichen.“ Die „Abkürzungen“ fassen die Auslegung der Zeichen und damit eine für bestimmte Zeit erreichte Deutlichkeit wieder in wenigen Zeichen zusammen, um im Fokus des Bewusstseins Platz zu schaffen für andere Auseinanderlegungen, die jetzt als nötiger erscheinen“. (ebenda 17, Simon 1995: 84 nach Nietzsche KSA 12,17).

Die gravierendste verkehrende Abkürzung solcher Art ist die Reduktion der Diskussion um das Dialogische, die seit der Jahrhundertwende und insbesondere in den frühen 30er Jahren wichtige Denker beschäftigte und von Bachtin als das zentrale Thema der Humanwissenschaften

¹ Auch die Diskussion um Funktionen und Geltungsansprüche von Zeichen, die mit den Russischen Formalisten begann, über den Prager Strukturalistenkreis zu Bühler und Jakobson führte, die Habermas und Holenstein wesentlich bereicherten, scheint in der Medien- und Kommunikationswissenschaft nicht zur Kenntnis genommen worden zu sein; vgl. Kloepfer, Rolf und Landbeck, Hanne: *Ästhetik der Medien. Der Fernsehspot in Europa als Symptom neuer Macht*, Frankfurt / M. (Fischer) 1991, 86-95 (Reprint als ASK 8 Mannheim 1996) und ders.: *Innovation, gainful learning, and habits in the aesthetics of media*, in: Nöth, Winfried (Hg.), *Media and Semiotics*, Berlin (de Gruyter) 1997 (im Druck).

² Nachlass VIII 1 (182); *Kritische Studienausgabe (KSA)*, 12, 108, zitiert nach Simon, Josef: *Verstehen ohne Interpretation. Zeichen und Verstehen bei Hegel und Nietzsche*, in: ders. (Hg.), *Distanz im Verstehen. Zeichen und Interpretation II*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1995, 72-195, hier S. 84. Ich folge seiner spannenden Darstellung weitgehend in diesem Abschnitt.

hervorgehoben wurde, auf „Intertextualität“ und nunmehr „Intermedialität“. Dieser Prozess ist rückgängig zu machen. Ich möchte dies in drei Schritten versuchen. Es ist kaum ein größerer Gegensatz denkbar als der zwischen einigen Autoren des französischen Symbolismus - ich nehme als Beispiel Rimbaud - und dem Romanwerk eines Dostojewski. Die Debatte um „Intertextualität“ bzw. „Intermedialität“ ist daher zuerst einmal im Hinblick auf die impliziten Prämissen zu skizzieren, die mit dem gewählten Paradigma gegeben sind. Sodann ist der Ertrag des Streits der vergangenen zwei Jahrzehnte zusammenzufassen. Damit wird drittens der Blick wieder frei für die fundamentalen Theoreme Bachtins. Diese möchte ich weiterführen und an einem Filmbeispiel kurz illustrieren.

1. Text und Wirklichkeit

Arthur Rimbaud (*1854) beginnt mit 15 Jahren ein nach wie vor erstaunliches lyrisches Werk; fünf Jahre später gibt er die Literatur auf. 1871, an der Schwelle zu seinen radikalsten Innovationen, schreibt er in den „Lettres du voyant“ drei Einsichten nieder, über die er jubelt, obwohl sie auch erschrecken könnten. Sie richten sich gegen die seit Descartes angenommene Autonomie des Denkens, gegen die Vorstellung einer ursprünglich gegebenen Selbstidentität und gegen die Macht von Sprache und Kommunikationsgenres, welche die Wirklichkeitserfahrung determinieren. Nach weiteren Jahren des Experimentierens, mit denen der junge Mann alle Grenzen gesellschaftlicher und literarischer Normen sprengt, verlässt er Frankreich und versucht schließlich, in Afrika ein anderes Leben, das ihn nicht zu dem erhofften wirtschaftlichen Erfolg führt. Den Durchbruch seines Werkes nimmt er nicht mehr zu Kenntnis.

Fjodor Dostojewski schreibt in etwa zur gleichen Zeit seine großen Romane. In den 20er Jahren **unseres Jahrhunderts (des vergangenen?)** - also ein halbes Jahrhundert später - skizziert Michail Bachtin eine Theorie, welche sich ganz analog zu Rimbaud und in einer Tradition, die ohne Nietzsche nicht zu denken ist, gegen individualistische, idealistische und psychologische Annahme des autonomen Subjekts wehrt. Er nimmt das Soziale als Grundlage des Menschlichen an und erarbeitet eine Literatur- und Kulturtheorie ausgehend vom Dialogischen. Entwickelt wird die Konzeption vor allem anhand der Romane von Dostojewski. Die Parallelität in drei Grundannahmen und die Entgegensetzungen an den kritischen Wendepunkten sei zum Einstieg ins Thema aufgezeigt.

1. Der Ausgangspunkt ist die Formulierung von Rimbaud: „Es ist falsch zu sagen: Ich denke. Man mü[ss]te sagen: Man denkt mich“³ (252). Das Bewusstsein verhält sich wie ein Instrument, das sich durch Gespieltwerden entwickelt. Es ist erst einmal Medium der Artikulation von fremdem, kollektivem Bewusstsein; es ist Aufführungsort einer Vielfalt von Sinngelungen, der es ganz ausgeliefert ist. „Wenn sich das Metall als Horn erfährt, dann ist das nicht sein Fehler.“ (254). Ein Ich wird durch die anderen erweckt, es erfährt sich als Bezogenheit zum Gesellschaftlichen in Abhängigkeit oder aufgehobenheit; es hat als Gegenpol zur Auflösung im Allgemeinen nichts als die Praxis.

Der Romancier führt eben solche jungen Männer vor, in denen konkurrierende Vorstellungen von Welt (Ideologien) oder - noch genauer - widersprüchliche Wertungen solcher Sichten aufeinander

³ De Renéville, R. (Hg.) / Mouquet, J. (Hg.): Oeuvres complètes, Paris (NRF-Pléiade) 1946, 251-258.

treffen. Die Romane geben den Stimmen zwischen den Personen und in ihnen Raum.⁴ Es steht nicht ein autonomes, sich ausdenkendes „Individuum“ gegen das Gesellschaftliche, sondern der Gegenbegriff zum gesellschaftlichen Anteil ist das natürliche, biologische Lebewesen, wie Bachtin sagt: „Das Individuum als Besitzer der Inhalte seines Bewu[ss]tseins, als Autor seiner Gedanken und als für seine Gedanken und Wünsche verantwortliche Persönlichkeit ist ein rein gesellschaftlich-ideologisches Phänomen.“⁵ Die Gestalten von Dostojewski sind Zentren der dialogischen Aufführung von „Standpunkten, verschiedenem Bewusstsein und Stimmen.“ (1971: 104). Dostojewski lässt sich in seine Helden und damit auf die gesellschaftlichen Widerreden ein. Seine Kunst besteht darin, die Wirksamkeit dieser Spannungen erfahrbar zu machen und zu zeigen, wie sich das Neue aus dem spannungsreichen Miteinander ergibt - allerdings nur für einen Leser, der sich auf den jeweiligen Roman und seine Komposition einlässt.

Umgekehrt meint Rimbaud, durch ein Abkoppeln von den normalen Lebensbedingungen und eine „Entgrenzung aller Sinne“ die in jedem Menschen gegebene Fremdheit bzw. Alterität zur Aufführung bringen und nach diesem Durchbruch systematisch zum absolut Neuen durchstoßen zu können.

2. Was heißt für Rimbaud „gedacht werden“? Was ist mit dem Satz gemeint „Denn ICH ist ein anderer.“? Was passiert, wenn man das, was sich ohne Kontrolle im Bewusstsein bildet, zulässt? „Mir ist das evident. Ich wohne der Entfaltung meines Denkens bei: ich betrachte es, ich höre ihm zu: ich mache einen Bogenstrich: die Symphonie macht ihre Bewegung in den Tiefen oder kommt mit einem Sprung auf die Bühne“ (254). Wenn das, was der Dichter innen oder „unten“ findet, „Form hat, gibt er ihm Form; wenn es ungeformt ist, gibt er ihm Ungeformtheit“ (255). Rimbaud schwankt nun. Sicherlich wird Außernormales („énormité“) wahrnehmbar, welches „die ganze übermenschliche Kraft“ verlangt, um ertragen zu werden. Gegenüber der Normalität erscheint das nun Auftauchende krank, kriminell, verwerflich. Dem geht Rimbaud in den Briefen nicht weiter nach (wohl aber in „Une Saison en Enfer“). Es taucht die Hoffnung auf, dass die progressive gesellschaftliche Praxis - „l'Action“ nennt er sie, denn es ist die Zeit der Commune - einer „universellen Intelligenz“ oder einer „universellen Seele“ zum Durchbruch verhilft. So hofft er auf den Dichter als Seher, der die kommunizierbare Aufführung des gesellschaftlich Neuen in sich erlebt und ihm gleichsam den geschichtlichen Prozess vorwegnehmend eine Stimme und eine Sprache gibt. In den Briefen benennt er diesen Traum als die Auflösung des Individuellen im Universellen; ihn hat im Hinblick auf ein absolutes, also nicht gesellschaftlich bedingtes Werk auch ein Lautréamont oder Mallarmé geträumt. Demgegenüber stellt Dostojewski keine „Symphonie“ in den Personen fest, sondern „Polyphonie“, d. h. mehr oder weniger aufeinander bezogene Stimmen, die sich mit- und gegeneinander entwickeln. Die Aufgabe des Romanciers ist nach Bachtin, dass diese Vielfalt in einem Text dergestalt festgehalten wird, dass sich ein Leser dieser analog zum Autor aussetzen kann. Dostojewskis Helden kennen zwar - wie von Rimbaud für den Dichter gefordert - „alle Formen der Liebe, des Leidens und

⁴ Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevkijs, München (Hanser) 1971 (o. ²1963).

⁵ Bachtin, Michail mit oder unter dem Namen von Volsinov, Valentin N.: Marxismus und Sprachphilosophie, Frankfurt /M. / Berlin / Wien (Ullstein) 1975, 85 (o. 1930); zitiert als Bachtin / Volosinov 1975.

des Wahnsinns“ und sind jeweils „der große Kranke, der große Kriminelle, der große Verfluchte“, und sie kennen auch den Umschlag in das „Unbekannte“, doch dieses ist keine Auflösung ins ekstatisch Erhoffte (Rimbaud) oder ins rein entworfenene Allgemeine (Mallarmé), sondern - was meist wirkliches Scheitern bedeutet - versuchte Bindung, Menschlichkeit, Verantwortung.

3. „Die Erfindungen des Unbekannten fordern moderne Formen“, sagt Rimbaud (257). Darin sind sich der Dichter und der Romancier einig. Dieses Unbekannte wird jedoch vom Dichter im Sprung zum absolut Schöpferischen gesucht. Der Dichter ist „Dieb des himmlischen Feuers“ und seine prometheische Leistung bezieht sich auf das reine Denken. Es geht um das Wiederfinden der Sprache vor dem zweifachen Sündenfall: Jenseits des Falls im Paradies, wo dem Leib die entscheidende Erkenntnisrolle zugewachsen ist, wäre die neue Sprache wieder eine „der Seele für die Seele“; jenseits des Falls von Babylon wird die neue eine „universelle Sprache“ sein (255). Es ist der Traum von der Sprache unter- und gleichzeitig oberhalb der natürlichen Sprache. Es ist die Sehnsucht nach der „Alchemie des Wortes“ (218), welche durch „ungeahnte Erfindungen“ vom sozialen Zwiespalt und persönlicher Trennung erlöst. Und das versucht der Lyriker mit seiner absoluten Poesie, die nicht zufällig „Illuminations“ (Erleuchtungen / Illustrationen) heißt und die er plötzlich ebenso aufgibt wie die Literatur und Europa.

Der Romancier hingegen - so Bachtin - integriert alle funktionalen, sozialen und historischen Sprach- und Kommunikationsformen des Russischen (und des integrierten Französischen), verbindet die heterogensten literarischen und außerliterarischen Genres, jedoch nicht als beliebiges Spiel, sondern um auf diese Weise aufzuführen, was in einem Bewusstsein spannungsvoll wirkt, als Polyphonie eben (1979: 157). Indem ein Autor die Spannungen von Sprachen in der Sprache, von Gattungen und Genres im Roman und - so möchte ich vorwegnehmen - verschiedenen Medien im Medium Buch aufführt, modelliert er gleichzeitig referentiell das wirkliche Bewusstsein seiner Helden und ein Analogon für das Bewusstsein des Lesers. Helden und Leser werden nicht als passive Rezipienten gesehen, sondern als aktive Organe von Ordnungszerstörungen und Ordnungsentwürfen (1979: 72 f.). Identität gibt es für Dostojewski / Bachtin nur als die spezifische Verarbeitungsgestalt von Spannungen, Widersprüchen und Selbstentwürfen.

Die Entdeckung Bachtins in Frankreich erfolgte Ende der 60er Jahre u. a. durch zwei Einwanderer aus Bulgarien, die in fast idealtypischer Weise die französische und europäische Kultur wissenschaftlich bereichern: Julia Kristeva und Tzvetan Todorov. Einhundert Jahre nach dem illustrierten Gegensatz zwischen dem universalistischen Lyriker und dem auf historische Vielfalt orientierten Romancier entfaltet sich ein Disput auf den diversen Metaebenen der Wissenschaften, die es mit Texten zu tun haben. Dies betrifft „Intertextualität“ und die aus der Diskussion der 80er Jahre entwickelte „Intermedialität“ grundlegend. Meine leitende These lautet: Wir haben die grundlegende Weichenstellung dieser hundertjährigen Kontroverse nicht angemessen bemerkt. Kristeva und Todorov entwickeln ihre Sicht in Bezug auf Bachtin, kommen jedoch zu ziemlich entgegengesetzten Ergebnissen, weil erstere Bachtin als Explikation von Theoremen, insbesondere

J. Derridas („écriture“, „différance“, „dissémination“) gebraucht⁶ und letzterer ganz auf Bachtin bezogen ist, als dessen Stimme er im französischen Kontext isoliert und weder im amerikanischen noch deutschen Kontext rezipiert wurde. Ich werde Julia Kristeva etwas ausführlicher darstellen, weil sie als Artikulationsort der französischen Postmoderne wirkungsvoll geblieben ist, auch wenn sie die alten Positionen und Interessen zugunsten literarischer und essayistischer Praxis verlassen zu haben scheint. Ihr Begriff von Intertextualität wurde Vorbild für Intermedialität, und zwar teilweise ohne Kenntnisnahme von Bachtin.⁷

Kristeva⁸ verfährt ausgesprochen reduktionistisch mit Bachtin, den sie öfters als „naiv“ tadelt. Die wichtigste Reduktion kommt einer Vernichtung der Grundlage von Bachtins Werk gleich. Wenn dieses einer Brücke vergleichbar ist, dann sprengt Kristeva einen Pfeiler. „Dialog“ bei Bachtin ist in zwei Dimensionen wirklich, die im Text eins werden: Horizontal im Bezug zwischen Autor und Leser, vertikal zwischen Wort/Rede als Text und anderen Texten. „Doch im diskursiven Universum des Buches ist der Adressat ausschließlich einbeschlossen, insofern er selbst Rede (discours) ist. Er fällt somit mit jener anderen Rede (jenem anderen Buch zusammen), in Bezug auf die der Autor seinen eigenen Text schreibt“; also fallen beide Achsen (horizontal: Autor-Adressat, vertikal: Text-Kontext) in eins: Es gibt nur Texte und keine Subjekte, Personen oder irgendwie konkrete Menschen, die mehr oder etwas anderes wären als solche Texte im Vollzug (1969: 145). Wenn demnach Bachtin als Entdecker des Fundamentes von Literatur gefeiert wird, dann nur noch im Hinblick auf die totalisierte (Inter-) Textualität: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Aufnahme und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs Intersubjektivität setzt sich Intertextualität“ (1969: 146). Weiter wird Bachtin zwar mit seinem zentralen Thema der Autorschaft als dialogischem Prozess zitiert, jedoch nur, um „Subjektivität“ und „Kommunikativität“ in einen „Dialogismus“ ohne Personen aufgehen zu lassen: Nicht jemand spricht, schreibt, verantwortet, sondern schreibend negiert und affirmiert sich jeweils neu eine selbstgenügsame Produktivität. Wie ist das möglich? Kristeva liest wenige Schriften von Bachtin und zwar so als wären sie nicht im Hinblick auf vielstimmige Romane geschrieben, sondern Kommentare zur Lyrik eines Lautréamont oder Mallarmé oder zur Produktion der Tel Quel-Gruppe (insb. Sollers). Wir können dies ihre erste metaphorische Übertragung nennen. Ihre Folgerung: Literarische Texte sind produktiv insofern sie intertextuelle „Kreuzungen“ sind, und zwar sowohl im genetischen wie im (verkehrs-) technischen Sinne. Texte verweisen als Zeichen nicht auf Außer-Textuelles. Ihre Wirkkraft beruht auf dem Maß, in

⁶ L'écriture et la différence, Paris (Seuil) 1967; es ist ausgesprochen erhellend, mit der historischen Distanz nochmals diesen Text zu lesen im Hinblick beispielsweise auf die dort wörtlich genommene Metapher von der Welt als Buch, auf die vielen säkularisiert gebrauchten Sprach- und Zeichengesten aus mystischen Traditionen, auf den Anspruch, dass sich im Schreiben „Ontologie und Grammatik“ vereinen (116) u. ä. m.

⁷ Prominentester Fall ist Michael Riffaterre in: La production du texte, Paris (Seuil) 1979, Sémiotique intertextuelle: L'interprétant, in: Revue d'esthétique (Rhétoriques sémiotiques) 1-2, 1979; L'Intertexte inconnu, in: Littérature (Intertextualités médiévales) 41, 1981.

⁸ Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse, Paris (Seuil) 1969, 273 ff. und : La révolution du langage poétique, Paris (Seuil) 1974, Klappentext; jeder literarische Text ist Teil einer unendlichen Folge von Autoproduktivitäten, mehr noch: „le texte est le langage de la génitalité, elle en est même probablement

dem sie „paragrammatisch“ „eine Vielzahl von Texten (und Sinn)“ in sich tragen (1969: 255). Bachtin wird nicht im Hinblick auf sein Arbeitsfeld - bestimmte historische Formen des Romans - und sein Interesse - das Wunder erfolgreicher Kommunikation - gedeutet, sondern mit de Saussure und seiner Suche der Literatur unter der Literatur (*Anagrammes*); und diese „schreiben sich“ jenseits der konkreten Subjekte. Die Autorschaft entfällt, löst sich im Anonymen auf, vernichtet sich gerade im Schreibprozess, ist Erfahrung von Leere à la Mallarmé (1969: 156). „In der Krise des bürgerlichen Staats, des paternalistischen Rechts, der Religion gehen das Subjekt und sein Diskurs verloren. Die Avantgarde des 20. Jahrhunderts arbeitet - sie vertiefend - ausgehend von dieser Revolution.“ (1969: 273 ff. u. Klappentext). Kristeva sagt nicht: Es gibt ein paar Dichter des 19. Jahrhunderts, die ein solches Programm haben und so und so wirken *wollen*, sondern „die poetische Sprache“ bzw. „die Literatur“ tut das. Diese Gleichsetzung von Programmatik mit Dichtung schlechthin, die wir bei Rimbaud schon bemerkten, ist ihre zweite metaphorische Übertragung. Ein weiteres Vehikel dieser Kehre weg von Bachtins konkreter Arbeit ist dessen „karnevaleskes Prinzip“. Bachtin zeigt, wie sich die Volkskultur über Jahrhunderte erhält in vielfältigen Formen der Negation der herrschenden Hierarchie. Hierbei geht es um Vitalität in einem sehr radikalen und leibbezogenen Sinne. Karnevalesk entledigt sich der Mensch der herrschenden Normen, um wenigstens zeitweise leibhaftig Zeichenkörper seiner Utopien zu sein. Daraus wird bei Kristeva ein rein intellektuelles Prinzip, so als könne jede(r) - „furieux d’intelligence“ (1974: 611 ff.) - durch Einstellungsänderung der Welt - „Kapitalismus“, „Staat“ oder „Gesellschaft“ - zur Befreiung verhelfen. Nicht zufällig findet sich einiges an spätmarxistischer Erlösungssehnsucht in diesen Texten. Kristeva teilt diesen Zug wie die Wende zur Psychoanalyse als Ersatz mit vielen französischen Intellektuellen der Zeit. Das ist die dritte metaphorische Übertragung. Auch wenn sie stellenweise mit Freud, Lacan oder Derrida belegt, ist ihr Gestus mystisch. Geht es doch über den „Dialog“ - den permanenten Kommentar der jeweiligen Zitate des anderen - um die „Annihilierung der Person“ (1969: 163, 172). Dieser Prozess ist auf „Erleuchtung in Totalität“ orientiert, wie die vielen Motti der Studie belegen, insbesondere eines entscheidenden Kapitels, welches heißt: „Die Erzeugung der Formel“. Und die Formel ermöglicht die Entfesselung der unendlichen „Produktivität“. Sie ruht in jedem Text, der auf den Ursprung und sein Prinzip hin gelesen wird. Die Sehnsucht, von der Rimbaud abgelassen hat, und die Mallarmé pflegte, wird als Textprinzip wiederentdeckt. „Intertextualität“ benennt den „Stein der Weisen“. Die antilogischen Formeln - Kristeva nennt sie „zérologiques“ - sind die postmodernen Erscheinungsarten der „Alchemie des Wortes“.⁹ Dies ist intellektuelle „Methode“ wie auch ihre späteren Publikationen (und die vieler Autoren aus diesem postmodernen Umfeld) zeigen. Beispielsweise wird das, was bei den Lyrikern Lautréamont, Rimbaud oder Mallarmé als Projekt noch verständlich war, später auch an einem Autor des 15. Jahrhunderts nachgewiesen: Antoine de La Salle. „Intertextuell“ ist in seinem „Roman“

le seul ‘langage’ possible“ (607). Dies hatte Kristeva mit ihrem früheren programmatischen Aufsatz „La productivité dite texte“ gemeint (1969, 145-208).

a) alles, was als Zitat oder Anspielung oder ferne Erinnerung von Gelesenem vermutet werden kann (1970: 146 ff.),

b) alles, was das Aussagesubjekt versteckt haben mag, denn mit Lacan wird angenommen, dass dieses immer nur Maske für ein Gegenteil oder sonst wie ganz anders ist; insofern kann man auch immer das Gegenteil vom Nachweisbaren im Text annehmen, ja der Interpret hat gerade die Aufgabe dieser „Befreiung des Wortes“ und seiner Verkehrung (1970: 45 ff., 166). „Intertextualität“ ist Vehikel, das vom Autor Geleugnete nachzuweisen; sie ist

c) alles, was sich „anagrammatisch“ unter dem Text verbirgt und was letztendlich das Ziel der literaturwissenschaftlichen Arbeit zu sein hat: das Prinzip und nicht das konkrete Werk. Es ist in Frankreich die Zeit, wo man sich dem Ursprung („origine“) in vielen Kolloquien zuwendet. Denn das ursprüngliche Prinzip steht für die Gattung (1970: 22), die Gattung Roman steht für Literatur schlechthin (1970: 50), diese wiederum steht für die Kunst und schließlich damit für den Menschen an sich (1970: 192). Die „generativ“ orientierte „Semiologie“ erhebt den Anspruch, die Philosophie und insbesondere die Metaphysik zu ersetzen. Im Blick auf das Generative bzw. die immanente Produktivität gilt: Jedes Buch ist „ein Buch von Büchern“, ist im Sinne von Thomas von Aquin eine „Summa von Büchern“ (1970: 149), so dass - weil die/der postmoderne InterpretIn seit Kristeva ja selbst ein Buch oder jedenfalls Literatur im Sinne der „Produktivität“ schreibt - jede(r) im Prinzip an sich und aus sich und für sich und mit sich das jeweilige Wissen zur Feier der umfassenden Produktivität schreibt, und zwar als spezifische Inkarnation.¹⁰ Die spezifische, sich mathematisch gebende Semiologie schwankt bei dieser Entdeckung der Generierungsformen bzw. -formeln am Grunde von Sprache zwischen mathematisch erscheinenden Ausdrucksweisen und dunklem Raunen. Es ist viel von „le verbe“ die Rede (dem biblischen *logos*), denn das „Wort“ ist säkularisiert worden und wohnt in uns. Jede(r) ist Ort der „Transsubstantiation“, wenn sie/ er die „Transformationen“, „Transgressionen“, „Transposition“ etc. und die „Transpronominalisierung“ zu leisten vermag (1970: 207 zu den vielen „Trans“-Begriffen, die sich an die Stelle der „Inter“-Begriffe setzen¹¹). Marx und de Saussure, Peirce und Jakobson, Lukacs und Bachtin und Hegel werden aufgerufen, um den semiologischen Weltgeist in actu zu bestätigen.

Dezentriert, „zerologisch“, autogenetisch feiert sich die oder der Schreibende. Es gibt nicht etwas, das dem Menschen entgegensteht, ihn übersteigend auf ihn wirkt, ihn zur zeichenhaften oder sonstigen Verarbeitung zwingt, sondern eine Art autopoetisches System reproduziert sich über Menschen. Die Welt als semiotischer Wille und Vorstellung ist selbstgenügsam. Begriffe wie Wahrhaftigkeit oder Wahrheit sind nach Kristeva obsolet. Die „Sinnproduktivität“ geht dem einzelnen Text voraus; dieser

⁹ Der Inkarnation im schreibenden Ich als Kreuzung aller Produktivitäten steht - vom Anspruch her als eine Art Mathematik, welche die uralte Lehre von den Universalien fortführt, - die „Semiologie gegenüber, die als Hyperwissenschaft die Metaphysik ablöst (1969: 55).

¹⁰ „Pour la sémiotique, la littérature n'existe pas. Elle n'existe pas en tant qu'une parole comme les autres et encore moins comme objet esthétique. Elle est une *pratique sémiotique particulière* [...] Tout texte „littéraire“ peut être envisagé comme productivité“. (1969: 41). Versucht man nun „Produktivität“ zu verstehen, so kommt man auf die oben dargestellte „Erzeugung der Formel“ und die so kurz als möglich dargestellte postmoderne Vorführung des „Steins der Weisen“.

ist dort, „wo sich mein Gedanke gedacht hat“, wie sie mit Mallarmé feststellt, ein Prozess, bei dem sich das Subjekt aufhebt und allmächtig erlebt (1969: 273 f.). Alles ist Prozess der Selbstzeugung, jenseits dessen es nichts gibt - insbesondere keine referentielle Bedeutung. Dies klingt nicht nur sehr spezifisch mystisch, sondern wird tatsächlich durch viele Querverweise und Anmerkungen über Mallarmé und Artaud hinaus auf verschiedene fernöstliche - insbesondere indische und chinesische - Traditionen orientiert (vgl. die Motti in 1969).

Todorov, der Bachtin für den größten Literaturtheoretiker des 20. Jahrhunderts hält, geht diametral entgegengesetzt zu Kristeva vor¹²: nicht Bachtin als Sprungbrett nutzend, sondern ihn philologisch entdeckend und zur Sprache bringend, nicht in unvermittelten Abstraktionen, sondern in systematischer Trennung der Ebenen, nicht die Literatur für Theorie gebrauchend, sondern die Theorie in den Dienst der Texte stellend (u. a. für Rimbauds *Illuminations*¹³). Todorov publiziert Grundlegendes aus Bachtins Werk unter dem Titel „Das dialogische Prinzip“ und verweist damit auf Buber, der seit 1923 die Linie weiterführt, die von der Aufklärung (Jacobi), über die Romantik (Novalis) zu L. Feuerbach, W. von Humboldt führt und zu Nietzsche, wie man ergänzen müsste.¹⁴ Bereits in einem Vorwort zur Übersetzung wichtiger Schriften Bachtins aus verschiedenen Lebensperioden weist er zentrale, der Nutzung Kristevas diametral entgegengesetzte Positionen nach.¹⁵ Wahrheit - so zitierte er Bachtin als Interpreten Dostojewskis - ist durchaus als eine einzige denkbar, doch sie setzt die Vielfalt und das dynamische Miteinander verschiedener, wirksam verbundener Bewusstseinsformen von konkreten Menschen voraus (1979: 17). Das Menschliche geht nicht in jener seit Kristeva postulierten und praktizierten neuen Form des absoluten und sich universell gebenden Individualismus auf, bei dem die intertextuelle Vielbezüglichkeit dem Schreibenden gestattet, sich als demiurgische Verkörperung zu genießen. Ganz im Gegenteil gilt: Das konkret „Zwischenmenschliche ist konstitutiv für das Menschliche“ (17). Bachtin arbeitet in seinen vier Phasen - einer phänomenologischen, einer soziologischen, einer (trans-)linguistischen und einer literaturgeschichtlichen - an den gleichen Themen: Wie ist es möglich, dass der Dialog als vergänglicher Prozess von Angesicht zu Angesicht überhaupt zeichenhaft Dauer bekommen kann? Welche Teilnahme an zeichenhaft vermittelten, dialogischen Handlungen kann der Roman als dialogisches Genre par excellence anbieten, damit sich der Leser in seiner sozialen Fundierung erfahren kann (19)? Wie ist das Ästhetische gerade nicht Mittel einer „vertikalen“ Überschreitung subjektiver Grenzen in immer abstraktere und universellere, aber eben auch unpersönliche Dimensionen, sondern umgekehrt „horizontal“ oder „lateral“ Mittel, sich in einer Position, in einer Lage, in einer Haltung und in Interaktion mit anderen sinnvoll und als werdender identisch zu

¹¹Ihr nächstes Werk nimmt ebenfalls einen Bachtin-Begriff auf, wendet ihn jedoch postmodern: Polylogue, Paris (Seuil) 1977.

¹²In seinem Buch: Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique (Seuil) 1981 versteht sich Todorov quasi wie eine der Stimmen Bachtins, also wie Volosinov oder Medvedev (vgl. S. 8 u. ö.)

¹³Les genres du discours (Seuil) 1978, 204-222.

¹⁴1981: 151, vgl. Buber, Martin: Werke I: Schriften zur Philosophie, München 1962. Bachtin kannte und zitierte Buber, dessen „philosophische Anthropologie“ das Zwischenmenschliche und die Polyphonie im gleichen Sinne wie Bachtin entwickelte.

erfahren (20)? Und deshalb wäre Ziel für die grundlegenden Wissenschaften von der kommunikativen Macht der Texte - wie der Titel eines abgebrochenen Buches Bachtin sagt - „eine Architektur der Verantwortung“ (22). Dieser Begriff von Literatur und ihrer Wissenschaft geht nicht davon aus, dass Texte zu kreativitätssteigernden Zitaten reduziert werden können oder gar sollen, weil jedes Zitat die Totalität in sich birgt wie die mystische Nuss die Welt (Kristeva), sondern es ist ganz im Gegenteil die Aufgabe des wissenschaftlichen Kommentars, durch den Text den tatsächlichen Anderen zu sehen in seinem konkreten Versuch, wahrer, wahrhaftiger, wirklicher zu werden - allerdings nicht statisch, sondern dynamisch: „Für eine dialogische Literaturwissenschaft gibt es die Wahrheit, doch man besitzt sie nicht.“ (21). In Wahrheit ist man nur im dialogischen Prozess. Sprechen und Schreiben wie Zuhören und Verstehen als einander bedingende, notwendig komplementäre Formen der Praxis können in dem Maße dauerhaft wirksam werden als durch die Verfahren, die Spielregeln, die gattungs- und genrebedingten Formen der gemeinsamen Aufführung die leibhaftige Präsenz des Anderen in der Zeichenkörperlichkeit bewahrt ist.

2. Die Kritik an „Intertextualität“ seit den 80er Jahren

„Betrachten wir den gegenwärtigen *state of the art* intertextueller Analysen, so lassen sich diese in einem Spektrum zwischen den Polen 'progressiver' Forschung (mit dem Hintergrund der post-modernen dekonstruktivistischen Philosophie) und 'traditioneller' Forschung (mit ihrem Bestreben, intertextuelle Taxonomien zu erstellen) anordnen.¹⁶ Dies ist nur insofern richtig, als die mit Kristeva begonnene 'progressive' Tradition mit „Intertextualität“ die „gesamte Bibliothek“, welche latent mit jedem Text gegeben erscheint, bezeichnet: seine Beziehung zur „unbegrenzten Masse des Geschriebenen (des kulturell Vorhandenen)“; generalisierend wird damit versucht, „das Problem der Intertextualität als das Problem der Verständlichkeit von Texten überhaupt zu stellen.“¹⁷ Will man die postmoderne Entwicklung bis zur Intermedialität und die Grundlage ihres „everything goes“ verstehen, ist es gut, sich zumindest dreier Prämissen der „Progressivität“ bewusst zu werden, die nicht nur Kristeva von Derrida, Foucault, Barthes und teilweise Lacan übernommen hat und die im Grunde nur zufällig mit Bachtin verbunden sind:

1. Die Entgrenzung beziehungsweise pseudodialektische „Aufhebung“ des herkömmlichen Text-, Literatur-, Kunst- und Kommunikationsverständnisses artikuliert sich gegenüber dem universell Abgelehnten selbst allumfassend, apodiktisch, fast säkularisiert prophetisch („le texte général“, „le texte infini“, „la Bibliothèque générale“, „Il n'est de texte que d'intertexte.“, „Le dialogue n'existe pas.“). Hierbei muss man den Horror verstehen, den zuerst Barthes nach der erfolgreichen unter dem Banner der Semiotik erfolgten Revolte erfasste. Man war gegen ein versteinertes Bildungssystem angetreten, das als Inkarnation der entsprechenden Gesellschaft für eine Revolution bereit schien, doch das Ergebnis wurde zu einer „Sémiologie“ - verkürzt gesprochen - à la Greimas und das heißt zu einer abgehobenen, reduzierten logischen Mechanik. Gegen diese neue Gewalt galt es, den

¹⁵Bakhtine, Mikhaï : Esthétique de la création verbale, Préf. de Tvezan Todorov, Paris (Gallimard) 1979, 7-23 (= Bachtin / Todorov).

¹⁶Plett, Heinrich F.: Intertextualities, in: ders. (Hg.), Intertextuality, Berlin / New York (de Gruyter) 1991, 3 ff.

„Faschismus der Codes“ mit jedem Textstück zu überwinden: Er wurde Ausdruck reiner Potentialität und Element offener Bezüglichkeit. Deshalb wird jedoch gleichzeitig der Text negiert a) als spezifisch organisierte Einheit (aus der sich jedoch erst die Funktionen von Verfahren ergeben könnten), b) als komplexes Zeichen (und damit als soziales Faktum mit spezifischen Geltungsansprüchen) und c) als medien-, kunst-, genre- und situationsspezifische Artikulation historisch geteilter Erwartungen, Verhaltens- und Verarbeitungsformen. Ein Konzept wie „Intertextualität“, „das so erweitert ist, dass zu ihm keine Alternative und nicht einmal dessen Negation mehr denkbar ist, ist notwendigerweise von geringem heuristischem Potential für die Analyse und die Interpretation“, formuliert M. Pfister ausgesprochen rücksichtsvoll.¹⁸

2. Da es sich um eine *textontologische* Zuschreibung handelt - und da bekanntlich alles für jemanden Zeichen werden kann im Rahmen seines zuschreibenden Gebrauchs - ist die postmoderne Position *immanent* nicht kritisierbar. Es geht um eine „Aus-Leseweise“, um eine Einstellung, bei der sowohl eine den Verstehensprozess leitende Autorschaft wie eine entsprechende diskursive Führung des Lesers geleugnet wird zugunsten der absolut gesetzten, im Hinblick auf Offenheit betrachteten Textbezüglichkeit (Kristeva 1969: 149). Diese Position ist zu Bachtins dialogischem Prinzip in größtmöglicher Differenz. Man *kann* jeden Text als Textstücke von Textstücken sehen. Man *kann* diese Stücke oder Elemente als Indizien („Spuren“) für ferne, vergessene, verdrängte Ursprünge deuten, und schon insofern ist im Sinne von Barthes alles „unendlich“ reich - gleichgültig, ob es sich um Proust, eine Tageszeitungs- oder Fernsehmeldung handelt¹⁹. Man *kann* die Spurenelemente auch als Indizien für verborgene Systeme betrachten und - was eine weitere Dimension auf dem säkularisierten Glaubensweg ist - gerade die „Ungereimtheiten“ als Indikatoren für eine noch tiefere Schicht sehen.²⁰ Und so findet der eine überall - und aus der jeweiligen Prämisse zu Recht - das Imaginäre und der andere den Krieg, das Verdrängte oder den Tausch oder das Geld oder das Abendmahl. Und da diese Themen unendlich weit sind, ist der Weg für unabsehbare weiterführende Serien der Verknüpfungen geöffnet.

3. Über Intertextualität wird das Rätsel des Verschwiegenen oder des archäologisch Verschütteten gelöst und das Unbewusste, das Implizite, das Vorausgesetzte etc. Die Verständlichkeit wird demnach durch „Intertextualität“ zuerst scheinbar unendlich geöffnet („la dissémination“ bei Derrida, „le pluriel“ bei Barthes), um dann die „Mechanismen“ des Verschweigens aufzudecken und im Zwischen der Texte das Eigentliche dann doch zu finden. Da die Aufdeckungen intertextueller Filiationen und Wurzelwucherungen („Rizome“) teilweise mimetisch das Prinzip der *Ecriture* verwirklichen, muss der Leser sich gegenüber dem „wissenschaftlichen“ Text wie gegenüber anderen „Intertexten“ verhalten. Es gibt entsprechend kaum eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit

¹⁷Grivel, Charles: Serien textueller Perzeption, in: Schmidt / Stempel (Hg.), 1983, 53 ff., insb. 60 ff.

¹⁸Konzepte der Intertextualität, in: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen (Niemeyer) 1985, 15.

¹⁹Le plaisir du texte, Paris (Seuil) 1973, 59.

²⁰Es kommt mir keineswegs darauf an, mit diesem Hinweis auf Starobiski, Jean: Les mots sour les mots - les anagrammes de Ferdinand de Saussure, Paris 1971, 152 den großen Forscher auf ein -

den radikalen Vertretern der postmodernen Intertextualitätsthese, weil deren Vertreter durch ihren Stil nicht angreifbar sind. Das wird für die Intermedialität deutlich bei Baudrillard, Virilio u. a. Denn die Schreibweise entspricht konsequent der Aufhebung der Genre Grenzen (also natürlich auch zwischen Wissenschaft und Kunst). So wird oftmals ein eigenartiges Missverhältnis verschleiert zwischen der Masse der ingenios und mit enormer Belesenheit gefundenen Bezüge und der Stringenz der Begründung, warum diese gerade zu *dieser* behaupteten Entdeckung führen sollen.

Was nun den 'traditionellen' Pol betrifft, so verbirgt sich seit fast zwei Jahrzehnten unter „Intertextualität“ zuerst einmal vieles, was früher unter „Nachahmung“ („imitatio“) behandelt wurde oder in „Stoff-“, „Motiv-“ oder „Themengeschichten“ Niederschlag fand. Auch hier gab und gibt es oft am Ende der detektivischen Arbeit eine „Entzifferung“ beispielsweise im Hinblick auf eine Universalie oder eine Archetype oder ein Prinzip bzw. einen Ursprung, mit dem oftmals auch ein „nie identifizierbarer Sinn“ gemeint war. Auch bei den 'traditionellen' Ansätzen müssen wir oft den Eindruck haben, intertextuelle Arbeit sei wie das Erstellen eines Puzzles. So erscheint die Suche des Prä-Textes (Riffaterre 1979a: 282 ff.) für den gebildeten Forscher eo ipso als ein Genuss. Man kann dies leicht auch in seiner „intermedialen“ Konsequenz beobachten, wenn man die Arbeiten zu „Odysseus“ oder „Don Juan“ betrachtet, denn diese Stoffe, Motive, Themen gibt es in allen Medien. Der Unterschied zwischen der 'traditionellen' und der 'progressiven' Arbeit besteht manchmal nur im Objekt, das zum Prätext wird: statt dem göttlichen Auge ist es der Photoapparat, statt Lebensschiff das Automobil, statt dem Labyrinth der Cyberspace im WWW.

Ich möchte mit diesen allzu kurzen und sicherlich überspitzten Bemerkungen beileibe nicht die immense Zahl von Publikationen bewerten, sondern andeuten, wie es zu der Masse der - durchaus nicht immer inkompetenten - „Anti-Intertextualists“ kommt²¹. Eine systematische Aufarbeitung der kritischen Ansätze der 80er Jahre gibt bereits Manfred Pfister²². Er hebt nicht nur wichtige Differenzierungen der frühen 80er Jahre mit Grüberl, Hempfer, Jenny, Klopfer, Lachmann, Leitch, Riffaterre, dessen Haltung allerdings oft ambivalent ist, Schaar, W. Schmid, Stierle, Warning, Ziven-Porat, Zumthor und Genette hervor, auf den ich noch zurückkomme, sondern hat sich die Mühe gemacht, Bachtin selbst im Hinblick auf die postmodernen Postulate zu befragen.²³ So hebt er selbst die zentralen Punkte der genannten Forscher hervor und verbindet sie mit Bachtin, den die Postmodernen in ihren wichtigsten Thesen missbrauchen:

- Bachtins Theorie ist „dominant intratextuell, nicht intertextuell“ (4 f.).
- Er hat nachdrücklich das Persönliche (und die Intersubjektivität) im Umgang mit Texten hervorgehoben (8 u. ö.); es gibt keinen Grund, die von Kristeva so benannte „horizontale“ Achse (Autor, Adressat) mit der „vertikalen“ (Text vs. Texte) zusammenfallen zu lassen (11 u. ö.).

gescheitertes - Projekt festzulegen. Ganz im Gegenteil. De Saussure hat wohl versucht, für den Systemzwang seiner linguistischen Theorie ein poetologisches Gegengewicht zu entdecken.

²¹ Plett 1991: 4 ff.

²² Konzepte der Intertextualität, in: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen (Niemeyer) 1985, 11-30.

²³ Viele der wichtigen Kritikpunkte dieser Autoren führen zu Bachtin zurück, weshalb sie sich systematisch in Teil III finden.

- Bachtin hat Wirklichkeit als immer neu und begrenzt zu konstruierendes Ziel nicht in ein Textuniversum aufgelöst (9 u. ö.). Ich werde das weiter unten ergänzen.

Pfister würdigt den Beitrag G. Genettes, der darum geworben hat, die Fülle aller möglichen Beziehungen zwischen Texten zu ordnen und ihre Möglichkeiten von den konkreten Funktionen sorgfältig zu trennen.²⁴ Texte sind Zeichenkomplexe in und für Kommunikationsakte. Sie haben dementsprechend nicht nur eine Semantik, in der sie ein Stück möglicher Welt entwerfen, eine Pragmatik, welche den Zweck orientiert, sondern vor allem eine Syntax, nämlich eine funktionale Ordnung intern und gegenüber anderen Texten. Diese Organisation ist in der Literatur höher als bei anderen Texten. Alle textexternen Textbezüge nennt Genette Transtextualität und setzt sie in gewisser Weise mit Literarität gleich (9, dt. 11). Man könnte seine Theorie als Versuch werten, verschiedene syntaktische und paradigmatische Bezüglichkeiten systematisch zu ordnen: (1.) Die eingeschränkt definierte „Intertextualität“ bezeichnet die „Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte“ (z.B. Zitate, Plagiate, Anspielungen). (2.) „Paratexte“ bilden das konkrete Umfeld des eigentlichen Textes und formen mit ihm ein Ganzes (z.B. Titelei, Vor- und Nachworte, Einleitungen, Hinweise, Umschläge, Bilder etc.). (3.) „Metatexte“ fassen alle Formen von Kommentaren zusammen bis zur Literaturwissenschaft als Meta-Meta-Text. (4.) Der „Hypertextualität“ ist sein Buch gewidmet; sie bezeichnet alle Formen der Überlagerung. Würde sich Genette für Bachtin interessieren, dann müsste er sich an dieser Stelle auf dessen Untersuchungen zur „Stilisierung“ und „Parodie“ im Dostojewski-Buch beziehen (dazu gehören Imitation, Adaptation, Fortsetzung etc.). (5.) Mit „Architextualität“ bezeichnet er die — (warum Gedankenstrich?) Beziehung auf das System, dem sich ein Text zugesellt; und das ist nicht nur die Gattung oder das Genre, sondern alles mit der Form angebotene soziale Wissen um eine erwartbare, spezifische Form des Umgangs („Erwartungshorizont“). Diese umfasst wohl auch so etwas wie die Zugehörigkeit zu einem „Dichterkreise“ oder einer „Schule“ beziehungsweise einer „Richtung“. Hier wäre ein zweiter Hinweis auf Bachtin zu erwarten, denn dieser kritisiert gerade an den Formalisten, dass sie die Bezüge auf nichtliterarische „Reihen“ (mit Foucault: „Diskurse“) übergangen und insbesondere die - so können wir in Erweiterung der Aufteilung von Genette sagen - transmedialen.²⁵

Genette stellt fest: Dies alles macht „Aspekte der Transtextualität“ aus und nicht „Klassen von Texten“. So kann ein Text(stück) durch das, was ich vorläufig die Organisation nennen möchte, mehr oder weniger alle Formen der Transtextualität gleichzeitig verwirklichen. Ein Text kann paratextuell mit einem Vorwort über seinen Status orientieren, intertextuell über ein Motto zitierend Vorbilder aufrufen, metatextuell seine Gattung manifest thematisieren, architextuell gleichzeitig an zwei Genres teilnehmen und dazu noch hypertextuell einen anderen Text verarbeiten. Diese Bezüge können untereinander konform gehen beziehungsweise gar extrem redundant sein oder ganz im Gegenteil widersprüchlich, spannungsreich oder gar sich im Textverlauf unterschiedlich zueinander verhalten.

²⁴Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris (Seuil) 1982; dt. 1993.

²⁵Vgl. Todorov, Tvezan: Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique, Paris (Seuil) 1981; dies ist ein Buch, das sich so eng an Bachtin anschließt, dass Todorov dafür plädiert, ihn mit Volosinov gleichzusetzen, unter dessen Namen Bachtin manches veröffentlicht. Ich zitiere daher mit Bachtin / Todorov, hier S. 61.

Genau aus diesem Grund dürfen sie nur im Zusammenhang mit allen anderen textuellen, literarischen, ästhetischen Verfahren betrachtet werden, die der Text zur Steuerung seiner möglichen Realisierung anbietet. Hierbei ist wichtig, dass diese Verfahren - von denen die fünf transtextuellen Komplexe nur ein Teil sind - nicht nur syntaktisch und semantisch dem Bedeutungsaufbau dienen, sondern vor allem pragmatisch zu den Verfahren textinterner Handlungsaufforderungen an den Adressaten gehören. Hiermit sind wir wieder bei den „horizontalen“ Bezügen zwischen Personen: dem Autor, der sein erster Leser ist, und dem Adressaten, der zum Ko-Autor werden kann. Sie sind für Bachtin zentral. Und genau hier ist die größte Distanz zu den Postmodernen mit ihrer individualistischen Universalität.

Auch Pfister fordert auf, zum Reichtum von Bachtins Konzept des Dialogischen zurückzukehren.²⁶ Bachtins „Konzept der Dialogizität ist geradezu der Inbegriff der Dynamisierung, ja Revolutionierung“ (5). Pfisters „Skalierung der Intertextualität“ zielt ganz im Sinne von Bachtin darauf, dass die Textstrukturierung - u. a. durch Transtextualität - zum Aufbau von „Spannungen“ dient. Seine leitende Frage lautet: Wie kann ein Text *intensiver* in Bezug gesetzt und damit semiotisch aufgeladen werden? Durch (a) „Referenzialität“, wenn der „spätere“ Text den früheren im weitesten Sinne thematisiert, durch (b) „Kommunikativität“, indem der Umgang des Adressaten durch die Art der Führung gesteigert wird, durch c) „Autoreferenzialität“, indem der spätere Text sein Tun selbst thematisiert, durch (d) „Strukturalität“ und somit dem Maß, in dem die frühere Textur verarbeitet wird, durch (e) „Selektivität“ (ich würde „Ökonomie“ vorschlagen), indem der spätere Text durch ein Minimum an Zeichenkörperlichkeit ein Maximum an Struktur des Prätextes aktualisiert und schließlich „Dialogizität“, womit er die Spannungspotenzen zwischen frühem und spätem Text meint (26-29).

3. Das Prinzip der Komplementarität von intra- und transtextuellen Relationen: 12 bachtinsche Thesen und eine Ergänzung

Todorov hat nachgewiesen, dass das Unverständnis der bachtinschen Theorie Gründe auf verschiedenen Ebenen hat. Bachtin braucht einen einzigen Terminus für das, was wir mit Wort, Rede und Zeichenvermögen („*faculté de langage*“ bei de Saussure) übersetzen könnten. Ebenso redet er von *Sprache*, wenn er alle möglichen Zeichensysteme meint. Schließlich geht es ihm um eine letztendlich anthropologisch fundierte Systematik der „Probleme“, denen sich die Humanwissenschaften stellen müssen, weil sie es nicht mit Dingen, sondern mit Texten zu tun haben. Die Übersetzungen haben schon bei den Titeln seiner Schriften übergangen, dass es ihm um „Fragen“ oder „Aufgaben“ der Poetik, Literaturwissenschaft und Ästhetik geht. Nachfolgend möchte ich seine wichtigsten Thesen referieren. Hierbei gehe ich wie Todorov davon aus, dass Bachtins Selbsteinschätzung stimmt, wenn er von sich behauptet, sein ganzes langes Forscherleben vor allem an einigen grundlegenden Fragen gearbeitet zu haben.

²⁶Diesem war mein Aufsatz: Grundlagen des >dialogischen Prinzips< in der Literatur, in: Lachmann, Renate (Hg.), Dialogizität, München (Fink) 1982 gewidmet; vgl. auch in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 1982, 358-379. Diese Arbeit, drei weitere Aufsätze zum Dialogischen und zehn Applikationen zu Literaten wie Rimbaud, Cervantes, Diderot, Borges, Valle-Inclan und einigen Filmern finden sich meinem Buch: Sympraxis - Zur ästhetischen Ko-Autorschaft in Literatur und Film (Mannheim, ASK 8 **in Vorb.**).

1. Bachtin geht vom Verstehen als Aktivität aus, bei dem mehr oder weniger automatisierte „neutrale“ Bedeutungen durch die Aktualisierung „in der Seele des Hörers“ zu einer mehr oder weniger spannenden Aufführung und einer „Antwort“ kommen. Die intratextuellen Gegenhandlungen sind mit dem Verstehen „dialektisch verwoben“.²⁷ Zur begrifflichen Klärung habe ich die zeichengesteuerten, antwortenden inneren Handlungen, die bei Bachtin unterschiedlich bezeichnet werden (z.B. auch „innere Rede“, „Replik“) „Sympraxis“ genannt. Mit Bachtin kann man sagen: Erst über die Sympraxis „reift Verstehen heran“²⁸. Gegenüber der konventionalisierten und systemischen „Bedeutung“ steht „Sinn“ als die Praxis des Antwortens, Reagierens, Beteiligtseins in der Begegnung (B/T: 85).

2. „Gerade ein solches Verstehen wird vom Sprecher vorausgesetzt. Bereits die Textgliederung ist - wie Intonation und andere gestuelle Verhalten - Vorwegnahme der „Replik“ des Anderen (B/V: 175; B/T 70, 76 f., 170). Der Autor provoziert sowohl die automatisierte wie die eigentliche, aus der erzeugten Spannung funktionstüchtige Sympraxis, „nimmt sie vorweg“ und „formt“ den Text auf sie hin. Rede, Text, Film etc. nimmt im Umfeld von schon Artikuliertem „Gestalt an“ und ist doch „gleichzeitig vom noch ungesagten, aber notwendigen und vorweggenommenen Wort der Replik bestimmt. So vollzieht sich jeder lebendige Dialog“ (1979 a: 172-174). Alle Textgenres bzw. Gattungen sind historisch „gefrorene“ Formen von solchen dialogischen Gewohnheiten der Zusammenarbeit. Sie sind - wie das Bachtin an anderer Stelle formuliert - „versteinerter Kontext“ (1979 b: 368). Genres wie der Roman sind Form des kollektiven Gedächtnisses (B/T 130).

3. Die Rede, der Roman, der Film hat eine „Innenpolitik“, welche in vielen Dimensionen transtextuell vor allem „architextuell“ und „paratextuell“, aber auch stilistisch (poetisch, narrativ etc.) verfährt (Immanenz), und eine „Außenpolitik“, womit transtextuell vor allem „intertextuell“ und „hypertextuell“ ein bestimmter Kontext für Spannungserzeugung gebraucht wird (Transzendenz). Der Ereignischarakter der Begegnung im und mit dem Text beruht auf dem Wechselverhältnis von Immanenz und Transzendenz. An dieser Grenze, wo im Hin-und-her alles „belebt und dramatisiert“ im Bewusstsein zur Aufführung kommt, passiert Sympraxis. Während in der postmodernen Tradition im metaphorisierten Gebrauch von Chomskys Modell „generative Tiefe“ die größtmögliche Abstraktion bedeutet, werden als „Tiefenschichten“ bei Bachtin die persönlichsten, subjektivsten, historisch am meisten gesättigten Dimensionen von „Sinn“ bezeichnet. Das dialogische Subjekt (Autor und Ko-Autor) wird zum konkreten Aufführungsort sozialer Systeme, Stimmen, Welten ... oder wie dies jeweils bezeichnet werden mag (1979 a: 176 f., 350 ff., B/V: 196).

4. „Dialogizität“ in der Kunst beruht auf Organisiertheit über Kontextbildung (1979 a: 233). Und der erste Kontext einer Aussage in einem Text sind die anderen Aussagen im gleichen Text. Diese Verfahren können „außen-“ und „innenpolitisch“ vielfältig, ja vieldimensional die Aufführung im Bewusstsein bestimmen. Dieses Prinzip wird immer wieder heftig mit dem Argument unterstrichen,

²⁷Bachtin mit oder unter dem Namen von Valentin N. Volosinov (= B/V): *Marxismus und die Sprachphilosophie*, Frankfurt / M. / Berlin / Wien (Ullstein) 1975, 177 ff.; ders. / Grüber, Rainer (Hg.): *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1979a, 173.

²⁸Kloepfer, Rolf: *Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im erzählenden Werbespot*, in: ders. / Möller, Karl-Dietmar (Hg.), *Narrativität in den Medien*, Mannheim und Münster (MANA / MAK) 1985, 141-181, wieder aufgenommen in Kloepfer 1997a.

dass man alles am Text nur vom Ganzen her erfassen könne. Das Ganze einer hochorganisierten Äußerung - wie es ein literarischer oder filmischer Text ist - findet seine dominante Struktur im Thema (B/V: 159, 166, 186 ff.; B/T: 85)²⁹. Das Sujet eines Romans dient genau dazu, die „Sprachen“, „Ideologien“, „Welten“ für die schreibende bzw. lesende Person zur Aufführung zu bringen. Es ist Mittel, mehr Person zu werden („Personifikation“ 1979 a: 350).

5. Wenn sich Kunst - und für Bachtin ist das insbesondere der Roman eines Dostojewski - dementsprechend weniger durch Masse und Genauigkeit von Erkenntnis (idealtypisch entspräche das den Naturwissenschaften) auszeichnet, denn durch die „Tiefe des Eindringens“ in Fragen des Sinns, dann findet das seine Entsprechung in der Verständigungsstruktur, im „zweiseitigen Akt der Erkenntnis qua Eindringen“ (1979 a: 350). „Dialogisch“ ist ein Text, wenn er trotz der über Jahrhunderte gehenden Trennung von Autor und Adressat der Struktur der sich vertiefenden Wechselrede entspricht. Der „Prozesscharakter“ bzw. die „Ereignishaftigkeit“ und d.h. die Wichtigkeit der „Begegnung“ in der Zeit der Zeichenverarbeitung ist daher zentral: Dialogizität ist „Erstellen von Beziehung“ jenseits der automatisierten, triadischen Beziehungsrelation, die jedes Zeichen ist (1979 b: 358, 384).

6. Das Sich-Einlassen auf den oder die Anderen, das der Autor mit seinem Schreiben bidirektional leistet (die Personen im Text und die Person des Adressaten) und dem der Leser entsprechen darf in seiner Aufführung des Angebotes, beruht auf „Partizipation“, „Beteiligung“ ... eben Sympraxis; und dies ist ohne den „evaluativen“, „axiologischen“, „wertorientierten“ Aspekt nicht denkbar (1979 b: 389). B/V: 83, 170, 182; B/T: 72 ff.).

7. Die Beteiligung ist - in einem ersten Gestus - durchaus Gemütsbewegung in einem kantischen Sinn, welche - vergleichbar mit Geste und Intonation im Gespräch - der erfahrbaren, komplexen Form entspricht: Nur so kann das „Potenzial an Sinn“ für die beteiligte Person entfaltet werden (1979 b 387); dies ist jedoch nicht das Ganze, sondern gleichsam eine Phase (B/T: 152,155). „Aufgehen“ bzw. „Sich-Einlassen“ ist eine notwendige, doch nicht hinreichende Bedingung für das Dialogische. Es muss immer wieder überschritten werden (B/T: 163)

8. „Dialogisches Verstehen“ setzt zuerst einmal angemessene Zeichenrealisierung, Bedeutungszuweisung und ihre Kontextualisierung voraus: Es ist eine Aktivität, die sich in „Übereinstimmung“ und „Nichtübereinstimmung“ vollzieht, in der das Bewusstsein dadurch in seiner „Tiefe und Universalität“ erfährt, dass es nicht mit dem Sinn, der es zeitweise ist, „koinzidiert“ (1979 b: 381; B/T :149,161 u. ö. zur Exotopie des Ich); nur aus dieser Spannung der kontrastierenden Begegnung, die gerade nicht auf Dauer identifikatorisch, em- oder sympathetisch zu einem Zusammenfall mit dem anderen führen darf, ergibt sich der dialogische „Mehrwert“. Nur so erklärt sich „die Ko-Kreativität des Verstehenden“, der die Kreativität des ersten Autors fortführt mit allen seinen ebenso eigenen wie durch den anderen erweckten Vermögen (1979 b: 362; B/T: 154).

²⁹Samuel Weber hat in seiner Einleitung (Der Einschnitt. Zur Aktualität von Volosinov, in: Bachtin / Volsosinov 9-46) das Thema als bidirektionale Einheit von dominanter Struktur der Bezeichnung und der dominanten - wie ich sagen würde - Sympraxis definiert (S. 32 ff.).

9. „Das komplexe Ereignis, das die Begegnung mit der ‚Rede‘ des Anderen und dem Ins-Werk-Setzen der Interaktion ausmacht, „ist in diesem Zusammenhang von den Humanwissenschaften gänzlich übersehen worden (und insbesondere von der Literaturwissenschaft).“ „Geisteswissenschaft“ müsste auf die geistige Dyade orientiert sein und nicht das Aufgehen in *einem* Geist. „Ihr wirkliches Objekt betrifft die Interrelation und die Interaktion der ‚esprits‘-“(1979 b: 364).

10. Deshalb muss die Literatur- wie jede Kunstwissenschaft - verschiedene „Stadien“ ihrer Tätigkeit zu differenzieren wissen, wenn sie den eigenartigen Prozesscharakter erfassen will, der zu jenem „Neuen“ führt, das aus der komponierten Begegnung erwächst: „Die ‚Rede‘ des Anderen muss sich transformieren in meine ‚Eigenfremdheit‘ (oder meine ‚Fremdeigenheit‘).“ (1979 b: 365). Nur so wird der „Erkenntnisüberschuss“ (das Neue) erklärbar (1979a: 351).

11. Die Aufführung von Zwei- oder Vielstimmigkeit gibt durch intratextuelle Verfahren die transtextuellen bzw. -medialen Möglichkeiten vorgegebener Zeichensysteme frei (1979a: 240 ff.). Wie ist das denkbar? Die Antwort zeigt, wie sehr vor allem M. Pfister aus dem Geist Bachtins gedacht hat: Stilisierung und Parodie haben deshalb bei Bachtin einen besonderen Status bei der Illustration der spannungsreichen Beziehung von „Innen-“ und „Außenpolitik“, weil sie die „Einstellung“³⁰ auf das „Bild der Sprache und das heißt, des jeweils eigenen und fremden Systems als solche richten („Kommunikativität“ und „Autoreferenzialität“): „Dank dieser Fähigkeit der Sprache (sc. und aller Zeichensysteme wie z.B. dem des Films³¹), die eine andere Sprache abbildet, gleichzeitig sowohl außerhalb von ihr als auch in ihr zu klingen, *von* ihr und zugleich *in* ihr und *mit* ihr zu sprechen und andererseits der Fähigkeit der abgebildeten Sprache, als Objekt der Abbildung zu dienen *und* selbst zu sprechen - dank dieser Fähigkeit können die spezifischen Bilder der Sprache im Roman (sc. Kunstwerk) geschaffen werden.“ (1979 a: 243 f.). Somit wird im Kunstwerk, wie es etwas früher heißt, auch die vielfältige Vergangenheit des Systems als in sich widersprüchliche Vielfalt und Potenz aufgeführt.

12. Man versteht Bachtin nicht angemessen, wenn man seine Lust übersieht, die gleichen Prinzipien im Alltag der Kommunikation und in ihrer höchsten künstlerischen Ausgestaltung (Dostojewski) zu entdecken. Die Sympraxen, zu denen alltäglich transtextuelle Verfahren gebraucht werden, sind die gleichen wie in großer Literatur: Man erfährt sich einig, man distanziert sich, man sichert sich ab, man ist uneins etc. (1979 a: 225). Kunst ist demgegenüber weniger eine quantitative, denn eine qualitative Steigerung. Sie braucht den „ganzen Menschen“, „der atmet (Rhythmus), sich bewegt, sieht, hört, sich erinnert, liebt und versteht“ und ihm dergestalt die Möglichkeit gibt, sich selbst und (sym-)praktisch vermittels des Textangebotes so aufzuführen, dass er in der vielfach spannungsreichen

³⁰Bekanntlich definiert Jakobson aus der Tradition des Prager Strukturalismus die „Einstellung“ des Zeichens auf sich selbst als poetische bzw. ästhetische Funktion. Die postmodernen Autoren haben den Ertrag von Bachtin (und des engeren Strukturalismus überhaupt) verschleudert, weil sie so grundlegende Differenzierungen wie die zwischen poetisch/ ästhetischer und metasprachlich/ metasemiotischer Funktion aufgaben.

³¹Vgl. Klopfer, Rolf: Filmsemiotik, in: Posner, Roland, Handbuch der Semiotik II, Berlin / New York (de Gruyter) (in Vorbereitung).

Begegnung das Neue aus sich und für sich schafft. So erlebt er sich als ein zweiter Schöpfer ähnlich dem ersten, der seinerseits dem ursprünglichen Schöpfer ähnlich wurde:

„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 des Schöpfers selbst aussieht, der sie frei und liebevoll geschaffen hat (allerdings ist es keine Schöpfung aus dem Nichts, sie setzt die Wirklichkeit von Erkennen und Handeln voraus und verwandelt sich und formt sie lediglich.“ (1979 a: 152).³²

Wenn die Theoreme von Bachtin stimmen, dann muss in den als besonderes „dialogisch“ bezeichneten Texten nachzuweisen sein, dass die vier Kriterien des alltäglichen Dialogs ebenfalls erfüllt werden: die Wechselrede, die Integration des jeweils vorher Gesagten und der Kommunikationssituation, die wechselseitigen Durchdringungen der Welt“bilder“ auch gerade in ihrer Verschiedenheit und vor allem das Lernen der Sprachen des anderen beziehungsweise die gemeinsame Entwicklung einer eigenen neuen (Kloepfer 1982). Ich habe dies seither an vielen literarischen Texten und Filmen nachgewiesen und möchte es abschließend an einem Beispiel illustrieren, einem Film mit hoher und intensiver Transmedialität.

4. Der Held als sich selbst heilender Regisseur des Lebens

Der erfolgreiche Erstlingsfilm von Jaco van Dormael heißt *Toto der Held*.³³ Der transmediale Bezug wird von Anfang an kompositorisch extrem markiert und intensiviert angeboten. Erst nach 6 Minuten „springt“ mit Fanfaren der Titel des Films „ins Auge“ und zwar paratextuell ganz gemäß der

³²Konfrontiert man diesen Optimismus mit der postmodernen Sicht, dann wird zweierlei klar:

1. Bachtin sieht den Menschen gemäß der ersten Schöpfungsgeschichte der Genesis als Dyade nach dem „Bild“ seines göttlichen Schöpfers geformt. Der künstlerische Autor wiederholt analog dazu eine Schöpfung, in der der Adressat zum Mit-Schöpfer der neuen Welt werden kann.
2. Demgegenüber haben die Postmodernen die pessimistische Sicht der zweiten Version vom Ursprung übernommen, wo Gott das Einzelkind Adam wegen manifester Defizite für die Menschin Eva kloniert. Wie also kommt es zur postmodernen Vision, die ja nicht zufällig immer wieder lustvoll mit der Apokalypse spielt? Die Angelegenheit ist im Prinzip einfacher, als es scheint. Es geht um die Säkularisierung einer bestimmten, abendländischen, christlich-orthodoxen Auffassung von Kommunikation nach dem Modell des monologisierenden und monolithischen Gottes, bei dem Sprechen im Sinne der Genesis schaffen und das Geschaffene absoluter Ausdruck ist. Zeichen aller Art werden nach der leitenden Vorstellung von Sprache verstanden. Sprache wiederum ist für diese Tradition, zu der sich auch letztendlich Rimbaud bekennt, einheitlich oder sie ist nicht. Dies könnte man das *babylonische Alternativenurteil* nennen. Es ist auf Zweiteilung und - durch und durch manichäistisch - auf Verurteilung anhand einer globalen Reduktion angelegt. Das Urteil hat, schon wenn man ein wenig die Reduktion aufhebt - viele Dimensionen und Facetten, von denen man einige - zugegebenermaßen überpointiert - so kennzeichnen könnte:
 - die *paradiesische Benennungsordnung* geht nach der Vorstellung eines Adams, der den vorgegebenen Dingen einen eindeutigen, dauerhaften Namen gibt ... also wird bei den postmodernen die Referenz schlechthin geleugnet
 - die *pseudolinguistische Linearität* geht von einer monochromen Zeit aus, an deren Kettenglieder die Sprachkörper gelegt werden, also wird die literarische und kulturelle Achronie behauptet
 - die *logozentrische Wirkungserfassung* behauptet, daß es als Wirkung im Bewußtsein nur gibt, was man auch benennen kann, also wird mystifizierende Einfühlung gefordert
 - das *Verdikt restloser Verständigung* setzt die Identität der Bewußtseinsinhalte als Maßstab von Verstehen voraus, also werden Verstehen und Verständlichmachen - also letztendlich Kommunikation - abgeschafft zugunsten der Kommunion in ähnlichem Verhalten
 - das einzelne Werk, die einzelne Person, die einzelne Sprache werden zugunsten der Aufhebung der zweimaligen göttlichen Strafe aufgehoben zugunsten der universellen „semiotiké“.

Erscheinungsform der ersten, ins Fernsehen übernommenen Krimis. Alle fünf Kriterien von Pfister zur Intensivierung werden hier vereint und spannend - weil widersprüchlich - gemacht u.a. weil die Hauptperson ein Heldenleben träumt nach dem „Bild des Films“ ... und das Gegenteil zu leben scheint. Dieser Widerspruch durchzieht den Film und wird erst 10 Minuten vor dem Ende gelöst: Der Zuschauer hatte mit dem „Helden“ ein falsches Selbstbild, das er am Ende richtig stellen kann (er war sozusagen „im falschen Film“). Umgekehrt beginnt der Film überfallartig mit der ebenso hochkodierten Inszenierung einer Mordszene (Genrezitat): ein Schuss durchs Fenster geht auch dem Zuschauer „ins Auge“, und wenn es gleichzeitig aus dem Off heißt, „Ich werde Dich töten, Alfred“ beginnt eine zweite Serie von Widersprüchen, denen der Zuschauer spannenderweise ausgesetzt ist. Der Film stellt eine Rätselfrage und bietet dem Zuschauer verschiedene Sympraxen an, um in verschiedenen antizipatorischen Ansätzen eine Lösung zu finden.

Eine dritte Serie von motivischen Widersprüchen wird mit Charles Trenets Chanson „Boum“ markiert, intensiviert und - wie ich dieses Andocken an einen Stausee von Bedeutungszusammenhängen nennen möchte - „aufgeladen“: das glückliche Heim der Familie, wo der Vater eben dieses Lied am Piano spielt und ihn die geliebte Schwester mit der Trompete begleitet. Der intermediale Bezug fasst für die Erinnerung des Helden den Mythos vom alltäglichen Paradies zusammen: den „Herzschlag“, den Gleichklang, die rhythmische Übereinstimmung und zwar vor allem zu Höhepunkten wie Geburtstagsfeiern. Hier tönt das Lied akustisch und optisch den Film, denn im Sonntagmorgenlicht wiegen sich komikartig die Tulpen und Schmetterlinge im Takt. Ebenso erschallt „Boum“ am Ende visionär, wenn der „Held“ (Toto) auf dem Weg zum Mord ein wirklicher *Held* (nämlich der sich selbst annehmende Thomas) wird und die Pistole wegwirft, denn er erlebt wie seine verunglückten Lieben (die Schwester und der Vater) auf einem überholenden Lastwagen eben dies „Boum“ spielen.

Die semiotische „Außenpolitik“ des Films bedarf demnach einer „Innenpolitik“ der Verarbeitung. Diese dient nicht nur der Markierung und Absicherung, sondern der Bestätigung für den Zuschauer, dass seine antwortende Sympraxis richtig war. Der Film im Film „Toto der Held“, der fiktiv ein Palimpsest erstellt, hat den erwachsenen Thomas als „Helden“. Dieses borgeske Labyrinth der Bezüglichkeit ist jedoch kein postmoderner Selbstzweck, sondern Modellierung von Dauer und Identität als Verarbeitungskontinuum (Kloepfer 1994).³⁴ Die transmedialen „Stücke“ sind nämlich sowohl intern verbunden zu einer rhythmisch wieder auftauchenden Textur und wie verwoben mit anderen „Filmen“ aus dem Leben des Thomas: seinem privaten Mythos, bei der Geburt in der Feuersbrunst mit eben jenem Nachbarkind (Alfred) vertauscht worden zu sein (was eine Fiktion ist), dem er irgendwann das Leben wieder abnehmen muss; oder der Erinnerungsfilm vom Vater, der im Gewitter wegflog, während die Spielsoldaten aus dem Regal fielen (das Indiz seines Unfalls und Thomas' erstes Trauma); oder schließlich der Erinnerungsfilm vom Unfalltod seiner Schwester im Feuer der Nachbargarage (dem zweiten zentralen Trauma).

³³Kloepfer, Rolf: Die Poetik eines Lebensfilms. Zur Semiotik der Zeit von Jaco van Dormaels Toto der Held, in: Kodias/ Code 17, 1994, 47-72.

Die organische Struktur des Filmes ist wesentlich komplexer. Zur Erläuterung des dialogischen Prinzips genügt es jedoch, wenn wir uns die Komposition von Sympraxen vor Augen führen. Da gibt es zuerst - extrem vereinfacht gesprochen - verschiedene Rätsel, die eine spezifische Neugier provozieren, und verwunderliche Lösungen. Genau diese sichert der Film durch eine weitere, transmediale Serie ab: der Vater als Zauberer. Wie das Kind den einzigen Taschenspielertrick des Vaters bewundert, der ein Bonbon verschwinden lässt, löst sich dieser in Nichts auf, sobald der „zur Arbeit“ geht. Das Kind Thomas geht dieser verwunderlichen Tatsache wiederholt nach (Wie kann etwas, das ist, gleichzeitig nicht (wahrnehmbar / wirklich) sein?). Der erwachsene Thomas begegnet seiner toten Schwester in einer anderen Frau und gebraucht nun die Filme der Familie, um sich besser an die Tote zu erinnern und um die Übereinstimmungen zu prüfen. Die Sympraxis des Zuschauers entspricht der Praxis des seine eigene Geschichte rekonstruierenden Helden. Dabei sieht er auch die Tricks mit den Bonbons, die Verabschiedung des Vaters, der mit einem Flugzeug wegfliht, den Geburtstag und vieles mehr, das den Zuschauer zu Tränen rühren kann, und der Held weint. Wir Zuschauer erleben simultan die „Schichten“ des Bewusstseins, der antizipatorischen Phantasie und des Gedächtnisses und bekommen - ich verkürze wieder extrem - das Angebot jeweils einen Schritt vor oder nach dem Helden die Projekte und Projektionen seines Leben in uns aufzuführen. Mit welchen Verfahren Jaco von Dormael die Lebenspraxis des Helden identisch werden lässt mit den Sympraxen des Films habe ich extensiv an anderer Stelle untersucht (1994).

Es wird vielleicht trotz der Verkürzung klar, warum dieser Film günstig ist für die Frage nach dem Dialogischen: Er thematisiert selbst Bewusstsein als vielfach spannungsreiches und polylogisch bezogenes Verarbeitungsorgan. Der Film verbindet die Serien sich einprägender Bilder und Filme, um erleben zu lassen, wie sich Bewusstsein durch Kommunikation mit sich selbst erhält. Diese intrapsychische Kommunikation unterscheidet nur bedingt medial vermittelte und unvermittelte Erfahrung. Der Film führt ein in die Anschauung, wie sich Identität durch die Strukturiertheit solcher Verbindungen schafft. Er zeigt die besondere Ökonomie, durch die verschiedene Lebensschichten simultan gehalten werden können. Er gibt dem Zuschauer durch den autoreferentiellen Umgang die Gelegenheit, sich des eigenen Lernens bewusst zu werden und eine dem Helden analoge Täuschung zu erleben und Selbstaufklärung zu leisten. Vor allem jedoch lässt er die Bidirektionalität des Dialogischen mitvollziehen: Man kommt nicht umhin, sich nach fremden Bildern, Filmen, Identitätsangeboten zu „projizieren“, doch entscheidend sind Art und Weise der verarbeitenden Korrektur, das Ausmaß der Verarbeitung von *Widersprüchen*, *Gegenbildern* und *Eigen- bzw. Fremdprojektionen*. Entscheidend ist schließlich der Mut, sich der - wie auch immer begrenzten - Verantwortung zu stellen. Der Film lässt Thomas seine Projektion von sich als „Toto der Held“ mit einer Variante zu Ende spielen, die auch für die Filmgeschichte ungewöhnlich ist: Er nimmt angesichts eines Komplotts von Gangstern die Stelle des nun nicht mehr verhassten Nachbarn Alfred ein und lässt sich an seiner Stelle erschießen.

³⁴ Dem Wechselverhältnis von Gedächtniseintrag bzw. Einbrennen und Erinnern als Wiederbelebung der Erfahrung in der Zeit bin ich in: Die verhaltene Bewegung von Photographie nachgegangen, in: Bolz,

Mit jeder zeichengesteuerten inneren Handlung erfährt sich der Zuschauer nicht nur in der Vielfalt seiner Antwortmöglichkeiten (staunend, vermutend, Verbindungen suchend, antizipierend, erinnernd, einsehend etc. bis zu erfahrend, erlebend, erkennend), sondern auch ihre mögliche Simultaneität. Paul Valéry hat in seiner Poetik beschrieben, wie ein Dichter ein komplexes Gebäude von wirkungsvollen Verfahren aufbaut, um sie in einem Moment mit voller Wucht wirkend auf den Leser einstürzen zu lassen. Der bleibende Eindruck beruht auf der - wie auch Bachtin sagt - Tiefe des „auf einmal“ Berührtwerdens. So gebraucht der Regisseur viele transmediale Verfahren, um Thomas für uns mit seinem ganzen Leben „aufzuladen und ihn kurz vor dem entscheidenden Schuss auf den gehassten Anderen ins Dunkel zu setzen und im Schein eines Feuerzeugs ein Gedicht Baudelaires lesen zu lassen, das seine positive Lebenssehnsucht birgt. (wo ist das Anführungszeichen zu Ende?)

Literaturverzeichnis

Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevkijs, München 1971.

Bachtin, Michail / Grübel, Rainer (Hg.): Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt 1979a.

Bakhtine, Mikhaï: Esthétique de la création verbale, Paris 1979, 7-23.

Barthes, Roland: Le plaisir du texte, Paris 1973.

Buber, Martin: Werke I: Schriften zur Philosophie, München 1962.

Derrida, Jacques: L'écriture et la différence, Paris 1967.

Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris 1982.

Grivel, Charles: Serien textueller Perzeption, in: Schmidt / Stempel (Hg.), Dialog der Texte : Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, 1983, 53 ff.

Kloepfer, Rolf: Grundlagen des >dialogischen Prinzips< in der Literatur, in: Lachmann, Renate (Hg.), Dialogizität, München 1982.

Kloepfer, Rolf: Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im erzählenden Werbespot, in: Kloepfer, Rolf / Karl-Dietmar Möller (Hg.), Narrativität in den Medien, Mannheim / Münster 1985, 141-181.

Kloepfer, Rolf / Landbeck, Hanne: Ästhetik der Medien. Der Fernsehspot in Europa als Symptom neuer Macht, Frankfurt a. M. 1991, 86-95.

Kloepfer, Rolf: Die Poetik eines Lebensfilms. Zur Semiotik der Zeit von Jaco van Dormaels Toto der Held, in: Kodias/ Code 17, 1994, 47-72.

Kloepfer, Rolf: Die verhaltene Bewegung von Photographie, in: Bolz, Norbert / Rüffer, Ulrich (Hg.), Das große stille Bild, München 1996, 74-98.

Kloepfer, Rolf: Innovation, gainful learning, and habits in the aesthetics of media, in: Nöth, Winfried (Hg.), Media and Semiotics, Berlin 1997.

- Kloepfer, Rolf: Filmsemiotik, in: Posner, Roland, Handbuch der Semiotik II, Berlin / New York, o. A.
- Kristeva, Julia: Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, 273 ff.
- Kristeva, Julia: La productivité dite texte, o. A. 1969, 145-208.
- Kristeva, Julia: La révolution du langage poétique, Paris 1974.
- Kristeva, Julia: Polylogue, Paris 1977.
- Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe, 12, 108 o. A., zit. n. Simon, Josef: Verstehen ohne Interpretation. Zeichen und Verstehen bei Hegel und Nietzsche, in: ders. (Hg.), Distanz im Verstehen. Zeichen und Interpretation II, Frankfurt 1995, 72-195.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, 11-30.
- Plett, Heinrich F.: Intertextualities, in: ders. (Hg.), Intertextuality, Berlin / New York 1991, 3 ff.
- Riffaterre, Michael: La production du texte, Paris 1979.
- Riffaterre, Michael: Sémiotique intertextuelle : L'interprétant, in : Revue d'esthétique (Rhétoriques sémiotiques) 1-2, 1979.
- Riffaterre, Michael: L'intertexte inconnu, in : Littérature (Intertextualités médiévales) 41, 1981.
- Rimbaud, Arthur / de Renéville, R. (Hg.) / Mouquet, J. (Hg.): Oeuvres complètes, Paris 1946, 251-258.
- Starobiski, Jean : Les mots sour les mots - les anagrammes de Ferdinand de Saussure, Paris 1971, 152.
- Todorov, Tzvetan: Les genres du discours, Paris 1978, 204-222.
- Todorov, Tzvetan: Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, Paris 1981.
- Volosinov, Valentin N.: Marxismus und Sprachphilosophie, Frankfurt 1975, 85. (soll hier sowohl Bachtin als auch Volosinov zitiert werden?)
- Weber, Samuel: Der Einschnitt. Zur Aktualität von Volosinov, in: Bachtin / Volosinov 9-46.