

Charlotte Kliemann

**Der aufgeschobene Wahnsinn.  
Die Dekonstruktion von Bedeutung in  
Fëdor Dostojewskij: *Böse Geister***

*Copyright©2013 Charlotte Kliemann*

# Inhaltsverzeichnis

|   |    |
|---|----|
| 1. Der Sinn des Wahnsinns.....                        | 2  |
| 2. Der Aufschub des Wahnsinns.....                    | 4  |
| 3. Marja Timofejewna - Die Präsenz der Krankheit..... | 9  |
| 4. Die Beichte „Von Stawrogin“ .....                  | 11 |
| 4.1 Subjekt und Identität.....                        | 11 |
| 4.2 Fiktionalität des Ich.....                        | 13 |
| 4.3 Literarisches Sprechen.....                       | 17 |
| 5. Das Ende und der Anfang.....                       | 19 |
| 5.1 Aporie des Todes.....                             | 19 |
| 5.2 Ein neues Denken.....                             | 21 |
| 5.3 Wahnsinn und Sprache.....                         | 22 |
| 6. Schlussbemerkung                                   |    |

## 1. Der Sinn des Wahnsinns

Eine geheimnisvolle, etwas unheimliche und unergründliche Aura umgibt Nikolaj Wsewolodowitsch Stawrogin, und ungeklärt und vage bleiben viele Ereignisse, von denen in Fëdor Dostoevskijs Roman *Böse Geister*<sup>1</sup> berichtet wird.

Die gängigen hermeneutischen Vorgehensweisen bemühen sich darum, die ungelösten Fragen und Widersprüchlichkeiten im Romangeschehen aufzuklären, indem die unklar bleibenden Begebenheiten durch Auffüllen aus dem Kontext verständlicher gemacht werden oder ein vom Autor intendierter Sinn, der sich hinter den dunklen Seiten der Personen und den mysteriösen Vorkommnissen verbirgt, gesucht und aufgedeckt wird. Oft wird dazu die Biografie des Autors

---

1 Alle Dostojewskij-Zitate aus Fjodor Dostojewskij: *Böse Geister*. Frankfurt am Main 2003.

befragt und der Entstehungsverlauf des Romans nachvollzogen. So bildet die wechselvolle Geschichte des Schreibprozesses der *Bösen Geister*, die Dostoevskij in Briefen und Tagebüchern dokumentiert hat, häufig die Basis, um die Autormeinung herauszuarbeiten.

Die Lektüre des Romans legt jedoch auch einen völlig anderen Ansatz nahe: Man verzichtet auf Versuche, die Unbestimmtheiten aufzulösen, und verlässt die Ebene hermeneutischer Interpretationsweisen zugunsten einer Analyse des Bedeutungsprozesses innerhalb des Romans, der sich auf die Eigenständigkeit des Textes gründet. Das unverständlich Bleibende und die Ambivalenzen verwiesen dann nicht mehr auf einen außerhalb liegenden Sinngehalt, sondern hätten die Funktion, erst einmal auf sich selbst aufmerksam zu machen, auf die Vagheiten und Ungereimtheiten selbst zu zeigen.

Taucht man also in die Welt der *Bösen Geister* ein und lässt sich auf die den ganzen Text durchziehenden Aporien und Differenzen ein, bietet es sich beinahe zwangsläufig an, den Roman aus einer dekonstruktiven Perspektive zu lesen, einer Betrachtungsweise, die der französische Philosoph Jacques Derrida entwickelt hat.<sup>2</sup> An die Stelle der Klärung von Unklarheiten tritt die Untersuchung der Rolle, die Differenzen und Brüche im Text innehaben. Der fehlenden Aufklärung von unzuverlässig berichteten Ereignissen wird dabei ebenso nachgegangen wie der Darstellung der Fragilität der gesellschaftlichen Konventionen, der Fiktivität des Subjekts und den Verstößen des Erzählers, der die Kriterien seines Erzählens darlegt, sie aber nicht erfüllt.

Dreh- und Angelpunkt des Geschehens und damit der Betrachtung ist die von Geheimnissen umwobene Person Nikolaj Stawrogins, an der die Komplexität des Wahnsinns sichtbar gemacht wird. Der Wahnsinn spielt in den *Bösen Geistern* eine Schlüsselrolle, und er steht im Zentrum eines Hergangs, in dem vertraute oppositionelle Kategorien wie ‚verrückt‘ und ‚vernünftig‘ ihre feste Zuordnung verlieren und brüchig werden.

„Ist nun Nikolaj Wsewolodowitsch verrückt, oder ist er bei Verstand?“<sup>3</sup> fragt die Mutter Warwara Petrowna und formuliert damit die Frage, die sich auch der Leser bis zum letzten Satz immer wieder vorlegt.

Aber nicht nur Nikolaj Wsewolodowitsch, fast alle Figuren kommen mit dem Wahnsinn in Berührung. Es gibt kaum eine Begegnung, ohne dass der Wahnsinn zwischen den Menschen steht, kaum einen Dialog, in dem er nicht erwähnt würde. Oft ist der Begriff des Wahnsinns verbunden mit dem Motiv des Verborgenen, Besonderen. Hinter ihm steht etwas Außergewöhnliches, das ihn

---

2 Jacques Derrida: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart 2004.

3 Dostojewskij 2003, S. 68.

hervorbringt, für das er ein Symptom ist und das er gleichzeitig verdeckt. Der Wahnsinn ist der Zugang zu den Geheimnissen der Personen, zu ihren Handlungen und damit zur Bedeutung des Romans. Sucht man hier also nach einem Sinn, wird man immer wieder auf den Wahnsinn stoßen – der Sinn der *Bösen Geister* verbirgt sich in seinem Gegenteil, dem Wahnsinn.

Der Roman macht so auf die Zerbrechlichkeit einer für uns selbstverständlichen Relation aufmerksam, die den Sinn als das Maßgebende erachtet und den Wahnsinn als das Fehlen von Sinn versteht. Mit der Umkehrung dieser Hierarchie wird die Frage nach dem Sinn überhaupt infrage gestellt, und zugleich faltet sich das Problem der ins Wanken gekommenen Ordnung auf den Text zurück. Denn ein Roman, der in seinem Geschehen Sinn an sich in Zweifel zieht, unterminiert damit notwendigerweise auch die Möglichkeit seines eigenen Sinns.

## 2. Der Aufschub des Wahnsinns

Nikolaj Stawrogins Aufenthalt in der Gouvernementsstadt bringt Unruhe in die Gesellschaft, steht seine geheimnisumwitterte Person doch von Anfang an im Mittelpunkt des Interesses: Wie ist es möglich, dass er, ein junger Mann von Herkunft, gebildet und vermögend, sich mit der niedrigsten Petersburger Gesellschaft eingelassen hat? Was hat ihn dazu veranlasst, eine vielversprechende militärische Laufbahn aufzugeben, und in welchem Verhältnis steht er zu der hinkenden Marja Timofejewna? Was hat ihn zu seinem ungehörigen Benehmen gegenüber hochrangigen Persönlichkeiten getrieben? Die Öffentlichkeit rätselt, und schließlich münden alle Fragen in der einen entscheidenden: Ist Nikolaj Wsewolodowitsch eigentlich bei Verstand? Ist er vielleicht verrückt oder ist er gar außerordentlich klug und übermäßig vernünftig?

Vernünftig oder wahnsinnig? Ließe der Roman eine Entscheidung über den Geisteszustand Nikolaj Stawrogins zu und gäbe es Anhaltspunkte, die verwickelten Ereignisse nach diesen Kategorien zu ordnen, dann bestände kein Anlass für die Verunsicherung, in der der Leser zurückbleibt, für das eigenartige Empfinden, während der Lektüre den Boden unter den Füßen zu verlieren und jenes Fundamentes beraubt zu sein, das eine Orientierung in unserer Welt gewährleistet. Selbst der Schlusssatz, das ärztliche Obduktionsergebnis, das sich in seiner konstativen Form und seinem wissenschaftlichen Anspruch auffällig abhebt von über neunhundert Seiten Berichterstattung, die sich auf kaum eine genaue Beobachtung und Auskunft festlegen will, scheint keinen Aufschluss zu geben, sondern eher zu verwirren. „Das Buch wird zugeklappt, und

das Rätselraten beginnt: *Wenn es das nicht war, was war es dann?*“<sup>4</sup>

Mit diesen Ungewissheiten allein gelassen, findet man keinen Verbündeten im Roman. Die Gesellschaft der Stadt, so sehr sie sich bemüht, mithilfe ihrer altbewährten Kriterien die Vorkommnisse zu verstehen, trägt nicht zur Aufklärung bei, noch helfen Nikolaj Wsewolodowitschs Beiträge weiter. Selbst vom Erzähler, auf dessen Zuverlässigkeit er doch angewiesen ist, wird der Leser allein gelassen.

Die Auftritte Nikolaj Stawrogins und die Konfusionen, die er auslöst, lassen eine von Beginn an in seiner Person verankerte Ambiguität erkennen: Von seinem ersten Erscheinen bis zu seinem Selbstmord erweist er sich als Träger von Differenzen. Jedoch bringt er die Gegensätze nicht zu einer Vereinigung, sondern er hebt sie hervor und demonstriert ihre Unvereinbarkeit.

Es beginnt mit seinem erstem Besuch in der Stadt. Nikolaj Wsewolodowitsch ist der Ruf eines zweifelhaften Lebemanns schon vorausgeeilte, aber dann setzt er alle in Erstaunen: Er betragt sich als eleganter Gentleman, zeigt beste Manieren und beteiligt sich auf eine auerordentlich vernünftige Weise an den Gesprächen.<sup>5</sup> Seine aufmerksame Beobachtung der üblichen Etikette deckt sich nicht mit den Erwartungen, die einem Mann entgegengebracht werden, der bislang ein Leben fern der vornehmen Gesellschaft geführt hat. Nikolaj Stawrogin erfüllt die gesellschaftlichen Normen und erfüllt sie damit gleichzeitig nicht.

Auch die Physiognomie seines Gesichtes löst eine sonderbare Empfindung aus: Sie entspricht ganz und gar dem Schönheitsideal und verliert gerade in dieser Entsprechung ihre Anziehungskraft. Er ist „ein Bild von einem Mann, aber gleichzeitig irgendwie abstoßend“.<sup>6</sup> Nikolaj Stawrogins Verhalten und Aussehen kehren Differenzen hervor, in seiner Person werden schon bei den ersten Begegnungen eigentlich unvereinbare Divergenzen vorgeführt.

Dann scheint die Polarisierung aufgehoben. Das korrekte Verhalten macht einer Reihe ungehöriger Streiche Platz, mit denen er die Gesellschaft brüskiert, und endlich greifen die allgemeinen Kategorien: Nikolaj Wsewolodowitsch ist ein Unruhestifter, der sich gezielt der Wahnsinnstuten bedient. Entsprechend wird mit ihm verfahren: Er wird verhaftet und eingeschlossen.<sup>7</sup>

„Und dann klärte sich endlich alles auf!“<sup>8</sup> Nikolaj Wsewolodowitsch erkrankt schwer, und drei Ärzte attestieren ihm, dass er unter Fieberfantasien gehandelt haben könnte. Eine Krankheit, die zu

---

4 Maike Schult: *Die Dämonen*. In: Birgit Harreß (Hg.): *Dostojewskijs Romane*. Stuttgart 2005, S. 64.

5 Vgl. Dostojewskij 2003, S. 56f.

6 Ebd., S. 58.

7 Vgl. ebd., S. 60ff.

8 Ebd., S. 68.

unkontrolliertem Verhalten führt! Das wäre allerdings eine Erklärung, die alle Rätsel auf einen Schlag lösen könnte. Aber in welcher Weise klärt diese Aufklärung auf? Die Diagnose wird gestellt und bleibt lediglich Möglichkeit. Zur Untermauerung der ärztliche Verlautbarung wird das Benehmen des Patienten angeführt: Er sei „zwar intelligent und tückisch“ vorgegangen, sei aber eben „nicht mehr im vollen Besitz des gesunden Menschenverstandes und Willens gewesen“, und der Erzähler fügt hinzu, dass eben dieser Umstand dann ja durch die anschließende Krankheit bestätigt wurde.<sup>9</sup> Es soll Klarheit geschaffen werden darüber, ob die Krankheit für die Ausfälle verantwortlich ist, und genau dazu liefert die Krankheit den Beweis! Die Zirkularität dieser Beweisführung und ihr ironischer Unterton nehmen der Argumentation jede Überzeugungskraft. Die Mitglieder der Gesellschaft sorgen noch zusätzlich für Verunsicherung, denn empfinden die einen durchaus Scham darüber, diese einzig mögliche Deutung der Vorfälle übersehen zu haben, lassen sich andere von der ärztlichen Wissenschaft nicht beeindrucken und vertreten den Standpunkt, die Krankheit wäre nur vorgetäuscht gewesen.<sup>10</sup> Die Aufklärung klärt nicht auf, sondern führt zu Irritationen und spaltet die Meinung der Gesellschaft. Nikolaj Stawrogin, dessen aporetische Erscheinung sich eben erst zu verwischen schien und endlich einer Ordnung unterworfen werden konnte, zeigt wieder disparate Gegensätze. Seine Person repräsentiert die Oppositionen ‚krank und verrückt‘ auf der einen Seite, ‚gesund und bei vollem Verstand‘ auf der anderen. Eine Aufklärung, die Unklarheit schafft!

Auf der Ebene der Sprache kommen diese miteinander verknüpften Unvereinbarkeiten in einer merkwürdig gebrochenen Beziehung zwischen sprachlicher Bedeutung und Grammatik zum Ausdruck. Liputin, der frühere Weggefährte Stawrogins, formuliert nach einer Befragung im Bekanntenkreis das Fazit:

„Wen auch immer man fragt, alle kommen auf denselben Gedanken, auch wenn er früher keinem eingefallen ist: »Ja«, sagen sie alle, »er ist verrückt, sehr klug, aber vielleicht auch verrückt.«“<sup>11</sup>

Zwei Feststellungen, die sich widersprechen und einander ausschließen, werden zu einer konstativen Aussage zusammengefügt, die in ihrer Grammatik völlig korrekt ist. Dabei unterläuft die Behauptung »er ist verrückt« die Bedeutung der gegenteiligen Versicherung »er ist klug« und umgekehrt. Der Angabe als ganzer fehlt die Referenz, die aber jeder einzelnen der gegenteiligen Ansichten zugesprochen werden kann:

„Wenn zwei miteinander unverträgliche und dennoch ineinander verschlungene Bedeutungen von einem

---

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd., S. 68f.

11 Ebd., S. 134.

grammatisch unzweideutig konstruierten Satz erzeugt werden, dann suspendiert jede dieser Bedeutungen die Bedeutsamkeit der anderen, und der Satz revoziert als ganzer die Referenzfähigkeit, die er in jeder einzelnen seiner Bedeutungen ungebrochen gehauptet.“<sup>12</sup>

Damit entzieht sich die Sprache der Kontrolle des Sprechenden und auch dem Verstehen des Hörenden oder Lesenden. Sie hat sich von ihrer auf kommunikatives Agieren ausgerichteten Funktion gelöst, und in dieser, Verwirrung evozierenden Form zieht sie eine Kommunikation auflösende und damit die Gesellschaft zersetzende Wirkung nach sich.

In einer solchen, Ungewissheit entfachenden Weise verhält sich Nikolaj Stawrogin selbst. Die Episode der ‚Frechheit‘, die er sich dem liberal gesinnten Liputin gegenüber erlaubt, vermittelt eine Vorstellung seines eigenen undurchschaubaren Spiels mit seiner Zwiespältigkeit. Nikolaj küsst Liputins junge Frau vor dessen Augen und in aller Öffentlichkeit auf den Mund. Liputin macht seinem Ruf als Liberaler alle Ehre und betrachtet den Vorfall nicht als Herausforderung, sondern erweckt den Anschein, als wäre Nikolaj nicht ganz bei Verstand, während er ihn in Wahrheit für einen sehr klugen und vernünftigen Menschen hält. Aus Nikolajs Reaktion ist zu schließen, dass er diese Einschätzung sofort durchschaut und diese Auslegung seines Benehmens als richtig billigt.<sup>13</sup> Nach seiner Krankheit und Genesung allerdings drückt er während eines Besuchs bei Liputin seine Verwunderung über dessen Auffassung aus, streitet sein Einverständnis ab und besteht darauf, zum Zeitpunkt seiner ‚Frechheiten‘ nicht ganz wohl gewesen zu sein.<sup>14</sup> Vernünftig oder verrückt – Nikolaj Stawrogin selbst hält den Schwebestand zwischen beiden gegensätzlichen Polen aufrecht.

Auch der Erzähler schürt die Verunsicherung. Stellt er sich zu Beginn als Chronist vor, so verwirrt er die Erzähl-Logik, wenn er, ohne sich zu erklären, diese Rolle ablegt, Ereignisse referiert und Dialoge wiedergibt, von denen nur ein allwissender Erzähler Kenntnis haben kann, und zwischendurch immer wieder in die Position des Ich-Erzählers schlüpft. Über das eben erwähnte Gespräch zwischen Nikolaj und Liputin berichtet er zunächst aus externer Perspektive, übernimmt dann den Part des Ich-Erzählers und kündigt an, eine Kuriosität anmerken zu wollen. Als dieser Ich-Erzähler gibt er Nikolajs Gedanken wieder und nimmt sogar Einblick in sein Gedächtnis!

„Der Kuriosität halber“<sup>15</sup> will er den Eindruck ansprechen, der sich Nikolaj während seines Aufenthaltes in der Stadt am schärfsten eingepägt hat: der kleine Beamte Liputin, der sich an

---

12 Werner Hamacher: *Unlesbarkeit*. In: Paul de Man: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main 1988, S. 15.

13 Vgl. Dostojewskij 2003, S. 64f.

14 Vgl. ebd., S. 70.

15 Ebd., S. 71.

Idealen sozialer Harmonie berauscht und gleichzeitig mit Hingabe ein kleingeistiges, von Geiz und Eifersucht bestimmtes Leben führt.

Es ist durchaus kurios, dass Nikolaj Stawrogin, der die Ansichten der Gesellschaft spaltet, die widersprüchliche Persönlichkeit, sich über einen Kleinbürger wundert, der auf erbärmliche Weise lebt und gleichzeitig dem Traum einer harmonischen Weltrepublik nachhängt, ohne diese Harmonie auch nur andeutungsweise in seinem persönlichen Alltag umzusetzen. Denn von einem Augenblick zum anderen sieht Nikolaj über seine eigene zwiespältige Situation, über seine eigene Zerrissenheit in der Selbstbeurteilung hinweg, die eben noch Thema des Gesprächs gewesen war. Die unvereinbaren Gegensätze scheinen ausgelöscht, während sie doch in aller Munde sind und ihn gerade noch selbst beschäftigt haben. Die Kuriosität liegt also durchaus in Nikolaj Stawrogins ignorierender Selbsteinschätzung, die in der Abgrenzung zu einem vermeintlich heuchlerischen Charakter die eigene Polarisierung leugnet.

Doch es gibt noch eine weitere Ebene der Kuriosität, die im Jonglieren des Erzählers mit seiner Stellung zum Geschehen und der erzählerischen Fokalisierung liegt. Ein Ich-Erzähler kündigt an, in Innensicht Eindrücke und Gedanken einer Figur wiederzugeben, wobei diese Schilderung wiederum aus einer erzählerischen Distanz erfolgt in der selben ironisch gefärbten Diktion, die dem berichtenden Chronisten eignet.<sup>16</sup> Das Bild allerdings, das der Erzähler von Liputin zeichnet, widerspricht ganz und gar dem Anschein, den sein Bericht der Ereignisse vermittelt hat. Liputin hat sich in seinem Verhalten gegen Nikolaj eben nicht als eifersüchtiger, engstirniger Despot gezeigt, sondern eine gegenteilige Empfindung erweckt als liberaler, moralisch unkomplizierter Bürger. Der Erzähler will eine Kuriosität anmerken und begeht dabei selbst eine Kuriosität, die Kuriosität der Art und Weise seiner Anmerkung. Damit lenkt er die Aufmerksamkeit auf seine Position und stellt seine Erzählweise infrage – die Erzähler-Position wird dekonstruiert.

Erzähler, Figuren und Nikolaj Stawrogin unterstützen sich gegenseitig im Aufrechterhalten der Schwebe zwischen zwei entgegengesetzten Polen. Nikolajs Persönlichkeit, seine Handlungen werden nicht auf ihren Wahnsinn oder ihre Vernunft festgelegt, die Entscheidung für eine dieser Kategorien wird ständig aufgeschoben. Die Selbstverständlichkeit, mit der die den Ton vorgebende Gesellschaftsschicht über das Begriffssystem ‚Vernunft – Wahnsinn‘ verfügte, ist ins Wanken geraten. Vernünftig, wahnsinnig entpuppen sich als nicht dem gesellschaftlichen Leben übergeordnete, als nicht natürlich gegebene Größen. Die Unmöglichkeit der Zuordnung macht sie

---

16 Vgl. ebd.

als Konventionen sichtbar. Nikolaj Stawrogin sprengt diese Übereinkünfte und demonstriert ihre Zerbrechlichkeit. Dabei spiegelt seine aporetische Person die angesprochene Eigenschaft der Sprache wieder, sich in der Gleichzeitigkeit der Widersprüche der Kommunikation zu entziehen und an der Zersetzung des allgemeinen Zusammenlebens mitzuwirken.

Als die öffentliche Ordnung durch die wirren Verhältnisse während des Festes zugunsten der Gouvernanten zusammenbricht,<sup>17</sup> wird offensichtlich, dass der Zusammenhalt der Allgemeinheit ohne die Basis der herkömmlichen Regeln verloren geht. Lassen sich die Gegensätze und ihre sprachlich determinierten Kategorien nicht aufrecht halten, wird auch Gesellschaft an den Ort verwiesen, an dem die konventionell bedingten Differenzen nicht wirksam sind – dem Bereich des eigentlichen Menschseins, auf den in diesem Roman hingewiesen wird durch die vielen Todesfälle, die die Nivellierung aller Unterscheidungen im Tod verdeutlichen.

### **3. Marja Timofejewna - Die Präsenz der Krankheit**

Wie stehen Nikolaj Stawrogin und Marja Lebjadkina zueinander?

Eine geheimnisvolle Verbindung besteht zwischen ihnen, denn vorläufig ist niemandem etwas Präzises bekannt, Gerüchte befinden sich in Umlauf oder werden bewusst in die Welt gesetzt, und wie immer, wenn es um Nikolaj Stawrogin geht, sind die Meinungen geteilt. Sie reichen von Mutmaßungen einer profanen Verführung<sup>18</sup> bis zur Transzendierung seiner ihr zugewandten Aufmerksamkeit ins Heilige.<sup>19</sup> Nikolaj Wsewolodowitsch selbst schildert in seiner Beichte beim Bischof Tichon sein Verhältnis zu Marja Timofejewna: Er hat sich mit ihr trauen lassen, weil die Herausforderung, die in der Grässlichkeit seiner Verbindung mit einer hinkenden und überspannten Idiotin liegt, ihm den gesuchten Nervenkitzel verursacht.<sup>20</sup>

Der enorme Standes- und Bildungsunterschied ist unverkennbar und stellt für die Öffentlichkeit die eigentliche Herausforderung dar. Diese gesellschaftlich bedingte Diskrepanz bewirkt die Außerordentlichkeit der Verbindung und fördert das Interesse an der Thematik. Doch der eigentliche Unterschied liegt unter dieser Oberfläche, wesentlicher ist der Wesensunterschied der beiden Protagonisten.

---

17 Vgl. ebd., S. 682ff.

18 Vgl. ebd., S. 137.

19 Vgl. ebd., S. 248.

20 Vgl. ebd., S. 584.

Marja Timofejewna ist dadurch ausgezeichnet, dass ihre Erscheinungsweise nicht spaltet. Sie ruft in der Gesellschaft, wie auch beim Erzähler, vornehmlich Mitleid hervor. Der Chronist betont die fast angenehme Empfindung, die er bei ihrem Anblick verspürt und hebt ihre ruhigen, freundlichen Augen hervor, das Träumerische und Aufrichtige, das in ihrem beinahe freudigen Blick leuchtet.<sup>21</sup> Es ist die von ihr ausgehende ruhige, stille Freude, die im krassen Gegensatz steht zu Nikolaj Stawrogins spaltender Persönlichkeit.

In einem weiteren Punkt sind die Mitglieder der Gesellschaft sich einig, wenn die Sprache auf Marja Timofejewna kommt: Sie ist eindeutig verrückt und wahnsinnig. Fast alle am Geschehen Beteiligten äußern sich über ihren Zustand in einhelliger Übereinstimmung. Sie ist eine Kranke, die nicht nur verrückt ist, sondern auch noch hinkt.<sup>22</sup> Auch ihre äußere Erscheinung ist die einer Kranken, krankhaft mager mit dünnem dunklen Haar, zudem bekommt sie fast täglich irgendwelche Nervenfälle. Richtet man nicht ausdrücklich das Wort an sie, vergisst sie die Realität und stürzt sich sofort in ihre Träume. Ist sie allein, legt sie sich die Karten oder schaut in den Spiegel,<sup>23</sup> bei Kontakten mit der Gesellschaft fällt ihr kindlich-naives Benehmen auf.<sup>24</sup> Realitätsverlust, Selbstbezogenheit und infantile Eigenarten bestimmen ihr Verhalten.

Die allgemeine Auffassung derjenigen, die sie kennen, stimmt auch darin überein, dass sich ihr Zustand in den Jahren, die der Bericht umspannt, verschlechtert hat. Durch die Begegnung mit Nikolaj Stawrogin wird sie endgültig um den Verstand gebracht.<sup>25</sup> Die Zerrüttung ihrer geistigen Fähigkeiten endet schließlich in einer Art paranoider Persönlichkeitsstörung, einem Zustand, in dem sie nicht nur in Nikolaj zwei Personen völlig unterschiedlicher Wesensart wahrnimmt, sondern auch unter dem Wahn leidet, Opfer einer Verschwörung geworden zu sein und eine unbekannte Schuld auf sich geladen zu haben.<sup>26</sup>

Während des letzten Zusammentreffens der beiden bringt Marja ihr Empfinden zum Ausdruck, das das divergente Auftreten Nikolaj Wsewolodowitschs in ihr hervorruft. Einst, in der Petersburger Zeit, war er ihr „lichter Falke und Fürst“, jetzt erscheint er ihr als feiger Betrüger, als „falscher Demetrius“.<sup>27</sup> Sie kann sich die von ihr beobachteten Widersprüchlichkeiten in Nikolajs Verhalten nur erklären, indem sie zwei verschiedene Menschen mit sich konträr entgegenstehenden

---

21 Vgl. ebd., S. 186.

22 Vgl. ebd., S. 128.

23 Vgl. ebd., S. 186-188.

24 Vgl. ebd., S. 203-205.

25 Vgl. ebd., S. 246.

26 Vgl. ebd., S. 363.

27 Ebd., S. 366f.

Charakteren konstruiert. Damit bestätigt Marja Timofejewna aus einer ihr ganz eigenen Perspektive die von allen anderen beobachtete aporetische Erscheinung Nikolaj Stawrogins. Zugleich verfestigt die Art und Weise der Interpretation ihrer Wahrnehmung den Eindruck ihrer paranoiden Persönlichkeitsstörung, ihrer Geisteskrankheit.

Marja Lebjadkina, die eindeutig Geistesranke, steht Nikolaj Stawrogin gegenüber, der auf den Aufschub des Wahnsinns hinweist. Zwischen Geisteskrankheit und Wahnsinn verläuft eine Trennlinie. Der Wahnsinn hat sich von der Geisteskrankheit gelöst: „eine *Auflösung* [ist] im Vollzug; Wahnsinn und Geisteskrankheit geben ihre Zugehörigkeit zur selben anthropologischen Einheit auf“.<sup>28</sup> Ein Stawrogin und eine Lebjadkina – ihre merkwürdige, geheimnisvolle Verbindung offenbart die Trennung und macht auf sie aufmerksam.

## 4. Die Beichte „*Von Stawrogin*“<sup>29</sup>

### 4.1 Subjekt und Identität

„Gedichte wie Romane sprechen uns in einer Weise an, die Identifikation fordert, und Identifikation bewirkt die Herausbildung von Identität: Wir werden zu dem, was wir sind, indem wir uns mit Figuren identifizieren, von denen wir lesen.“<sup>30</sup>

Gehört es zur Lektüre eines Romans, dass man dieser Forderung nach Identifikation nachkommt, wird der Leser, der sich auf die *Bösen Geister* einlässt, auch hier mit dem Gefühl der Irritation das Buch beiseite legen müssen. Denn keine der Figuren scheint für diese Aufgabe in Frage zu kommen.

Allerdings bietet sich zunächst Nikolaj Stawrogin als mögliches Objekt der Identifikationsuche an: Seine Kindheit und Jugend wird beschrieben; er fesselt durch seine Rätselhaftigkeit und weckt unser Interesse, seine Persönlichkeit zu ergründen; und er ist uns näher als die anderen Figuren, da wir zusammen mit dem im Kloster lebenden Tichon seine Aufzeichnungen lesen können. Diese Schrift, in dem Nikolaj Stawrogin ein Verbrechen an einem Kind gesteht, dessen Folgen sein Leben belasten, scheint die Möglichkeit zu bieten, Aufklärung über ihn zu erlangen, ihn vielleicht sogar verstehen zu können.

Zudem ist diese Beichte ein Dokument des Wunsches, eine Identität mit sich selbst zu finden. Der

---

28 Michel Foucault: *Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes*. In: D. Defert und F.Ewald (Hg.): *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main 2003, S. 185.

29 Dostojewskij 2003, S. 570-590.

30 Jonathan Culler: *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart 2002, S. 162.

Leser begleitet Nikolaj Wsewolodowitsch bei dessen Suche nach der eigenen ungeteilten Existenz. Mit der Absicht, die Blätter zu veröffentlichen und sich dem Urteil der Menschen und der Justiz zu stellen, will Nikolaj den Hass seiner Mitmenschen heraufbeschwören, dem er als einzelner allein gegenübersteht. Die Konfrontation soll ihm das Erleben der Ich-Identität vermitteln: „für mich werden diejenigen bleiben, welche alles wissen und mich ansehen werden, und ich – sie.“<sup>31</sup>

Doch Bischof Tichon bezweifelt die erfolgreiche Konzeption einer solchen Identitätserschaffung. Die Gegenüberstellung muss misslingen, wenn Nikolaj mit seiner Beichte die Menschen zum Hohn reizt und er der Lächerlichkeit preisgegeben ist. Trotz seines herzlosen Verbrechens, das er im vollen Bewusstsein seiner Grausamkeit begangen hat, wird sich Nikolaj, so befürchtet Tichon, mit der Form der Niederschrift und der Schilderung der Tat lächerlich machen.<sup>32</sup> Sein Versuch, sich als substantielles Ich zu erfahren, indem er sich der Öffentlichkeit als ruchloser Mensch präsentiert und zum Objekt des einmütigen Hasses wird, wird fehlschlagen, sobald das Verbrechen Hohn hervorruft – das Individuum wird geteilt, es ist zugleich grausam und lächerlich.

In der durch die Veröffentlichung seiner Aufzeichnungen erhofften Vereinzelung sucht Nikolaj Stawrogin zudem Erleichterung: Er möchte von der Erscheinung des Mädchens, das er in den Tod getrieben hat, befreit werden, da er sich anderenfalls der Gefahr ausgesetzt sieht, „den Verstand [zu] verlieren“,<sup>33</sup> der Gefahr der Nicht-Identität. Der Befreiungsversuch äußert sich neben der detaillierten Schilderung seines Verbrechens in seinem Bemühen um Analysen seiner Empfindungen, die den beschriebenen Ereignissen folgten oder vorausgingen. Stimmungsschwankungen von quälender Angst über Hass bis zu ausgelassener Laune mit Angaben der jeweiligen Tageszeit werden akribisch aufgelistet. Und immer wieder beharrt er auf seiner geistigen Gesundheit, der Einheit seiner Person. Aber gerade in diesen Beteuerungen tritt die Zerrissenheit seines Ich hervor. Wenn er nachdrücklich betont, dass er unumschränkter Herr seines Willens sei, bringt er nur seine Zwiespältigkeit zum Ausdruck:

„Ich weiß, ich könnte das Mädchen auch jetzt noch von mir weisen, sobald ich es wollte. Ich bin immer noch unumschränkter Herr meines Willens. Aber das ist es ja eben, daß ich es nie gewollt habe, nicht will und nicht wollen werde; das weiß ich genau.“<sup>34</sup>

Ein Ich, das sich als Herr des Willens ausgibt und sich im nächsten Moment in seinem Handeln vom Willen bestimmen lässt, demonstriert allen Behauptungen zum Trotz nur seine Gespaltenheit.

---

31 Dostojewskij 2003, S. 589.

32 Vgl. ebd., S. 594f.

33 Ebd., S. 588.

34 Ebd.

Auch hier bilden zwei miteinander verknüpfte Bedeutungen, die sich eigentlich ausschließen, einen grammatikalisch einwandfreien Satz, der in seiner gesamten Aussage dem widerspricht, was die einzelnen Teile jeweils für sich sagen. Auch hier wird deutlich, wie die Sprache den Intentionen des Sprechenden oder Schreibenden entgleitet und sich im selben Maß dem Verstehen des Lesenden entzieht. Es bleibt der Eindruck der Widersprüchlichkeit, die dem Ich widerfährt. Das Subjekt als gegebene Einheit, als Zentrum, von dem die Aktivitäten ausgehen, wird zerbrechlich gemacht – es wird dekonstruiert.

## 4.2 Fiktionalität des Ich

Tichons erste Reaktion nach einstündigem Lesen gilt der Frage des Stils. Die Schilderung der Erbarmungslosigkeit, mit der Nikolaj Stawrogin das Mädchen Matrjoscha in den Tod gequält hat, ruft nicht Fassungslosigkeit und Entsetzen hervor, sondern es folgt der Vorschlag, Verbesserungen am Stil anzubringen.<sup>35</sup>

Doch nicht nur Tichon verhält sich derart verwunderlich, auch den Erzähler scheint nur die Form des Schriftstücks zu interessieren. Seine einleitenden Worte zu den Aufzeichnungen, die ihm ja schon bekannt sind, bereiten mit keiner Bemerkung auf die Ungeheuerlichkeit des Inhalts vor, stattdessen werden die zahlreichen orthografischen Fehler und der schlechte Stil hervorgehoben. Er geht in der Tat so weit, die fehlenden literarischen Fähigkeiten des Verfassers zu diskutieren.<sup>36</sup> Zu Beginn des Erzählers, am Ende Tichons Stilkritik – Nikolaj Stawrogins Beichte ist eingerahmt von der Frage nach der Form.

Von der Stilkritik eingeschlossen wird ein Dokument, das Nikolaj Wsewolodowitsch ins Kloster trägt und das er Tichon mit Anzeichen innerer Erregung und mit der Aufforderung zum Lesen auf den Tisch legt. Es ist mit der Überschrift „Von Stawrogin“ versehen und verspricht Aufklärung über Nikolajs ambivalentes Verhalten und seinen undurchschaubaren Charakter, besonders da ihm selber daran gelegen ist, „alles in deutlichen Worten zu erzählen, damit nun nichts mehr verborgen bleibt“.<sup>37</sup> Aber das Versprechen wird nicht eingelöst, die von der Kritik eingerahmte Schrift hinterlässt weitere Ratlosigkeit und Irritation.

Denn auch nach seinem wortreichen Bekenntnis verliert sich Person und Persönlichkeit Nikolaj

---

35 Vgl. ebd., S. 590.

36 Vgl. ebd., S. 570.

37 Ebd., S. 572.

Stawrogins im Ungewissen, obwohl seine Schrift doch einleuchtend und nachvollziehbar aufgebaut ist: Im Mittelpunkt steht sein Vergehen an Matrjoscha und dessen Folgen für ihn; äußere Umstände, die für das Verstehen notwendig sind, werden geschildert, und im Ganzen verfolgt der Bericht eine eindeutige Chronologie.

Gleichwohl wird die durchaus bedrückende Wirkung, die von der Beichte ausgeht, von Unklarheiten irritiert. Sie entspringen Widersprüchen in den Details und fehlenden Erläuterungen an erzählerisch markanten Punkten der Darstellung. Ausbleibende Schilderungen von Emotionen stehen aufgebauchten Selbstanalysen sich ausschließender Gefühle gegenüber. Die Widersprüchlichkeit der Begleitumstände und die Aussparungen Einsicht gewährender Kommentare verleihen der Geschichte eine gewisse Fragwürdigkeit.

Ist das Vergehen an Matrjoscha die „beschlossene Absicht“,<sup>38</sup> an deren gedanklichem Festhalten oder Aufgabe Stawrogins seine Willensstärke prüft, der „unaufhörliche Traum“,<sup>39</sup> von dem er sich ablenken muss? Es wird von ihm nicht deutlich gemacht, es lässt sich lediglich aus dem Zusammenhang erahnen. Wann und unter welchen Umständen reift die Absicht zu diesem Verbrechen, und welche Gründe treiben ihn? Nikolaj Stawrogins schweigt dazu. Und welcher Intention folgt er, als er einem kleinen Beamten das gesamte Monatsgehalt aus der Jackentasche entwendet? Begeht er den Diebstahl zur Ablenkung und nur zum Spaß, wie er sagt, oder ist die Hauptsache Geldmangel, so dass er „gleichsam aus Not und eben nicht zum Spaß stahl“,<sup>40</sup> wie er gleich darauf betont? Welches Gefühl beherrscht ihn, als er sich Matrjoscha nähert und sie ganz unerwartet seine Zärtlichkeiten erwidert? Er wäre beinahe weggegangen, aus Mitleid, aber im nächsten Satz ist von einem jähen Gefühl seiner Angst die Rede,<sup>41</sup> ohne dass er für sich oder den Leser einen Zusammenhang verdeutlicht hätte. Und welche Vorstellung hat er nun von Matrjoschas Alter, meint er, sie sei vierzehn Jahre alt<sup>42</sup> oder doch eher nur zehn Jahre, wie er am Ende seiner Beichte behauptet?<sup>43</sup>

Ausführlich schildert Stawrogins die zwischen Angst, Hass und Ekel wechselnden Gefühlslagen, die ihn an den dem Vergehen folgenden Tagen zu den verschiedenen Tageszeiten beherrschen. Aber seine Stimmung ist nicht einzuordnen, wenn er beteuert, mit „wirklicher Angst“ aufgewacht

---

38 Ebd., S. 574.

39 Ebd., S. 575.

40 Ebd.

41 Vgl. ebd., S. 577.

42 Vgl. ebd., S. 571.

43 Vgl. ebd., S. 587.

zu sein, und im selben Atemzug sich als „sehr gut gelaunt und schrecklich freundlich“<sup>44</sup> beschreibt.

Dann trifft er das erste Mal nach der Tat mit Matrjoscha zusammen.<sup>45</sup> Hier klafft eine Lücke inmitten der analytischen Selbstbeobachtung, keine Regung wird erwähnt. Stawrogin konstatiert auch nicht einen Mangel an Empfindungen. Es bleibt eine Leere, die diese Begegnung umschließt, wie auch das nächste Zusammentreffen mit Matrjoscha.

Und welche Feigheit meint er, die ihn so sehr mit Grimm und Wut erfüllt?<sup>46</sup> Feigheit, sich an einem Kind zu vergehen und die Tat so brutal zu verschleiern, oder Feigheit, hinterher Angst zu spüren? Es bleibt unklar. Dann wieder schildert er einen Traum ausführlich in vielen Einzelheiten und die sich einstellenden Gemütsbewegungen, um im selben Augenblick festzustellen: „Ich weiß nicht, was ich damals eigentlich geträumt habe“.<sup>47</sup>

Von seiner letzten Begegnung mit Matrjoscha allerdings, an dem Nachmittag ihres Selbstmordes, berichtet er über seine Regungen, die die Gestalt des kranken Mädchens in ihm auslöst, wenn er auch hier wieder verwirrt, indem er zwei gegensätzliche Äußerungen ohne Erläuterung nebeneinander stellt: Matrjoscha fantasiert im Fieber, aber sie fantasiert auch nicht.<sup>48</sup>

Selbst wenn Stawrogin über die Gegenwart spricht, über die fast täglich auftretenden Wahnvorstellungen, in denen er das Mädchen vor sich sieht, reißen die Widersprüchlichkeiten nicht ab. Seine Qual, die ihm die Erinnerung an die letzte Geste Matrjoschas, ihr vorwurfsvolles Nicken mit dem Kopf, bereitet, kommt in zahlreichen Ausrufen, Zwischenfragen und einer vorsichtigen Einfühlsamkeit wohl zum Ausdruck. Doch die Widersinnigkeit, mit der er diese Erscheinungen kommentiert, macht seine tastende Anteilnahme fragwürdig: Er sieht sie vor sich, doch nicht mit Augen; er wünscht sich „eine wirkliche Vision“!<sup>49</sup> Das Oxymoron spiegelt sein verwirrendes Spiel, in dem er Begriffe wie ‚vor mir sehen‘ – ‚aber nicht mit Augen‘, ‚Bild‘ – ‚Halluzination‘ gegeneinander ausspielt.

Gleichzeitig schürt er Unklarheit, wenn er aus einem Abstand von einigen Jahren seine Einstellung zu dem Verbrechen diskutiert und mehrere sich ausschließende Interpretationen anbietet: Empfindet er Gewissensbisse oder Reue oder Ekel? Oder doch keinen Ekel, sondern Lust?<sup>50</sup>

---

44 Ebd., S. 578.

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. ebd., S. 584.

47 Ebd., S. 587.

48 Vgl. ebd., S. 581.

49 Ebd., S. 587.

50 Vgl. ebd., S. 588.

Nichts mehr sollte verborgen bleiben, aber das Unterlaufen seiner Aufdeckungen durch zahlreiche Ungereimtheiten im Detail und die vielen Fragezeichen, die das Ausgesparte in seiner Beichte mit sich bringen, machen das Dokument in Bezug auf diese Intention unlesbar. Der Stilkritik Tichons, dem Vorschlag, Verbesserungen anzubringen, setzt Nikolaj Stawrogin die Aufrichtigkeit seines Schreibens<sup>51</sup> entgegen. Unstimmigkeiten und Mangel an Deutlichkeit stehen der Behauptung von Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit gegenüber, dem, was ein mit sich selbst identisches, substantielles Ich ausmacht. Aber die Aufrichtigkeit des Schreibens zerbricht an der Widersprüchlichkeit des Geschriebenen, und damit bleibt das einheitliche Ich eine Illusion.

Die Möglichkeit eines stilvollen Schreibens, das Tichon anbietet, in dem Widersprüche beseitigt und fehlende Erläuterungen eingefügt würden, könnte vielleicht den Eindruck einer zerfasernden, verschwimmenden Identität umgehen, aber auch dieses Ich wäre nicht mehr als eine Sprachfigur. Ein solches sprachlich generiertes Ich unterliegt der Fiktionalität, die den Text bestimmt, und muss die Vorstellung aufgeben, dass jenseits seiner sprachlichen Form ein entsprechendes substantielles Korrelat existiert:

„Nun hat diese notwendige Möglichkeit der Fiktionalität des *Ich* nicht nur für den, der es hört oder liest, sondern für jeden, der *Ich* sagt oder schreibt, die für seine Identität bedrohliche Konsequenz, daß er niemals *als Ich* und also niemals in der Form des Vorstellens Gewißheit darüber haben kann, ob ihm ein Substrat jenseits der Sprache korrespondiert.“<sup>52</sup>

An der Person Nikolaj Stawrogins wird genau diese Ungewissheit vorgeführt. Die Absicht, seiner zerrissenen Persönlichkeit durch dieses Schriftstück zu einer Identität zu verhelfen, scheitert, und in diesem Scheitern wird die Möglichkeit eines einheitlichen Ich generell infrage gestellt.

Nikolaj Stawrogin vertritt Tichon gegenüber den Anspruch, Authentizität bewahrt zu haben: „Ich habe aufrichtig geschrieben.“<sup>53</sup> Mit seiner niedergeschriebenen Beichte fungiert er als intradiegetischer Erzähler, und die Authentizität, auf die Nikolaj Wert legt, bezieht sich auf die imaginäre Welt des Romans. Die Schilderung seiner Tat soll auch ein öffentliches Geständnis sein, das er der Polizei vorlegen will, bereit, sich den Folgen einer Anklage zu stellen. Doch die Informationen, die Nikolaj Wsewolodowitsch liefert, sind kaum geeignet, die behördliche Nachforschung zu unterstützen.

Den Zeitpunkt der Geschehnisse betreffend, macht er die Feststellung: Alles geschah im Juni. Der Ort der Ereignisse ist Petersburg, und das Vergehen hat er in der Gorochowaja, in einem großen

---

51 Vgl. ebd., S. 590.

52 Hamacher 1988, S. 13.

53 Dostojewskij 2003, S. 591.

Haus im vierten Stock begangen. Aber die Hausnummer hat er vergessen; an den Namen seiner Wirtsleute kann er sich nicht mehr erinnern, er ist sich nicht sicher, ob er ihn überhaupt jemals gekannt hat. Der Tatort bleibt nicht nur sehr unbestimmt, sondern es gibt ihn gar nicht mehr, denn das Haus ist inzwischen abgerissen, an der Stelle steht ein neues Gebäude.<sup>54</sup> Der Ort des Verbrechens existiert nicht mehr.

Ein wesentlicher Identifikationsfaktor scheint für Nikolaj die Farbe des Hauses zu sein. Wiederholt betont er: „Das Haus war hellblau“.<sup>55</sup> Aber die Farbe eines längst abgerissenen Hauses hat keine Aussagekraft mehr, mit seinem Verschwinden hat sich dieses Indiz verflüchtigt. Stawrogins Festhalten an diesem Merkmal ohne Substanz zur Rekonstruktion der Tat läuft seinem erklärten Vorhaben zur Verdeutlichung zuwider und unterstreicht die Unbestimmtheit, das Verbrechen zu lokalisieren, es durch Zeit und Ort zu bestimmen.

Das Vage der Angaben arbeitet nicht nur gegen Nikolaj Stawrogins Absicht, sich den Behörden zu stellen, sondern es verleiht der niedergeschriebenen Beichte eine eigene Fiktivität innerhalb der Fiktivität des Romans. Das Vergehen lässt sich nicht mit den Koordinaten Zeit und Ort festlegen, es bleibt unfassbar. Dadurch haftet ihm der Anschein eines Mythos an, eines Mythos, den Nikolaj Stawrogin erzählt, um seine Person zu konstruieren, um sich eine Subjekt-Identität zu entwerfen.

### 4.3 Literarisches Sprechen

Nikolaj Stawrogin schiebt die Blätter mit dem Druck seiner schriftlichen Beichte über den Tisch zu Tichon. Er reicht ihm die Brille und fordert ihn auf zu lesen. Sein Entschluss steht fest.

Hier schaltet sich der Erzähler der *Bösen Geister* in seiner Funktion als Chronist ein. Er konstatiert kurz, dass er das Dokument in seine Chronik einfügt und kommentiert dann das äußere Erscheinungsbild und den Stil des Schriftstücks, ohne auf den Inhalt einzugehen. Er kommt zu dem Schluss: „Jedenfalls ist es offenkundig, daß der Verfasser keineswegs ein Literat war“.<sup>56</sup>

Doch der Erzähler, der hier urteilt, hat eine merkwürdige Rolle inne: Er lässt sich nicht festlegen auf eine Erzähl-Position.

Am Anfang des Romans stellt er sich als Chronist vor: Er schickt sich an, „denkwürdige Ereignisse“ zu schildern, die sich in der Stadt zugetragen haben.<sup>57</sup> Dabei scheint er neben eigenen

---

54 Vgl. ebd., S. 571.

55 Ebd., S. 571 und 589.

56 Ebd., S. 570.

57 Ebd., S. 9.

Beobachtungen auch auf ein ihm vorhandenes Wissen zurückzugreifen, das überdies Absichten und Einstellungen der an den Ereignissen beteiligten Personen umfasst, die er nicht als seine Interpretationen kenntlich macht. Zugleich agiert er selbst als Beteiligter, er spricht von „unserer Stadt“<sup>58</sup> und tritt im Geschehen mit Namen und als handelnde Person auf. Dieser Ich-Erzähler, der sich als Chronist einführt und in dieser Funktion seine Zuständigkeit überschreitet, indem er seine Position immer wieder aufgibt, allwissend über Szenen und Dialoge berichtet und sogar über Innensicht einzelner Figuren verfügt, missachtet damit seine am Anfang formulierte Ankündigung, eine Chronik zu schreiben, also eine Entsprechung zur Realität der Romanwelt herzustellen. Er unterläuft die anfänglich erklärten Vorgaben der imaginären Kommunikation und durchbricht die Erwartungen, die eine Lektüre, an narrativen Konventionen orientiert, einem Roman entgegenbringt.

Das erzähl-logisch nicht nachzuvollziehende Wechselspiel des Erzählers macht auf die Erzähl-Position selbst aufmerksam. Diese lässt sich nicht fassen, sie changiert und stellt sich so selbst infrage. Nicht das Erzählen ist eine Funktion des Erzählers, sondern der Erzähler ist eine Funktion des Erzählens – er ist ein Konstrukt des Erzählens, ein Konstrukt der Sprache.

Zudem rückt das Spiel mit der Erzähler-Position die Fiktionalität des Romans in den Vordergrund. Die einleitend hervorgehobene Chronisten-Funktion, die eine Authentizität innerhalb der Romanwelt unterstellt und ihrem Anspruch nicht gerecht wird, kehrt den imaginativen Charakter des Geschriebenen hervor, obwohl oder gerade weil sie den gegenteiligen Eindruck erwecken will. Der sich in seiner Erzähl-Institution dekonstruierende Erzähler weist Nikolaj Stawrogin als intradiegetischen Erzähler aus und fühlt sich dazu berufen, die Literarizität der schriftlichen Beichte dieses Binnen-Erzählers zu diskutieren. Er wirft damit die Frage auf: Was ist denn Literatur? Was macht literarisches Schreiben aus?

Mit der Thematisierung des literarischen Stils wird das Augenmerk auf die zeichentheoretischen Eigenschaften gelenkt, das literarische Sprechen wird auf eine selbstreferentielle Ebene transferiert, es überschreitet sein eigenes Sprechen.

Die Beichte „Von Stawrogin“ ist der Gegenstand, an dem dieses Überschreiten sichtbar wird. Sie fügt sich in den zweiten Teil des Romans ein, zugleich aber ist sie vom Romantext getrennt, einmal dadurch, dass sie Objekt der Stilkritik des extradiegetischen Erzählers ist, zum anderen durch die Einrahmung durch einen eigenen Titel, der sich von den Kapitelüberschriften des

---

58 Ebd.

Romans unterscheidet, und durch die Unterschrift des Verfassers des Dokuments, des Binnen-Erzählers. Stilkritik sowie Titel und Unterschrift machen sie zu einem Text im Text und bauen eine Differenz zwischen schriftlicher Beichte und Roman auf. Diese Trennlinie der Aufzeichnungen Stawrogins zum übrigen Text bezeichnet die Stelle, an der die Selbstreferenz des Romans und seines literarischen Sprechens hervortritt. Denn der Erzähler setzt sich mit seiner Kritik an der Binnenerzählung seiner eigenen Kritik aus. Er öffnet sein Erzählen und macht auf den eigenen Zeichengebrauch aufmerksam.

Die Stilkritik des Erzählers an Stawrogins Dokument führt auf, was einem literarischen Text entgegensteht: „Regelwidrigkeiten“ und „Unklarheiten“.<sup>59</sup> Damit jedoch bemängelt er exakt die Stilverstöße, die sein eigenes Erzählen aufweist: Durchbricht er nicht die erzählerischen Konventionen und Regeln? Ist er nun ein Chronist und fertigt eine Chronik an? Oder ist er selbst an den Ereignissen beteiligt? Oder zieht er sich aus dem Geschehen zurück, um in Innensicht über die Figuren zu berichten? Kann der Leser auf ihn zählen, werden ihm Hinweise geliefert, um über Nikolaj Stawrogins Geisteszustand Klarheit zu gewinnen?

Selbst auf seine Augenzeugenberichte ist kein Verlass. Während eines Ausflugs der jungen Gesellschaft der Stadt, an dem der Erzähler in seiner Rolle als Beteiligter des Geschehens teilnimmt, kommt es im Menschgedränge zu einem Zusammenstoß zwischen Nikolaj Wsewolodowitsch und Lisaweta Nikolajewna. Der Erzähler berichtet darüber und steigert die Rätselhaftigkeit des Vorfalles noch, indem er in seiner Schilderung die unterschiedlichen Meinungen gegeneinander ausspielt: „Ich sah“ den Zusammenstoß; „[m]ir schien, als [...] würfen sie sich einen irgendwie eigenartigen Blick zu“; „ich [konnte] es schlecht erkennen“, aber „[m]an behauptet“, dass Lisa Nikolaj Stawrogin schlagen wollte; „[i]ch gebe zu, daß ich persönlich nichts gesehen habe, aber alle versicherten, sie hätten es gesehen, obwohl [...] unmöglich alle es gesehen haben konnten, höchstens einige“<sup>60</sup> – ein ständiger Wechsel zwischen Behaupten, Versichern, Zurücknehmen und Infragestellen.

Der Erzähler formuliert Kriterien, anhand derer Texte als nicht-literarisch identifiziert werden können, und lenkt mit seiner Kritik die Aufmerksamkeit auf sein eigenes Erzählen, das, dieser Bewertung unterworfen, sich selbst in Zweifel ziehen muss, denn das Erzählte durchbricht Regeln und sorgt keinesfalls für Klarheiten. Der Roman stellt sein eigenes Sprechen infrage und rollt damit das Problem seiner eigenen Möglichkeitsbedingungen auf.

---

59 Ebd., S. 570.

60 Ebd., S. 441.

Doch gerade in dieser Selbstreferenzialität, in der der Roman den durch ihn formulierten Kriterien nicht standhalten kann, gibt er sich als literarischer zu erkennen, indem er nämlich im Erzählen auf das Erzählen und so über sein Erzählen hinaus verweist und seine Voraussetzungen präsentiert.

## 5. Das Ende und der Anfang

### 5.1 Aporie des Todes

Am Ende steht der Tod: Stepan Trofimowitsch stirbt; Marie, die Frau Schatows, und ihr neugeborenes Kind sterben; Marja Lebjadkina und ihr Bruder, der Hauptmann Lebjadkin, werden ermordet; der Räuber Fedjka wird tot aufgefunden und Schatow wird umgebracht; Lisaweta Nikolajewna wird erschlagen; Kirillow begeht Selbstmord und Nikolaj Stawrogin erhängt sich.

Mit Nikolaj Stawrogins Tod endet der Roman. Fast zeitgleich zu seiner Todesstunde wird seiner vertrauten Freundin Darja Pawlowna ein von ihm verfasster Brief ausgehändigt, in dem er die Möglichkeit des Selbstmords für sich völlig ausschließt. Eigentlich hält er es für seine Pflicht, sich zu töten, um die Erde von seiner Person zu befreien, aber dieser Schritt würde für ihn eine Großherzigkeit darstellen, die er meint nicht vertreten zu können, die ihm als eine Täuschung seiner selbst erscheint.<sup>61</sup> So wie er mit seiner Beichte versucht hat, sich als grausamer Mensch darzustellen und im Hass der Menschen seine Identität zu erfahren, sucht er nun in der Ablehnung des Selbstmordes eine ihn bestimmende Integrität: wahrhaftig möchte er sein und nicht mehr scheinen, als er vertreten kann. Aber die Selbsttäuschung, die Nikolaj in einem frei gewählten Tod vermutet, setzt ein Bewusstsein voraus, das dieses Hintergehen reflektieren kann. Es erscheint paradox, dass er den Selbstmord als Betrug seiner selbst fürchtet, da in der Verwirklichung dieser potentiellen Selbsttäuschung, im Tod, das Selbst als Objekt der Täuschung sich ihr entzieht. Nikolaj Stawrogin täuscht sich in der Gewissheit einer Täuschung.

Gegen seine im Brief an Darja geäußerte Überzeugung setzt er seinem Leben ein Ende, und die Umstände sowie der Kommentar des Erzählers deuten „auf Vorsatz und klares Bewusstsein bis zum letzten Augenblick“ hin.<sup>62</sup> Die Gründe, die seine Entscheidung herbeigeführt haben, bleiben ein Geheimnis. Nikolaj Stawrogin scheint sich zu diesem Schritt durchgerungen zu haben entgegen seiner so vehement vertretenen Ablehnung, und er scheint im Entschluss zur Tat trotz der

---

61 Vgl. ebd., S. 929.

62 Ebd., S. 931.

Bedenken, einer Selbsttäuschung zu erliegen, einen individuellen Konsens mit sich gefunden zu haben – seine letzten geschriebenen Worte deuten darauf hin: „Niemand beschuldigen, **ich selbst.**“ [Hervorh. - Vf.]<sup>63</sup>

Aber diese, sich in geschriebenen Worten ausdrückende Identität eines Selbstmörders mit sich selbst, muss ein Konstrukt bleiben, denn im Augenblick des Todes löst das Subjekt sich auf, es existiert nicht mehr, ist nicht mehr vorhanden. Es ist der Eigenart des Todes zuzuschreiben, dass jede mögliche Identität, die in der Absicht zu ihm liegen mag, durch die Ausführung aufgelöst und negiert wird.

An anderer Stelle wird diese Aporie am Selbstmörder Kirillow sichtbar gemacht: Er tötet sich, um seine Angst zu überwinden und seinen Selbstwillen zu beweisen,<sup>64</sup> und löscht im Moment seines Todes jegliches Selbst und jegliches Wollen aus. Der Selbstmord ist der Mord des Selbst - Genetivus subjektivus und objektivus haben gleichzeitig Geltung.

So führt Nikolaj Stawrogin, der Träger aporetischer Differenzen, auch mit und in seinem selbstgewählten Tod vor, dass das Subjekt ein Entwurf ist, von dem, neben dem leblosen Körper, lediglich zwei niedergeschriebene Wörter zeugen: ich selbst.

## 5.2 Ein neues Denken

Nikolaj Stawrogin, der als Protagonist Differenzen verkörpert, der die Einheit des Subjekts als sprachliches Konstrukt vorführt und an dessen Geschichte der Erzähler seine eigene Position dekonstruiert, steht zunächst für einen Verlust, für den Verlust der vertrauten Orientierung und des konventionellen Fundamentes, für den Verlust der so selbstverständlich erscheinenden Identität mit sich selbst. Doch in dem Verweisen auf diesen Verlust öffnet sich ein neuer Raum. Der Blick wird auf etwas Unbekanntes, Nicht-Fassbares und Nicht-Benennbares gelenkt.

Solange dieser Vorgang lediglich als Verlust gedacht wird, als Verlust der Einheit und Orientierung, muss er die Empfindung von Unsicherheit, von gefahrbringender Unberechenbarkeit nach sich ziehen. Genau dieser Eindruck geht von Nikolaj Stawrogin und seiner zersetzenden gesellschaftlichen Wirkung aus. Mit seiner Person verdeutlicht er die Schrecken des Verlusts und die Schrecken des Blicks, der auf das Unbekannte und noch nicht Fassbare fällt, und so ist er auch Protagonist

---

63 Ebd.

64 Vgl. ebd., S. 858.

„[der] Vorgänge, die in einer Gesellschaft [...] den Blick ablenken angesichts des noch nicht Benennbaren, das sich erst ankündigt, und dies nur tun kann [...] in der Gestalt der Nicht-Gestalt, in der unförmigen, stummen, embryonalen und schreckerregenden Form der Monstrosität.“<sup>65</sup>

Die *Bösen Geister* öffnen zwar die Sicht auf das Nicht-Benennbare, aber noch scheint die positive Wendung zu fehlen, die Jacques Derrida in Anlehnung an Friedrich Nietzsche „die fröhliche Bejahung des Spiels der Welt“ nennt.<sup>66</sup> In dieser Bejahung würde das Wanken der gewohnten Ordnung, die Infragestellung der sprachlichen und gesellschaftlichen Konventionen und die Zerbrechlichkeit des Subjekts nicht länger als Verlust und schreckerregende Ungestalt angesehen werden, sondern als Möglichkeit der Entfaltung eines neuen Denkens. Es wäre ein neues Denken, das charakterisiert wäre durch „die Bejahung einer Welt aus Zeichen ohne Fehl, ohne Wahrheit, ohne Ursprung, die einer tätigen Deutung offen ist“.<sup>67</sup>

Hier wird es Zeit, sich zu vergewissern, welche Rolle in diesem ‚Spiel der Welt‘ der Literatur zukommt und wie Literatur ihre Rolle ausfüllt.

### 5.3 Wahnsinn und Sprache

Der letzte Satz des Romans gilt Nikolaj Stawrogin, seinem Leichnam und dem Zustand seines Geistes:

„Unsere Mediziner haben nach Obduktion des Leichnams eine geistige Zerrüttung vollkommen und entschieden ausgeschlossen.“<sup>68</sup>

Ein weiteres Mal fällt die medizinische Wissenschaft ein Urteil über Nikolaj Stawrogins geistige Verfassung. Das erste Mal diagnostizierten die Ärzte eine Krankheit, in deren Folge eine Verwirrung des gesunden Menschenverstandes für möglich erachtet wurde. Ihre Diagnose brachte keine Klarheit, sondern als Aufklärung, die nicht aufklärte, trug sie dazu bei, die Brüchigkeit der Kategorien von Vernunft und Wahnsinn sichtbar zu machen. Nun sind sie nicht mehr der Widersprüchlichkeit seines Verhaltens und seiner Erscheinung ausgesetzt, sondern der Körper steht ihnen als wissenschaftliches Untersuchungsmaterial zur Verfügung, und folglich können sie ein eindeutiges sicheres Ergebnis präsentieren. Das Obduktionsergebnis schließt eine geistige Zerrüttung aus: Ein anatomisches Korrelat zu einer Erkrankung des Geistes scheint nicht

---

65 Jacques Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. In: Dorothee Kimmich u.a. (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 2003, S. 313.

66 Derrida 2003, S. 312.

67 Ebd.

68 Dostojewskij 2003, S. 931.

vorzuliegen. Die Ansicht Warwara Petrownas, die grundsätzlich den Gedanken an eine Geisteskrankheit ihres Sohnes zurückgewiesen hat,<sup>69</sup> wird damit durch die Medizin bestätigt. Der letzte Satz des Romans befestigt die Trennung von Wahnsinn und Geisteskrankheit, die dargestellt wird in der ungleichen Verbindung zwischen Nikolaj Stawrogin, dessen Persönlichkeit schillert zwischen Vernunft und Wahnsinn, und Marja Lebjadkina, der eindeutig Geisteskranken. Die Geisteskrankheit als das Pathologische, ihre Diagnose und ihr Ausschluss, bleibt den Medizinern und Wissenschaftlern überlassen. Sie hat auch in diesem Roman einen festen Platz und eine eindeutige Zuordnung gefunden.

Dagegen manifestiert sich der Wahnsinn in Widersprüchlichkeiten und Unbestimmtheiten, in der Person Nikolaj Stawrogins. Das Bild, das hier vom Wahnsinn gezeichnet wird, changiert ständig, die Darstellung des Wahnsinns bleibt in der Schwebelage, er unterliegt einem permanenten Aufschub.

In seinem Artikel *Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes* setzt sich Michel Foucault mit dem Begriff des Wahnsinns auseinander, wie er bei Sigmund Freud thematisiert wird: Die Erfahrung des Wahnsinns „ist als ein Sprechen aufgetaucht, das sich selbst einhüllt und das unter dem, was es sagt, etwas anderes sagt“.<sup>70</sup> Aber dieses Andere ist nicht die Unsprache, als die der Wahnsinn bis dahin angesehen wurde, und er taucht „nicht als die List einer verborgenen Bedeutung auf, sondern als ein ungeheurer Sinnrückhalt“.<sup>71</sup>

Bei diesem Sinnrückhalt, als der der Wahnsinn sich offenbart,

„handelt es sich um eine Figur, die den Sinn zurück- und in der Schwebelage hält und eine Leere einrichtet, in der allein die noch nicht vollzogene Möglichkeit so zur Vorlage kommt, dass irgendein Sinn sich darin niederlässt, oder irgendein anderer, oder gar noch ein dritter, und dies vielleicht in unendlicher Folge.“<sup>72</sup>

In eben dieser Weise tritt der Wahnsinn in den *Bösen Geistern* auf, nicht als Unsprache, sondern als Sinnrückhalt. Denn der Aufschub des Wahnsinns, die Differenzierung in ‚vernünftig‘ und ‚wahnsinnig‘, die, in Gang gesetzt, zu keinem Ende kommt, die noch nicht vollzogene Möglichkeit, macht einen neuen Sinn möglich, öffnet den Raum zu einem neuen Denken.

Wahnsinn wird hier nicht lediglich dargestellt, der Wahnsinn der *Bösen Geister* sagt noch etwas anderes aus als nur seinen Wahnsinn. Er reflektiert sich selbst und weist über sich hinaus.

Eine Ähnlichkeit wird offenbar, die eine Verwandtschaft signalisiert, die Verwandtschaft zwischen Wahnsinn und Literatur. Denn ebenso wie hier der Wahnsinn auf sich selbst verweist und über sich

---

69 Ebd., S. 131.

70 Foucault 2003, S. 181.

71 Ebd., S. 182.

72 Ebd.

hinaus, verlässt das Erzählen die Ebene des sich selbst genügenden Erzählens und macht das Sprechen in seinem Sprechen auf die Form seines Sprechens aufmerksam.

Der Wahnsinn und die Literatur, beide zeigen ihre Selbstreferenz und ihr Über-sich-Hinausweisen. Hier, in den *Bösen Geistern*, wird diese „so befremdliche Verwandtschaft [...] zwischen dem, was lange Zeit als Schrei gefürchtet, und dem, was lange Zeit als Gesang erwartet wurde“, aufgedeckt.<sup>73</sup>

Aber diese Verwandtschaft ist nicht lediglich eine Verwandtschaft der Ähnlichkeiten und Entsprechungen, denn Nikolaj Stawrogin hat uns gezeigt, wie der Wahnsinn als permanenter Aufschub in der Sprache dieses Romans seinen Ausdruck findet. In seinem Sich-selbst-Überschreiten tritt der Wahnsinn in den Bereich der Sprache, in dem sie sich selbst übersteigt, in den Bereich der Literatur ein:

„[W]eit ab vom Pathologischen, aufseiten der Sprache, da, wo sie sich zurückzieht, ohne noch etwas zu sagen, ist eine Erfahrung im Entstehen begriffen, in der es um unser Denken geht: Ihr unmittelbares Bevorstehen, bereits sichtbar, aber absolut leer, kann noch nicht benannt werden.“<sup>74</sup>

Auf diese neue Erfahrung unseres Denken zielt das Romangeschehen und die Form der Darstellung, das literarische Sprechen hin. Die Erfahrung des Subjekts als sprachliches Konstrukt, der Aufschub des Wahnsinns, sein Sich-Lösen von der Geisteskrankheit, sein Eintritt in den sich überschreitenden Bereich der Sprache, in die Literatur, diese Lektüre-Einblicke öffnen dem Verstehen der Welt einen Raum, den es zu füllen gilt mit der von Jacques Derrida angesprochenen ‚tätigen Deutung‘. Damit weist dieser Roman den Weg in Richtung des neuen Denkens, das, noch unbekannt, noch nicht gesagt werden kann.

Wenn die *Bösen Geister* zwar nicht einstimmen in die nietzscheanische Bejahung des Spiels der Welt, so zeigen sie doch auf das Neue, und die sich allen Möglichkeiten anbietende Leere spornt den Geist der Lesenden an, sie mit einem Sinn oder vielen Sinnen zu füllen.

## 6. Schlussbemerkung

Auf den ersten Blick mag es befremdend wirken, einen Roman, der mit seinem Erscheinungsjahr<sup>75</sup> mitten im russischen Realismus angesiedelt ist, einer dekonstruktiven Betrachtung zu unterziehen,

---

73 Ebd., S. 184.

74 Ebd., S. 185.

75 *Böse Geister* erscheint 1871/72 im *Russischen Boten*.

einer Theorie – oder besser: Methode –, die in Philosophie und Literaturwissenschaft seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts danach strebt, eine poststrukturalistische Antwort auf den Strukturalismus zu geben. Es handelt sich immerhin um eine Denkweise, die einer, im Vergleich zum 19. Jahrhundert, doch sehr veränderten philosophisch-geistigen und politisch-weltlichen Situation entspringt.

Diesem »interpretatorischen Anachronismus« kommt es entgegen, dass in den *Bösen Geistern* vorgegriffen wird auf Themen, die kennzeichnend sind für den modernen Roman: Die Zerbrechlichkeit und der Konstrukt-Charakter der Identität des Subjekts werden dargestellt; Gesellschaftskritik beläuft sich nicht lediglich auf Kritik der bestehenden Verhältnisse, sondern enthüllt das System Gesellschaft als auf Konventionen basierend; auf die Thematik des literarischen Sprechens wird durch Brüche im Text aufmerksam gemacht, die das Erzählen auf sich selbst zurückfalten.

Fëdor Dostoevskij hat damit einen Roman geschrieben, der in seinen literarischen Aspekten seiner Zeit weit voraus war. Denkt man diesen Gesichtspunkt dekonstruktivistisch weiter, stellt sich die Frage, inwieweit er mit den *Bösen Geistern* nicht nur einen seine Epoche überschreitenden Roman geschaffen hat, sondern in dieser Überschreitung auch den Begriff der Epoche und damit die uns Orientierung bietende geistesgeschichtliche Ordnung infrage stellt.

Auf diese Weise würde das Selbstverständnis erschüttert, mit dem wir mit geisteswissenschaftlichen Strukturen überhaupt umgehen, und der Blick geöffnet für eine Diskussion, die auf etwas außerordentlich Neues hinlenkt.

