

Andreas Hauck

### Dialogische Inszenierung und Sympraktische Bewusstwerdung

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14394>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hauck, Andreas: Dialogische Inszenierung und Sympraktische Bewusstwerdung. In: Andrea Nolte (Hg.): *Mediale Wirklichkeiten*. Marburg: Schüren 2003 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 15), S. 107–120. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14394>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Andreas Hauck

## Dialogische Inszenierung und Sympraktische Bewusstwerdung

Die Übersetzungsproblematik zwischen Literatur und Film ist vielfach diskutiert worden.<sup>1</sup> Dabei wird traditionell die Adaption eines literarischen Stoffes an der mimetisch-diskursiven Übereinstimmung mit der literarischen Vorlage gemessen. Entscheidend für einen sinnvollen Vergleich zwischen Film und Roman ist jedoch in erster Linie das Wirkungspotenzial, das vermittelt des medial spezifischen Zeichengebrauchs inszeniert wird, um den Leser bzw. Zuschauer zur Sympraxis<sup>2</sup> anzuregen. Kunst, ob auf Zellulose oder Zelluloid, birgt das Potenzial in sich, den Menschen genussvoll zu bewegen und seine Einstellungen zu ändern. Im besten Falle treten der Rezipient und das Kunstwerk in eine Art zeichengesteuerten, sinnstiftenden Dialog, in dem prozesshaft ein Weltausschnitt wirksam werden kann. Dieser Vortrag ist jener Problematik gewidmet, die die intermediale Debatte um Roman und Film prägt: Wie können Literatur und Film unter Einbezug ihrer jeweils besonderen Kompositionsbedingungen wie auch ihrer Ansprüche systematisch miteinander verglichen werden, ohne im Voraus den Film der Literatur, das Populäre dem vermeintlich Erhabenen, unterzuordnen? Das Besondere der Sympraxistheorie, die Teil der wirkungsästhetischen Debatte ist, liegt in dem Fokus der systematischen Entfaltung praktisch werdender Vermögen in und außerhalb der Literatur: Im Wechsel zwischen dem In-Spannung-Setzen des Lesers zu einem Weltausschnitt und der wiederkehrenden Bestätigung seiner sympraktischen, d.h. mithandelnden, Leistungen ist es möglich, sich der Welt und seiner selbst bewusst zu werden. Künstlerischer Kommunikation wird damit die Kraft zugesprochen, einen Lernprozess im Menschen anzuregen. Mit den Konzepten der Bachtinschen Dialogizität wird ein erkenntnistheoretisches Fundament aufgestellt, auf dessen Grundlage der Weg beschritten werden kann, Kunst als „Spielraum des Dialogischen“<sup>3</sup> für die wechselseitige Konstitution von Selbst und Gesellschaft zu verstehen. Es lassen sich aus diesen semiotischen Ansätzen acht Hypothesen zum dialogischen Prozess in der Kunst herausbilden, mit deren Hilfe man das dialogische Potenzial analysieren kann, das ein literarisches bzw. filmisches Werk dem Rezipienten anbietet. Sie können in Analysefragen umformuliert werden, die man an Roman und Film *gleichermaßen* stellen kann. Eine solche Analyse wurde beispielhaft auf *Tiempo de Silencio* von Luis Martín-Santos angewendet, der als Roman 1961 erstmals erschien und 1986 in der Adaption von Vicente Aranda ins Kino kam. Beide bieten zwar eine annähernd vergleichbare mimetische Struktur an, mittels ihrer semiotischen Verfahren „provizieren“ sie jedoch eine qualitativ grundlegend verschiedene Mitarbeit des Rezipienten. Während der Roman kunstvoll die individuelle Geschichte eines Forschers mit der Historie einer Gesellschaft verknüpft, um im Leser die Bedingungen von Gewalt und Unmündigkeit in einer Diktatur aufzuführen, vereinfacht der Film die Wirklichkeit der aufrufenden Vorlage zum Abruf des Melodramas eines gescheiterten Liebenden.

Um die Bedingungen zu veranschaulichen, unter denen insbesondere spanische Literaturverfilmungen eine existentiell wichtige Rolle für den Fortbestand

des Films gespielt haben, sei auf das „modelo cinematográfico español“<sup>4</sup> von Román Gubern verwiesen. Trotz großer politischer und wirtschaftlicher Schwierigkeiten sind es demnach insbesondere Literaturverfilmungen, die die Menschen immer wieder ins Kino locken und trotz aller Diskontinuitäten für eine nahezu *kontinuierliche* Filmproduktion sorgen. Die Verfilmung literarischer Vorlagen nährt die Filmkunst in Spanien bis heute.<sup>5</sup> Die Besonderheit des spanischen Kinos besteht darin, dass es von unzähligen wirtschaftlichen und soziopolitischen Unbeständigkeiten geprägt ist *und* bis heute erfolgreich fort besteht, so dass diese Evolution weit hinaus über die werkimmanente Dimension im ‚Text‘ des spanischen Films gelesen werden kann. Gerade der spanische Filmkorpus scheint damit v.a. geeignet, exemplarisch die Verhältnisse zwischen Literatur und Film für die Adaptionisdiskussion zu systematisieren.

Die sympraktische Kehrseite der Zeichenmedaille

Mittels der vier Kategorien des Dialogischen<sup>6</sup> (s. Abb. 1) kann die literarische bzw. filmische Kommunikation in einen fortschreitenden sympraktischen Prozess neu geordnet werden: Texte jeglicher Art sind genau dann sehr dialogisch angelegt, wenn sie in einer *Wechselrede* (❶) den Leser derart einbeziehen, dass dieser sich kraft seines vorbewussten und bewussten Vorwissens und seines sympraktischen Verhaltens in das Kunstwerk sinnfüllend investieren kann. Dabei wird ein *progressiver Lernprozess* aktiviert, in dessen Verlauf vergangene Kommunikation immer wieder in die Gegenwart mit einfließt (❷). Es kommt im besten Fall zu einer reziproken Durchdringung von (*Welt-*)*Bildern* (2x ❸), die immer wieder angesetzt werden, um Künftiges zu verstehen. Der Mensch erkennt in der Kunst nicht nur mit steigender Kompetenz immer mehr Bilder sprachlicher und nichtsprachlicher Art (❹ auf der Text-Seite), sondern durch die Teilhabe am ästhetischen Prozess insgesamt die Vielfalt der Welt und der eigenen Vermögen (❺ auf der Leser-Seite). Für die Theorie der Dialogizität ist vor allem wichtig, dass dieser fortschreitende Prozess ein lernender ist; das Erlernen der ‚Sprache der Welt‘, d.h. der Sprache des Anderen (hier: des spezifischen Texts), ermöglicht es uns, hieraus die *eigene neue Sprache* (❻) zu formulieren.<sup>7</sup> Diese ist wiederum eine kreative Basis für das Anknüpfen an neue Zeichengebräuche - ästhetisch-künstlerischer oder alltäglicher Gestaltung. Kunst erweitert damit nicht nur die kreativ-künstlerischen Vermögen, sondern kann für den Umgang mit der Alltagswelt genutzt werden. Wichtig ist der Übertrag des künstlerisch Erlebten auf die eigene Lebenswelt; ein dialogisch angelegter Film „[...] gibt dem Zuschauer durch den autoreferenziellen Umgang die Gelegenheit, sich des eigenen Lernens bewusst zu werden und eine dem Helden analoge Täuschung zu erleben und Selbstaufklärung zu leisten.“<sup>8</sup>

Der dialogische Sympraxis-Prozess kann in einer Grafik zusammen gefasst werden:

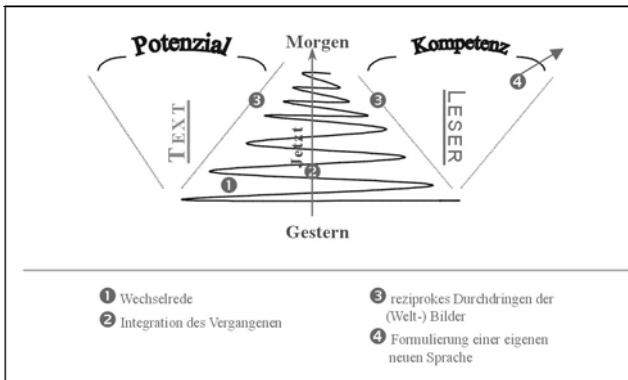


Abb. 1: Die Vier Kategorien des Dialogischen

Dieser autodidaktische Prozess basiert auf der gegenseitigen Erweckung und Absicherung von Vermögen und kann als sich selbst potenzierender<sup>9</sup> Prozess des Zeichengebrauchs beschrieben werden.

Wie kann ein Text nun auf dieses dialogische Potenzial hin befragt werden? Wie lässt sich sowohl für den Roman wie für den Film ein Instrumentarium formulieren, mittels dessen man beide Werke über ihre technische Spezifität hinaus vergleichend analysieren kann? Es bedarf eines Fragenkatalogs, der die ästhetischen Bedingungen erörtert, die ein Autor mit einem Roman oder ein Regisseur in Zusammenarbeit mit Schauspielern und Kamera etc. anbietet, um den Menschen als gemeinschaftlich gebundenen und vielfach vermögenden Teilhaber einer Welt zu nutzen, mit der er im permanenten Dialog steht und in der er sich immer wieder neu entwirft. Es lohnt sich, dafür auf die dialogischen Thesen zu rekurrieren, die Klopfer in Auseinandersetzung mit Todorov und Bachtin formuliert. Um sinnvolle Analysefragen an Film und Roman stellen zu können, werden sie in einer achtstufigen Struktur neu systematisiert.

#### Acht Dialogische Thesen

Die Welt wird sinnlich wahrgenommen und im Prozess zeichenhaft vermittelt – sei es sprachlich, bildhaft, körperlich fühlend etc. Alle Sinne dienen dazu, die Welt zu erfahren, indem man mit ihnen *ek-sistiert*, d.h. in die Welt ‚heraustritt‘. Erst dann ist sie für den Menschen wirklich. Erst über den Mitvollzug des Zeichenangebots der Welt, d.h. über die Sympraxis, reift Verstehen von Welt. Diese Welt ist nicht stets eins; für den Lernprozess ist es notwendig, dass der Mensch das verfremdende Gegenteil erfährt, das Zweifache. Dadurch entsteht der „Zwei“fel an den gewonnenen Überzeugungen, die neu erfasst wiederum als Grundlage für neues Verstehen gebraucht werden können. Das kann zum pragmatischen Bewusstwerden des Selbst führen, bspw. im Genuss von Kunst, die als Hyperpraxis der alltäglichen Praxis bezeichnet werden kann. In den folgenden Ausführungen werden in der hier gebotenen Kürze acht Hypothesen ausgebildet,

um sie als Analysefragen für den wirkungsästhetischen Vergleich von Literatur und Film vorzuschlagen:

*These I: Verstehen und Antworten.*

Mit Bachtin kann man davon ausgehen, dass die kommunikative Grundlage des Dialogischen zu allererst das Sich-Einlassen ist, und zwar in dem Sinne, dass die Beteiligung an der besonderen Phatik, die ein Werk anbietet, zu Bedeutungen führt, auf die der Mensch antwortet. Die Leistung besteht in dem Sich-Ansprechen-Lassen des Beteiligten durch das deautomatisierende Zeichen. Das wahrnehmende Bewusstsein ist dazu befähigt, weil es unbewusstes und bewusstes Vorwissen aus der Vergangenheit integrieren kann. Das intellektuelle Fortschreiten ist nur möglich, weil Vergangenes in der Gegenwart als interpretatives Handwerkszeug genutzt wird, um sich für Künftiges zu öffnen. Die **Bewegung des Bewusstseins** im besten Sinne ist also erste Grundvoraussetzung für das Dialogische.

*These II: Formung.*

Gliederungen, Intonationen, Gattungen etc. nehmen dabei die Antwort des Bewusstseins insofern vorweg, als dass sie als Formen des kollektiven Gedächtnisses kondensiert sind und die Wahrnehmung des Künftigen steuern.<sup>10</sup> Kadrierungen, Schnitte, Zooms, Schwenks ebenso wie Farbgebung, Geräusche und Musik etc. formen als technische Mittel der Einstellung die Einstellungen des wahrnehmenden Bewusstseins, und zwar immer im Hinblick auf Künftiges. Kondensieren solche **Formungen** im kollektiven Gedächtnis, kann man bildhaft von *Gefrorenen Formen* sprechen, um gleichzeitig ihre Konsistenz für den Wahrnehmungsapparat und ihre Vorläufigkeit im potenziell infiniten, interpretativen Prozess zu verdeutlichen.

*These III: Ereignishafte Spannung und Kontextuelle Organisiertheit.*

Ist ein Leser/Zuschauer einmal beteiligt und lässt er sich auf erste Formungen seiner Wahrnehmung ein, kann der Text ihn ‚fesseln‘: die ereignishafte Spannung im Bewusstsein kann aus dem Spiel zwischen narrativen Techniken und dem inner- und außertextuellen Kontext entstehen. „Innenpolitik“ und „Außenpolitik“ des Films greifen ineinander, so können Eindrücke für den Zuschauer abgesichert und eventuell sogar explizit bestätigt werden. Das ist keine simple Konditionierung, sondern entsprechend Abb. 1 ein rhythmisches Ineinandergreifen von Bewusstsein und Welt. Dies setzt die Organisiertheit des Textes voraus: Die einzelne Äußerung wird nicht nur durch die umliegenden, nächsten Äußerungen kontextuell geprägt, sondern auch durch umfassendere Formungen wie Textgattung, Aufmerksamkeit in den Medien und Reputation von Verlag, Autor bzw. Regisseur und Verleih geformt. So lassen sich zwei Thesen in einer zusammenfassen: die literarische bzw. filmische **organisierte Komposition ermöglicht die Erweckung ereignishafter Spannung im Bewusstsein** des Wahrnehmenden.

*These IV: Wertendes Grundverhalten und die zwei Gesten der Partizipation.*

Die Mitvollzug der Inszenierung eines Weltausschnitts ist ein wertender. Das evaluative Verhalten stützt sich auf in der Vergangenheit gelernte Werte, erlebte Formungen und empfundene Gefühle. Dieses sympraktische Grundverhalten der permanenten Wertung vollzieht sich in zwei Gesten: a) die Motivation des Geistes, d.h. die sinnstiftende Gemütsbewegung des Zuschauers/Lesers; und b) das Überschreiten des Dialogischen, womit das ‚Sich-Einlassen‘ auf das Neue gemeint ist. Dieses Überschreiten kann auch rein visuell in der Abb. 1 wieder erkannt werden, wo das vierte Kriterium des Dialogischen die Formulierung einer *eigenen neuen Sprache* aus dem dialogischen Verhältnis heraus bedeutet hat. Der Dialog ist sozusagen das Sprungbrett für die Entfaltung des Selbst im Wir - und das geht nur über die Teilhabe am Gemeinsamen, d.h. der **evaluativen Beziehung** zwischen Werk und Wirkung im Menschen.

Nun ist der Blickwinkel auf das jeweils spezifisch Neue, das Gelernte vermittels der Eigeninvestition in den Text, gerichtet.

*These V: Dialogischer Mehrwert und Offenlegung der Verfahren.*

Mit dem „dialogischen Mehrwert“ wird jener Zugewinn an Welt und Selbst bezeichnet - d.h. an praktisch werdenden Vermögen -, der sich aus dem Ineinandewirken mit dem Gegenüber ergibt. Dabei darf es nicht zu einem Zusammenfall mit dem Anderen kommen, da man sonst in ihm aufgehen würde. Das Dialogische erlaubt vielmehr das prozessuale Erschließen eines Dritten, und zwar durch die Fortführung der Kreativität des Autors vermittels der eigenen Kokreativität. Grundlegende Aktivität für die Entstehung einer Triade ist dabei das tastende Suchen nach Übereinstimmung und Nichtübereinstimmung. Dieses Prinzip erlaubt es beispielsweise, auf eine gebrochene Norm negativ oder positiv (oder gar schwankend) zu antworten, seinen Gebrauch zu imitieren (oder abzulehnen) und langfristig ein Mehr an Vermögen zu entwerfen. Während dieses Prozesses legt der Text damit auch seine Machart, d.h. seine Techniken, offen. Denn filmische/ literarische Techniken sind wie Sprache nicht nur Mittel der Verständigung, sondern können sich auch selbst thematisieren; diese beiden Funktionen, *Kommunikation* und *Autoreferenzialität*, die der Sprache zugeordnet worden sind, erlauben in der Aufführung der Kodebedingungen auch das Durchdringen der technischen Komposition eines Textes durch den Leser. Dieser entwickelt an einem Werk also nicht nur Vermögen, die erkenntnistheoretisch seine Weltsicht und sein Eigenerlebnis betreffen, sondern auch Vermögen, die sich insbesondere auf den spezifisch exemplarischen Zeichengebrauch beziehen. Das **Dialogische Mehr ist doppelt**: das Erfahren seines Selbst und der Verfahren der Kommunikation.

Wie lässt sich der Zustand beschreiben, in dem sich Text und Leser in diesem Fall befinden? Der Begriff der „Geistigen Dyade“, den auch Bachtin als das wirkliche Objekt geisteswissenschaftlicher Forschung formuliert,<sup>11</sup> umschreibt am

besten die reziproke Durchdringung von Weltbildern, wie sie bereits in Abb. 1 angelegt ist.

*These VI: Komponierte Begegnung und Geistige Dyade.*

Wirken zwei Bewusstseine derart ineinander, dass sie zur Erkenntnis von etwas Neuem führen, vollzieht diese komplexe Interaktion die eigentliche dialogische Leistung. Im fortschreitenden Dialog vermehrt sich die Kompetenz des Lesers im gegenseitigen ‚Kitzel‘ mit den Potenzialitäten des Textes; mehr Kompetenz ermöglicht mehr Erkenntnis und vice versa. Das **Ineinanderwirken der Bewusstseine**, die Wechselrede, kann vor allem durch die sukzessive Bestätigung erlangter Vermögen immer enger werden, bis schließlich der Lernende aus der Komposition heraustritt und mit neuen Vermögen an neue ästhetisch genussvolle Dialoge anschließen kann. Mit ‚neuen Vermögen‘ ist stark verkürzt ein Prozess gemeint, den man als „Erkenntnisüberschuss“<sup>12</sup> aus der Rede des Anderen beschreiben kann. Wird der Andere als potenzielle Eigenfremdheit erkannt, bzw. als eigene Fremdeigenheit, erschließen sich potenziell unendliche Möglichkeiten der Selbstwerdung aus der Begegnung mit dem Du.

*These VII: Kommunikative Prinzipien.*

Die alltäglich angewendeten kommunikativen Prinzipien sind mit jenen vergleichbar, die die Kunst nutzen kann. Umgekehrt können die im ästhetischen Genuss gewonnenen Erkenntnisse, wenn die Prinzipien in der Kunst qualitativ gesteigert angewendet werden, auf die ‚alltägliche‘ Lebenswelt übertragen werden und zu einem Mehr an Menschwerdung führen. Dieser **Transfer der Prinzipien** ist die letzte Bedingung für den erfolgreichen, semiotisch komponierten und sympraktisch geleisteten Lernprozess, der durch die Übertragbarkeit von Erkanntem in unterschiedlichste kommunikative Bedingungen ermöglicht wird:

Zum Abschluss lässt sich eine letzte These aufgreifen, die aber über die spezifische dialogische Aktivität hinausgeht und die Wirkpotenz des dialogisch angelegten Textes unabhängig von der Zeitkomponente betrifft. Daher soll sie hier die Darstellung der acht dialogischen Thesen abrunden:

*These VIII: Ahistorische Ereignishaftigkeit.*

Wie in den vorangegangenen Thesen deutlich geworden ist, dringt der Leser mit den eigenen Sinnen in das Wirkangebot des Textes ein. Je tiefer und umfassender dabei in letzter Instanz die Sinnfragen durchdrungen werden, desto größer und wirkungsvoller ist die Ereignishaftigkeit der Wechselrede. Ist das Angebot des Textes nun künstlerisch so gestaltet, dass diese Wirkung - zwar immer wieder anders, aber in ähnlicher ‚Tiefe‘ - auch von weiteren Lesern noch Jahre später in anderen (kulturellen) Räumen erfahren werden kann, handelt es sich um einen wirksam dialogisch gestalteten Text, da er nicht nur die *eine* spezifische Ereignishaftigkeit vermitteln konnte, sondern darüber hinaus eine **ahistorische Ereignishaftigkeit** besitzt, die ein nahezu überzeitliches Prinzip, eine ursprüngliche Universalie, aufzuführen vermag (bspw. Lebensbedingungen unter einer Diktatur). Sinnhaftigkeit kann in diesem Fall auch über extreme zeitliche Distanzen hinweg prozesshaft kreierte werden.

Fasst man diese neuen Hauptthesen I bis VIII zusammen, kann man sie als Maßstab für die ‚Qualität der Dialogizität‘ in der Interpretation eines dialogischen Angebots etwa eines Romans oder eines Films nutzen. Sie beschreiben den fortschreitenden Weg des wirkungsvollen Ineinandergreifens von Textangebot und Leserleistung. Damit kann der Weg versucht werden, die Güte der Adaption eines Kunstwerks von einem Medium in ein anderes an Hand des Wirkungspotenzials zu ermesen; denn die Leithypothese ist es, dass der Vergleich der Komposition eines Wirkungsangebotes mit einem zweiten Wirkungsensemble ungenutzte ästhetische Potenzialitäten im einen oder anderen Kunstwerk aufdecken kann. Entwickelt ein Roman bzw. ein Film, jeweils mit den ihm spezifisch inhärenten Techniken, systematisch ein ästhetisches Angebot, auf das man im Sinne Bachtins vielfach ‚antworten‘ kann, um sich zu etwas Neuem aufzumachen, entspricht der Leser/ Zuschauer der sinnvollen Ansprache in der aufgeführten Vielfalt mit einer Potenzierung der eigenen Vermögen. Das Sich-Einlassen, die Eigenkreativität, die Investition von errungenem Vorwissen und Intuitionen sind unabdingbar für die sinnstiftende Fortführung der Autorkreativität. Grundlegende Voraussetzung für die qualitative Steigerung des Dialogs ist darüber hinaus die wiederkehrende Absicherung von Erkanntem, bzw. die Bestätigung der erlangten Vermögen durch den Text. Ohne solche ent-spannenden ‚Zwischenstopps‘ könnte die Spannung nicht als solche in ihrer ganzen Qualität erfahren werden.

Die acht dialogischen Hauptthesen, die sich aus der Dialogizität bei Bachtin entwickeln lassen, können nun in Analysefragen umformuliert werden, die an Roman und Film gleichermaßen gestellt werden können:

DOMINANTER SINNASPEKT (Kloepfer 1963b)	Asthetische Sinn­dominanz	Existenziale Sinn­dominanz		Evaluative Sinn­dominanz
URSPRÜNGLICHE DIALOGISCHE THESE ZU BACHTIN (Kloepfer 1999c)	1) Verstehen ist Bedeutung und Beantwortung.	2) Zeichenhafte Formung nimmt die Replik vorweg.	3) Ereignishaft Spannung entsteht zw. Zeichen und Kontext/ an. 4) Kontextuelle Organisiertheit erlaubt Weltauf­führung.	6) Wertendes Grundverhalten ist primäres Sympathie. 7) 1. Gestus: Sinnesentfaltung; 2. Gestus: Übersetzung zum Wesen
QUALITÄT DES DIALOGS	Sich-Einlassen auf besondere Praktik ↓ Beteiligtsein  ≈ DEAUTOMATISATION	Textgestaltung nimmt Replik vorweg ↓ Formung  ≈ ÄSTHET. FÜHRUNG	Organisierte Spannung ↓ Inszenierung  ≈ AUFFÜHRUNG IM BEWUSSTSEIN	Mitvollzug des Gestus ↓ systemat. (Um-) Werten  ≈ EVALUATIVE BEZIEHUNG
DIALOGISCHE HYPOTHESE	I) Bewegung des Bewusstseins	II) Formung des Bewusstseins	III) Organis. Erweckung von Spannung	IV) Wertende Teilnahme
EXEMPLARISCHE ANALYSEFRAGE AN ROMAN UND FILM	Bewegt uns das ästhetische Angebot so, dass wir uns darauf einlassen und antworten möchten?	Prägt es unsere Wahrnehmung durch kulturell ‚gefrorenen‘ und/ oder weck-spezifische Formung /-an?	Spannt die Komposition der Zeichen im ästhetischen Angebot ergebnisreich das eigene Selbst auf?	Entfalten wir wertend Sinn, um etwas Neues zu erschaffen?



DOMINANTER SINNASPEKT (Kloepfer 1985b)	(Re-) Aktive Sinn dominanz			Erneute Sympraxis-Spirale
URSPRÜNGLICHE DIALOGISCHE THESE ZU BACHTIN (Kloepfer 1999c)	8) Dialogischer Mehrwert qua kreativer Fortführung der Autor-Kreativität 11) Offenlegung der Verfahren	9) Geistige Dyade: komplexes Interaktions-ereignis 10) komponierte Begegnung: Eigen mit Fremd	12) Alltägliche kommunikative Prinzipien werden in der Kunst qualitativ gesteigert und sind daher übertragbar.	5) Ereignishaftigkeit der Sinnstiftung auch nach Jahren möglich.
QUALITÄT DES DIALOGS	<p>Brechen von Normen ↓ In-Spannung-Setzen ≈ AUFFÜHRUNG DER KODE-BEDINGUNGEN</p> <p>Ineinander-wirken der Bewusstseine ↓ Interaktion ≈ ENTFALTUNG VON VERMÖGEN</p> <p>Erkennen des Prinzipiellen ↓ Lernen ≈ TRANSFER</p>			Erneutes Ereignis jenseits von Raum und Zeit der Produktion ≈ AUTODIDAKT. PRINZIP
DIALOGISCHE HYPOTHESE	V) Das Dialogische Mehr ist doppelt.	VI) Ineinander-wirken der Bewusstseine	VII) Transfer der Prinzipien	VIII) 'Ahistorische' Wirksamkeit
EXEMPLARISCHE ANALYSEFRAGE AN ROMAN UND FILM	Erfahren wir uns selbst, ebenso wie die Macht des ästhetischen Angebots?	Wirken das eigene Bewusstsein und das Andere' darauf ineinander, dass die Interaktion die eigenen Potentialitäten aufführt?	Können die künstlerisch-ästhetisch erkannten Prinzipien auf den Alltag übertragen werden?	Ist das Angebot auch nach (großer) zeitlicher Distanz noch vergleichbar wirksam?

Tab. 1: Dialogische Thesen – Teile 1 und 2

Wichtig dabei ist, dass den Dialogischen Thesen keine Linearität zu Grunde liegt, sondern sie vielmehr einen sich steigernden spiralförmigen Prozess beschreiben, der von der ersten Deautomatisation, dem ‚Aufhorchen‘ des Rezipienten, bis zum orts- und zeitunabhängigen Nachvollzug der Ereignishaftigkeit dank des autodidaktischen Prinzips voranschreitet. Dieser Prozess kann hier leider nur zweigeteilt dargestellt werden. Die abgeleiteten Analysefragen für das Wirkungsensemble in Roman und Film sind in einem größeren Rahmen vergleichend an beide Medien gestellt worden. Hier können die Ergebnisse der computergestützten Analyse (akira) nur verkürzt wieder gegeben werden.

### Zusammenführung der Ergebnisse

Der Roman nutzt seine Verfahren und deren Offenlegung, um zur Sinnstiftung anzuleiten, bzw. um wirkungsvoll eine Gesellschaft zu entwerfen, deren Bedingungen wir beispielhaft in der Kunst empfinden sollen - auch lange nach der Francodiktatur und jenseits Spaniens. Der Roman hat die erlernten Prinzipien genutzt, um sie weiter zu entwickeln. Dazu zählen vor allem die Erfahrung von Gewalt und Unterdrückung wie aber auch auf der technischen Ebene die Erkenntnis von der Vorläufigkeit menschlichen Wissens (etwa im wertenden Prozess der Teilhabe an der Verurteilung des Halbjuden). Beides wurde ausführlich dargestellt. Der Roman macht zudem mehrere Angebote, die erkannten Prinzipien auf sich als Leser und den Menschen zu übertragen. All dies prägt die Rezeption des zweiten Schlüsselkapitels. Dieses verfährt dann wie folgt: Es formt das Bewusstsein des

Lesers mit Hilfe eines vorgeschalteten Kapitels hin auf das Erleben der Spannung des Menschen als Selbst und als Wir (These II). In diese Spannung ist man ausdrücklich aufgerufen, eigene Erfahrungen und Vorwissen zu investieren; die Komposition der Zeichen provoziert die Tiefenschichten des Lesers (fast an jedes einzelne Wort der freien Bewusstseinsströme des Inhaftierten können ganze Geschichten angebunden werden) - das entspricht These III. Der dialogische Mehrwert kann dort entstehen, wo Text und Leser derart ineinander wirken, dass erzeugte Ängste und Hoffnungen immer wieder wechseln. Das Erleben dieses Fremdeigenen kann genutzt werden, um es auf die eigenen Bedingungen zu übertragen und zu entscheiden, inwiefern es Übereinstimmungen mit ihnen gibt. Der gesamte Weg des Dialogs wird beschriftet (Thesen IV-VII). Wie aber kann all das auch noch nach Jahren erlebbar gestaltet sein? Die strukturelle Klammer um diese Schlüsselszene verliert auch jenseits von Spanien in der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht an Wirkung, sie ist ein literarischer ‚Trick‘ und spannt den Leser in das Zeichenangebot ein. Der besondere sympraktische Weg lässt sich zusammen fassen:

1. Spannung Selbst vs. Wir (schon im Kontext der Szene)
2. Absicherung des Gewaltparadigmas
3. Eröffnen von sprachlichen, wissenschaftlichen u.v.a. Registern
4. Aufforderung zur Verknüpfung der eigenen Geschichte mit der Erzählung
5. Sympraxisaufforderung und -leistung
6. Erfahren der Kristallisationsfiguren als den *einen* Pol
7. Geistige Ausbildung des *anderen* Pols: Alternativkultur
8. Explizites Verschließen von Potenzialitäten

Insbesondere der letzte Schritt ist eine zeichengesteuerte Provokation, die den Hunger nach einem Austreten aus den Bedingungen der Unterdrückung noch verstärkt.

Der Roman schlägt in einem kognitiven Rhythmus; der Film verharrt insgesamt auf der Ebene des ästhetischen Ansprechens, wo Bedeutungen beantwortet werden. Er hat die diegetische Welt weiter als fertiges Muster vorgeführt und bestätigt und lässt die zweite Schlüsselszene mit einem grundlegenden Kompetenzgefühl beginnen; der Fortgang der Geschichte erscheint durchweg logisch und vorhersehbar. Die Demontage der Autorität des Richters kann zwar eine gewisse erste Kritik an einem verknöcherten Spanien ermöglichen; dies ist jedoch unter den semiotischen Bedingungen eher unwahrscheinlich. Der Zuschauer ist auf die Muster einer Story hin geprägt, die die verhinderte Liebe eines Arztes zu einem Mädchen aus der Mittelschicht zeigt. Die Hauptfigur Pedro wird durch die filmischen Verfahren wie ein märchenhafter Held inszeniert - selten unsicher, oft beherrscht. Empathie ist möglich, geht aber unter dem stereotypen Melodrama zwischen Frau und Mann unter. Neuer Sinn kann nur bedingt entfaltet werden; es dominieren entsprechend genau jene Bedeutungen den Sinn, die dem Zuschauer ohnehin bekannt sind. Es herrscht Wieder-Erkennen. Aus

diesem Grunde erscheint es nicht zu hoch gegriffen, von einer ‚Oberflächen‘-Komposition zu sprechen, legt man das dominante Stilmittel der amerikanischen Kadrierung dem Film zu Grunde. Das Angebot des Films kann zusammen gefasst werden als:

1. eigenes Kompetenzgefühl als Öffnung zu Neuem
2. Einfühlung in Leid des Helden möglich
3. Bestätigung des nüchternen Helden
4. Gewisses Kritikverhalten durch Dorita
5. Einfühlung aber auf Helden konzentriert
6. Erneute Absicherung von Ruhe & Ordnung
7. Abruf von Stereotypen
8. Absolute Vorhersehbarkeit
9. Kohärenz mit Ausgang der Story

Das Wirkungsensemble des kohärenten Films konterkariert geradewegs den kognitiven Rhythmus des Romans. Darüber hinaus bestätigt schon die Inszenierung von Doritas Leichnam den Eindruck einer gestorbenen Prinzessin, wie er sich schon in der Gefängniszene ergeben hat. Sie wird verträumt, vollbusig und mit roten Lippen gezeigt (eindeutig stärker geschminkt als unmittelbar vor dem Mord) und erscheint begehrenswert. Auch hierdurch wird die sinnstiftende Ansprache an den Leser reduziert auf das Entsprechen einer Bedeutung. Man empfindet Trauer ob des Verlusts der Schönen, ohne dass dies im letzten Teil des Films zu etwas genützt würde, wie z.B. zur Gesellschaftskritik. Im Gegenteil wird Dorita vom blutüberströmten Opfer des Romans zur lieblich anzusehenden Prinzessin im Film verkehrt.

Der Film reduziert Wirklichkeiten, während der Roman eben diese eröffnet: die Vielfalt der Sinnebenen lässt den Romanleser kompetent eine Lebenswelt erfahren, die er aufgerufen ist, in sich aufzuführen. Die Adaption kommt zwar zum Ende dazu, filmische Möglichkeiten zu nutzen, vermag aber nicht, die semiotische Führung des Zuschauers zur Inszenierung von wirksamen Bedingungen zu nutzen. Der Roman leitet zu einer umfassenden Kulturkritik an, die die selbst verschuldete Unmündigkeit anprangert, während der Film eher als theatrales „Märchen“ funktioniert. Beide ästhetischen Angebote beantwortet der jeweilige Rezipient entsprechend; jedoch ist es nur bei dem Roman möglich, auch nach (großer) zeitlicher und räumlicher Distanz die Ereignishaftigkeit durch das eigene sinnstiftende Mithandeln wirksam in sich aufzuführen und sich prinzipielle gesellschaftspolitische Fragen über die eigenen Bedingungen zu stellen. Legt man dem wirkungsästhetischen Vergleich zwischen Text und Verfilmung die Kriterien des Dialogischen zu Grunde, erkennt man am Beispiel des literarischen Wirkungsensembles, wie sich die Potenziale des Texts und die Kompetenzen des Lesers im Dialog wechselseitig stärken. Die Dialogischen Hypothesen, auf die sich diese Analyse stützt, lassen sich abschließend in das eingangs besprochene Modell zum Dialog integrieren:

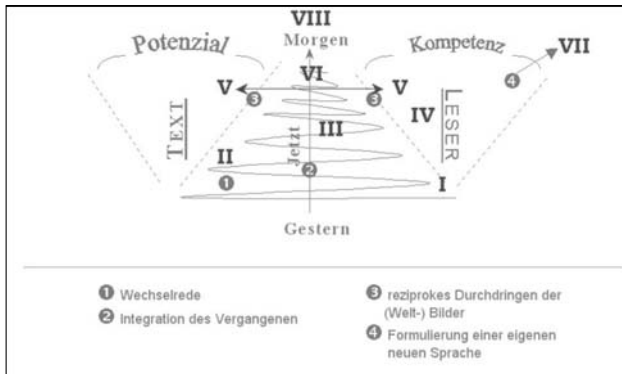


Abb. 2: Dialogizität am Beispiel des Romans „Tiempo de Silencio“

Der Roman bewegt das Bewusstsein, so dass sich der Leser zunächst auf ihn einlassen (I) kann, formt und prägt sodann die künftige Wahrnehmung (II), setzt den Leser gegenwärtig in Spannung zum Zeichengebrauch und vielfältigen Kontexten (III), so dass er schließlich aufgerufen ist, am Prozess der Sinnstiftung<sup>13</sup> wertend teilzuhaben (IV). Diese ersten vier Schritte sind die Grundvoraussetzung für die Fortführung der Autorkreativität (V) qua Eigenkreativität (V). Es ergibt sich eine so genannte Geistige Dyade (VI), in der sich das Eigene und das Fremde im Dialog begegnen. Werden aus diesem Prozess neue kulturelle, soziale, anthropologische, ästhetische o.a. universelle Erkenntnisse erkennbar und auf die Bedingungen des Rezipienten übertragen, so werden durch den Genuss Kompetenzen erweckt, die in anderen Formen der Kommunikation wieder gebraucht werden können; man vollzieht den Transfer von Prinzipien (VII). Ist die mimetisch-diskursive Komposition nun derart angelegt, dass sie auch zu anderen Zeiten an anderen Orten vergleichbar ereignishaft empfunden werden kann, kann man von einer ‚ahistorischen‘ Wirksamkeit des ästhetischen Angebots sprechen (VIII). *Tiempo de silencio* von Luis Martín-Santos bietet diesen Weg - insbesondere in den Schlüsselszenen - mehrmals an, so dass man auch heute einen künstlerisch modellierten Weltausschnitt in sich selbst erfahren kann. Für diesen Lernprozess ist es notwendig, dass Erkanntes abgesichert wird. Die Form der Bestätigung, sei es in der Erfahrung von Kompetenz, in der Bekräftigung einer Vorahnung oder in der Absicherung von Wissen, begleitet systematisch die verschiedenen Handlungen der Sympraxis, so dass sich das Bewusstsein immer wieder zu Neuem aufmachen kann.

Der Roman verfährt dabei ‚filmischer‘ als seine Adaption. Das heißt, er nutzt die bedeutungsvolle Kontrastierung von Kapiteln ähnlich wie Rückblenden, Schnitte und Exkurse und montiert damit seine Zeichen bedeutungsvoll. Lange Satzgefüge wechseln beispielsweise mit verkürzter Syntax rhythmisch ab und fokussieren damit den Leser, „blick“ immer wieder neu - ähnlich wie der Wechsel von Zoom und Totaler oder Fahrt und Stativ. Der Roman stilisiert sogar seine

Aussagen mit der Hilfe redundanter, d.h. sich selbst verstärkender, Zeichencluster, um sie so noch wirkungsvoller zu gestalten, z.B. indem er Lexikon und Syntax sich - fast lyrisch - entsprechen lässt - wie im Rauschzustand der Nachtschwärmer. Die Bedeutungsfülle, in der wir Sinn schaffen sollen, wird vor allem durch die Erzähler-Monologe jenseits der eigentlichen Handlung sowie durch explizite Sympraxisaufforderungen als zusätzliche Elemente abgesichert. Besonders die synkopische Erzählform, das gezielte Aussparen von Antworten und Satzendungen, provoziert und beschleunigt unsere Sympraxis enorm. In dem Versuch einer Soziologie der Literatur urteilt der spanische Soziologe Jorge Riezu Martinez in diesem Sinne über den ästhetischen Anspruch des Romans und qualifiziert ihn als Werk, das den anonymen Leser in einen Dialog einführt, der ihn bekannte und neue Wirklichkeiten und Gefühle entdecken lässt, so dass der Leser zum sinnstiftenden Gesprächspartner des Romans<sup>14</sup> wird. Der Leser wird zum teilhabenden Gegenüber. Das ist die eigentliche dialogische Leistung des Romans, die die Adaption offenkundig nicht erreicht.

#### Die Dialogizität als Maßstab für die Literaturverfilmung

Der Ausgangsgedanke lautete: Je qualitativer ein Text oder ein Film ist, desto mehr geht er über abrufbare Formen der Respons hinaus, um grundlegende Potenzialitäten zu erwecken und den Rezipienten so zu ermöglichen, in sich die Erbauung eines größeren Selbst zu erleben - bspw. durch das Empfinden diktatorischer Bedingungen. In den Mittelpunkt der Diskussion um die Qualität von Filmadaptionen literarischer Vorlagen sollte entsprechend der Sympraxistheorie der Wirkungsgrad der aufgeführten Verfahren gestellt werden, die dazu aufrufen, selbst praktisch wirkend zu werden, indem man sich in einen Dialog mit dem Fremdeigenen begibt. Die Verfahren sichern Gelerntes ab und bestätigen Kompetenz, damit man sich zu Neuem aufmachen kann. Nur auf diesem Wege ist nachvollziehbar, in welchem Maße sich die in der Kunst qualitativ gesteigerten Prinzipien (der Kommunikation, der Gesellschaft, der Kunst und der Kultur selbst) wechselseitig mit den Kompetenzen des Rezipienten steigern. Diese wirkungsästhetische Perspektive erlaubt es, für die Debatte um Literaturverfilmungen ein systematisches Analysekonzept anzubieten, mit dem die Frage nach dem Was in Verbindung mit dem Wie keinesfalls ignoriert wird, sondern das Wozu in den Fokus der Analyse rückt. Legt man mit Bachtin die Theorie der Dialogizität solchen Untersuchungen zu Grunde, lassen sich dialogische Potenzialitäten im Roman identifizieren, die im Verlaufe der Adaption übersetzt, evtl. besser entfaltet oder auch gar nicht genutzt werden - wie meistens im Falle von *Tiempo de Silencio*. Obwohl dieser Roman bereits relativ ‚filmisch‘ angelegt ist, übersetzt der Film dieses Zeichenangebot nicht. Umgekehrt wird erkennbar, auf Grund welcher Techniken ein Film den Zuschauer mehr zur Mitarbeit auffordert, als es ein Roman vermag. Die dialogische Inszenierung in der Kunst beansprucht die sympraktische Bewusstwerdung in der Welt. Sie kann als Maßstab herangezogen werden, wenn es gilt, im intersubjektiven Austausch eben dieses Potenzial beim Vergleich verschiedener Aufführungsorte der Welt, d.h. in Kunst-

werken, zu identifizieren. Wenn bspw. wie in Héctor Babencos Verfilmung von *El beso de la mujer araña* (1985 und 2001 Neuverfilmung des gleichnamigen Romans von Manuel Puig) die Werte-Welten zweier Männer und mit ihnen zweier Gesellschaftsschichten am Beispiel verschiedener sexueller Orientierungen aufeinander prallen und dies entsprechend der literarischen Vorlage durch eine Vielzahl sich einander potenzierender Filmtechniken unterstützt wird,<sup>15</sup> dann wird vermittels der Erfahrung dieser synästhetischen Inszenierung auch ein Stück Selbst erkennbar, das erst dann für den ‚Rezipienten‘ wirksam ist. Was in einem Weltausschnitt dialogisch inszeniert wird, kann sympraktisch bewusst werden.

<sup>1</sup> Die Arbeiten von Rudolf Rach: *Literatur und Film*. Köln/Berlin: Grote 1964, Alain Garcia: *L'Adaptation du roman au film*. Paris: Diffusion 1990 und Michalea Mundt: *Transformationsanalyse*. Tübingen: Niemeyer 1993, sind dominant diskursorientiert, d.h. behandeln komparatistisch die technischen Dimensionen der beiden Medien. Alfred Estermann: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: Bouvier 1965, und Gabriele Seitz: *Film als Rezeptionsform von Literatur*. München: tuduv 1979, erarbeiten aber bereits früh verschiedene Modelle, um unterschiedliche Abstufungen von filmischen Übersetzungen zu beschreiben. Sie beschreiten damit eine Brücke zur dritten Perspektive, unter der sich die Übersetzungsproblematik zwischen Roman und Film betrachten lässt: Jan Marie Peters, „Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman-Film“. In: Paech, Joachim (Hg.): *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Münster: Nodus 1988, sowie Franz-Josef Albersmeier: *Theater, Film und Literatur in Frankreich*. Darmstadt: WBG 1992, und Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchner 1993, stellen jeweils Ansätze vor, mittels derer die wirkungsästhetische Perspektive bewusst oder unbewusst in den Vordergrund gerückt wird. Hier wäre auch von Christiaan von Tschilschke: *Roman und Film*. Tübingen: Narr 2000, einzuordnen, der die Wirkpotenziale der filmischen Poetologie im Bewusstsein des Zuschauers in den Vordergrund rückt. Insgesamt kann man eine Diskussionsverschiebung vom Was und Wie, von „Inhalt“ und „Form“ - benutzt man diese vereinfachenden Kategorien -, hin zum Wozu, zur wirkungsästhetischen Dimension verzeichnen.

<sup>2</sup> Die Sympraxistheorie zielt darauf ab, die Semiotik um die Dimension des Zeichennutzens sinnvoll zu ergänzen. Neben Mimesis und Diskurs legt sie den Akzent vor allem auf die Sympraxis als textgesteuerte Pragmatik. Eine Grundlage hierfür sind Emotionen. Dieser vorausgehenden Affizierung folgen komplexe innere Handlungsmuster, wenn man die Emotionen zulässt. Man vermutet, erkennt wieder, erinnert Vergangenes und schließt auf Künftiges, d.h. man versucht, das Wahrgenommene intuitiv zu strukturieren. Intuition gründet auf einem wertenden Grundverhalten, das den Menschen zwischen Möglichkeiten auswählen lässt: „Das komplexe Wertungssystem des Menschen [...] ist aufgrund der gleichen Prinzipien ‚schöpferisch‘: Es (er-)findet günstige Wahlmöglichkeiten, welche durch das Denken geprüft und verwirklicht werden können.“ (Rolf Kloepfer: *Warum Gefühle für die ästhetische Kommunikation so wichtig sind*. Univ. Mannheim: Manuskript 1999, S. 7). Dieses intuitive Raten ist notwendige Voraussetzung für das Lernen. Der Aufforderungscharakter der Welt zwingt förmlich (!) dazu, permanent zu vermuten, warum/wo und wann/wie/wozu etwas ist. Die Wirkung der Handlungen modifiziert das Bewusstsein wiederum derart, dass entweder eine Einstellung beibehalten (Identität erlebt) oder geändert (Innovation erfahren) wird. Ist die zeichengelenkte Führung genüsslich gewesen, d.h. hat sie möglichst viele Sinne synästhetisch angesprochen und im günstigsten Fall an das Vorwissen des Zuschauers angeknüpft, ist die Wirkung um so größer.

<sup>3</sup> Kloepfer, Rolf. „Grundlagen des dialogischen Prinzips in der Literatur“. In: Lachmann, Renate: *Dialogizität*. München: Fink 1982, S. 105.

<sup>4</sup> Román Gubern unternimmt mit einer Reihe weiterer Historiker mit der Veröffentlichung der *Historia del Cine Español* 1995 den ersten umfassenden Versuch, eine durchgängige Geschichtsschreibung des spanischen Films unter sozio-historischen Bedingungen vorzulegen. Der interdisziplinäre Ansatz ermöglicht das Verständnis der vielfältigen Wechselwirkungen zwischen Film und Gesellschaft.

<sup>5</sup> Gubern, Roman et al.: *Historia del cine español*. Madrid: Catedra <sup>2</sup>1995, S. 16.

<sup>6</sup> Kloepfer formuliert die Kategorien des Dialogischen erstmals in den *Grundlagen des „dialogischen Prinzips“ in der Literatur* (in Lachmann 1982). Hierauf gründet auch der Aufsatz „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip“. In: Roloff, Volker und Jochen Mecke (Hg.): *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft*. Bd. 1, Tübingen: Stauffenburg 1999.

<sup>7</sup> Diesen Prozess illustriert Kloepfer mit der Analyse des Films *Toto der Held* von Jaco von Dormael. Sie ist veröffentlicht in *Kodias/Code* 1994: S. 47-72 sowie in Auszügen in *Kino-/(Ro)Mania* 1 1999: S. 43ff.

<sup>8</sup> Kloepfer, Rolf: „Intertextualität und Intermedialität“, S. 45.

<sup>9</sup> Diese Darstellung ist hier verkürzt, doch Semiose ist kein perpetuum mobile. Sie verlangt die Selbstinvestition in den Zeichengebrauch, damit das Mangelwesen Mensch aus der Fülle des Zeichenseins Zeichenhaben, d.h. semiotische Kompetenz, generiert. Lernen ist eine un-/bewusste *Aktivität* im besten Sinne: man erfährt *Wirkung* und *wirkt* selbst.

<sup>10</sup> Für den Film lässt sich mit Hickethier auf die Rahmen-Problematik verweisen: „Zum einen ist das, was im Bild gezeigt wird, eine in sich abgeschlossene Welt, die durch die Bildgrenzen ihr Ende findet, durch sie definiert wird, in der sich alles aufeinander bezieht. Zum anderen ist das Filmbild wie ein Fenster, durch das hindurch wir auf eine andere Welt sehen, die vor allem dann, wenn wir uns mit der Kamera zu bewegen beginnen, ein umfassendes Ensemble sichtbar macht.“ (Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 50). Der Schirm kann im Umgang mit einem spezifischen Weltausschnitt je nach Kontext als unterschiedliche gefrorene Form, als Grenze oder als Fenster interpretiert werden.

<sup>11</sup> Bakhtin, Mikhail: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: UMP 1984, S. 364.

<sup>12</sup> Kloepfer umschreibt mit „Erkenntnisüberschuss“ das jeweils Neue, den Zugewinn aus einem Lernprozess, ebenso wie Bachtin in *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt: Suhrkamp 1979, S. 88.

<sup>13</sup> Der Prozess der Wertung kann dabei nicht oft genug als grundlegender sympraktischer Anspruch hervorgehoben werden, der Verstehen und Lernen erst ermöglicht. Die desorientierende Welt Pedros erscheint dagegen als appellatives Antimodell: Hier liegt die Aktualität von *Tiempo de Silencio*, der zur Reflexion über eine Welt wird, in der der Mensch zunehmend an allgemein gültigen Ideologien und auch an Orientierung verliert (Rey, Alfonso: *Construcción y Sentido de Tiempo de Silencio*, Madrid: José Porrúa 1992, S. 254). Der inszenierte Werteverlust und das Scheitern der Hauptfigur sind um so mehr Aufruf, in der Gegenwart eigene Werte zu bilden und zu leben. Das ist der sozialkritische Ansatz des Romans, der im Dialog empfunden werden kann.

<sup>14</sup> Riezu spricht von „interlocutor“: Riezu Martínez, Jorge: *Análisis sociológico de la novela <Tiempo de silencio>*. Salamanca: San Sebastian 1993, S. 118.

<sup>15</sup> Eine ausführliche Beispielanalyse ist derzeit in Arbeit und wird mit dem Konzept der Acht Dialogischen Thesen 2003 unter dem Titel dieses Vortrags veröffentlicht werden.