

Matthias Freise

Die äquivalenzgesteuerte Dramaturgie des Festes in den *Dämonen* (*Бесы*)

In einer Umfrage der Zeitschrift *Dialog, Karneval, Chronotop* zur Wirkung von Michail Bachtins Dostojewskij-Monographie *Probleme der Poetik Dostojewskijs* (*Проблемы поэтики Достоевского*) hat Sergej Bočarov zu Protokoll gegeben, daß die Dostojewskij-Forschung durch dieses Werk nicht auf neue Wege geführt worden sei. Diese Bemerkung möchte ich zum Ausgangspunkt von Überlegungen machen, welche textuellen Phänomene mit dem Bachtinschen Instrumentarium nicht zu erfassen sind und in seiner Deutung ausgegrenzt werden. Beispiele solcher Phänomene habe ich aus dem Roman *Die Dämonen* gewählt. Insbesondere an dem Kapitel „Das Fest“ („Праздник“) soll die Relevanz textueller Phänomene dargetan werden, die in der Bachtin-Nachfolge wenig oder keine Beachtung fanden.

Die Auseinandersetzung soll dabei nicht mit Bachtins Thesen zur Dialogizität und zum Karnevalismus bei Dostojewskij geführt werden, die seit Wellek hinreichend oft kritisch diskutiert worden sind.¹ Vielmehr geht es um Bachtins Untersuchungen an Phänomenen der Textinterferenz und der Perspektive, deren Wert für die Narratologie unbestritten ist, die jedoch die Einseitigkeit der Dostojewskij-Deutung in der Tradition Vjačeslav Ivanovs, Askol'dovs, Grossmans und Engel'gardts gleichsam zementiert haben, indem durch sie die Deutungen von Bachtins Vorgängern auf eine textuelle Grundlage gestellt wurden. Es handelt sich demnach nicht um ein Versäumnis Bachtins, sondern der textanalytisch orientierten Dostojewskij-Forschung nach ihm, die es nicht gewagt hat, den von ihm abgesteckten Bezirk textueller Phänomene zu überschreiten.

Was stellt Bachtin der „ideengeleiteten“ Rezeption der Kunst Dostojewskijs, die er in seiner Monographie den genannten Forschern zum Vorwurf macht, gegenüber? Man dürfe nicht mit den Sinnpositionen der Helden streiten, man dürfe ihre Ideen nicht losgelöst von ihrer personalen Verkörperung im Text diskutieren, sondern müsse ihre Funktion im Beziehungsgeflecht der personalen Standpunkte bestimmen. Dazu ist die Textinterferenz auszuwerten, in der sich dieses Geflecht niederschlägt. Der oberste Maßstab der textuellen Sinnproduktion bleibt dabei aber

¹ Wellek: Bakhtin's View of Dostoevsky: "Polyphony" and "Carnavalesque". In: *Dostoevsky Studies* 1 (1980), S. 31-39.

die *Sinnposition* des Helden, an dessen Bewußtsein vorbei Sinn bei Dostojevskij nicht zustande kommt. So hat Bachtin nicht nur gezeigt, wie die fiktiven Instanzen bei Dostojevskij in die Sinngenese einbezogen sind, sondern er hat Verfahren, die diese Instanzen nicht einbeziehen können, a priori von der Sinngenese ausgeschlossen. Damit hat er kein neues Kapitel der Dostojevskij-Forschung aufgeschlagen, sondern für die Deutungen vor ihm, vor allem für die Vjačeslav Ivanovs, den Schlußstein gesetzt, indem er die von Ivanov in „Furchen und Feldraine“ („Борозды и межи“) intuitiv, z. T. metaphysisch verbrämt, im Wesen der Sache aber richtig erfaßten Phänomene auf eine textuelle Grundlage stellte. Die zentrale Rolle der Idee, ob monologisch oder dialogisch, blieb unangetastet. Auch „dialogisch“ betrachtet, auch abgesichert durch die Untersuchung der Textinterferenz, ihrer textuellen Verkörperung, sind es bei Bachtin wie bei seinen Vorgängern die Ideen, d. h. existenzialisierte philosophische Argumente, für die die Romane Dostojevskijs einen Kampfplatz abgeben.

Das Zusammenprallen existenzialisierter Ideen mag in nach weltanschaulicher Orientierung suchenden Zeiten attraktiv sein. Die Kunst Dostojevskijs ist mit der Inszenierung solcher Kollisionen noch nicht angemessen erfaßt. Die textuelle Materialisierung der „Koexistenz von Ideen“ – die Textinterferenz – ist nur eines unter vielen Verfahren Dostojevskijs, und vielleicht nicht einmal das für die Architektonik der Romane entscheidende. Es wäre nach Bachtin an der Zeit gewesen, die Arbeit am Text, die Bachtin in bezug auf die fiktiven Instanzen eingefordert hatte, auf alle textuellen Parameter auszudehnen.

Das haben einige Umstände bislang weitgehend verhindert. Als ein erster Umstand wäre Bachtins These von der epochalen Sonderstellung Dostojevskijs zu nennen. Es war verführerisch, daran zu glauben, daß mit Dostojevskij eine neue Epoche in der abendländischen Romantradition beginnt, daß der Roman bei ihm allererst zu sich selbst und seinen Möglichkeiten kommt. Aussagen über den Schwellencharakter oder über die verwirklichte Entelechie einer Gattung verdanken sich jedoch häufig dem apologetischen Blickwinkel der Literaturhistoriker. Es ist an der Zeit klarzustellen, daß Dostojevskij mit der Verabschiedung der These Bachtins von seiner Sonderstellung nicht verliert, sondern gewinnt. Dostojevskij integriert, wo er am stärksten ist, *alle* dichterischen Mittel mit dem Ereignismaterial

und den Ideen zu einem komplexen und unausschöpflichen Ganzen und ist damit raffinierter, tiefer, aber nicht grundsätzlich anders als andere Prosaiker.

Wie schwer es ist, sich von der traditionellen Dostojewskij-Sicht zu lösen, zeigt z. B. Lena Szilárds Aufsatz „Die Eigenart der Motivstruktur in den *Dämonen*“² in dem die erklärte Absicht, vom „Sprachdenken“, d. h. von der Formung des Sujets durch seine sprachliche Realisierung auszugehen, bald verdrängt wird von einer zwar scharfsinnigen, aber eben doch in Bachtinsche Perspektive zurückfallenden sozialpsychologischen Erörterung des Rollenspiels und der Maskierung. Lena Szilárd zeigt in diesem Aufsatz gerade nicht, wie die Motivstruktur aus der Sprache geboren wird. Das mindert nicht den Wert dieses in vieler Hinsicht aufschlußreichen Aufsatzes, zeigt aber, wie schwer es ist, sich auf die von den fiktiven Instanzen unabhängigen Gestaltphänomene in Dostojewskijs Prosa wirklich einzulassen.

Einer expliziten Sichtung dieses „anderen Dostojewskij“ steht weiterhin das Vorurteil entgegen, er habe auf die stilistische Durcharbeitung, auf die sprachliche Verkörperung seiner Texte wenig Wert gelegt. Dieses Vorurteil geht zurück auf die Legende von Dostojewskijs rasendem Schreibtempo und nährt sich von der Lektüre mancher weniger durchgearbeiteter Texte wie *Der Spieler* (*Игрок*). Erleichtert wird sein Fortdauern von der Fixierung der *Leser* auf die Ideen in Dostojewskijs Werk. Um ein solches Vorurteil zu entkräften, genügt es nicht, die raffinierte Einbettung fremder Rede im Erzähler- oder Heldentext zu demonstrieren. Auch die Einbettung wird noch dem existenziellen Kampf der Ideen zugerechnet und damit gar nicht als im engeren Sinne sprachliches Verfahren wahrgenommen. So inspiriert sie gerade nicht dazu, auch anderen Mitteln eine Funktion im Sinnaufbau der Werke Dostojewskijs zuzuweisen. Darum lassen wir ganz bewußt einmal alle Einbettungsphänomene, alle Textinterferenz beiseite, schauen uns also hier nicht „Dostojewskij ganz“, sondern nur die in der Dostojewskij-Rezeption tendenziell unterdrückten Phänomene an.

Was wird bei Dostojewskij „aus Sprache geboren“? Tropen finden sich in seinen Prosatexten kaum. Das kann man damit erklären, daß diese Verfahren der literarischen *Rhetorik* zuzurechnen sind. Sie tragen im Unterschied zu Symbolen,

² Lena Szilárd: Svoeobrazie motivnoj struktury *Besov*. In: *Dostoevsky Studies* 4 (1983), S. 139-164.

aber auch z. B. zu Klangwiederholungen, den Stempel der Autor-Absicht, so daß in ihnen immer auch die expressive Sprachfunktion markiert ist. Eine Metapher ereignet sich nicht im Text, sie wird *konstruiert*. Sie trägt die Signatur eines „lyrischen Ich“, das Bildspender und Bildempfänger mutwillig zusammenstellt. Weil das so ist, können Prosatexte, die mit einer sinnrelevanten Distanz zwischen Autor und Erzähler operieren, diese Verfahren kaum verwenden – sie würden dem Stil des Erzählers zugerechnet und dadurch ihrer Fähigkeit beraubt, auf den Text insgesamt zu wirken.

Um so wichtiger sind die übrigen nichtperspektivischen, also nicht im engeren Sinne prosaischen Verfahren für Dostojewskij. Allen voran das Symbol. In den *Dämonen* finden wir u. a. die folgenden für die Sinngeneese des Romans entscheidend wichtige Symbole: symbolisch fungierende Gegenstände – die Kerze, der Kamm, die Rose in Marja Lebjadkinas Haar; symbolische Namen – Marja impliziert die Gottesmutter, die „Gotterscheinungsstraße“ (Bogojavlenskaja ulica) die Erscheinung Gottes; symbolische Situationen – das Arrangement Marjas beim ersten Besuch des Erzählers (wie in einer Kirche, wie eine Heiligenfigur), der Abstieg Stavrogins nach seinem Besuch bei Šatov von der auf einem Hügel gelegenen Bogojavlenskaja ulica in schlammiges Gelände, hinunter zum Fluß, die Begegnung mit Fed'ka Katoržnyj an der Brücke, das gemeinsame Überqueren des Flusses usw. Dostojewskijs Symbole kann man nicht mit beliebigen ideologischen oder metaphysischen Gedanken befrachten. Sie haben eine klare poetische Struktur. Die Pictura ist ab- und umgrenzbar, und die Subscriptio läßt einen Vektor auf Sinn erkennen. Darum strukturiert das Symbol bei ihm nicht das Ideenmaterial, sondern ist sinnunmittelbar wirksam.

Als zweites Verfahren wären die unzeitlichen Verklammerungen durch Ähnlichkeit bzw. Kontrast, also die Äquivalenzen zu nennen, die bei Dostojewskij überwiegend thematischer Natur sind. Die Äquivalenzen zwischen Personen beschränken sich nicht auf die Sphäre der Ideen, sie betreffen ihre Kleidung (Frack und weißes Halstuch bei Lebjadkin und bei Karmazinov), ihre gesellschaftliche Stellung (Julija Michajlovna und Varvara Petrovna) und ihre Beziehungen zu Dritten (Die Frauen, mit denen Stavrogin ein Verhältnis hatte, die Männer, denen er eine Idee eingegeben hat, die Schüler Stepan Trofimovičs, die jungen Frauen, die Varvara Petrovna zu sich ins Haus nimmt oder nehmen will (Darja, Marja, Sof'ja)

usw. Die Äquivalenzen zwischen Situationen betreffen v. a. die Skandsalszenen, die durch Wiederholungen einzelner Ereignisse oder Details miteinander verklammert sind, sowie die Besuche Stavrogins und Petr Verchovenskijs reihum bei verschiedenen anderen Figuren. Es gibt aber auch Klangäquivalenzen, z. B. in der Entgegnung auf Stepan Trofimovičs Rede auf dem Fest:

Hier in der Stadt und in der Umgebung treibt sich der aus der Verbannung geflüchtete Fed'ka Katoržnyj herum. [...] Wenn Sie ihn nicht vor fünfzehn Jahren zu den Rekruten gegeben hätten, um eine Spielschuld zu bezahlen, ihn also nicht einfach beim Kartenspiel verspielt hätten, sagen Sie, wäre er in die Verbannung geraten?

Здесь в городе и в окрестностях бродит теперь Федька Каторжный, беглый с каторги. [...] Если б вы его пятнадцать лет назад не отдали в рекруты в уплату за карточный долг, то есть попросту не проиграли в картышки, скажите, попал бы он в каторгу?

Um sicherzugehen, daß diese Klangähnlichkeit bemerkt wird, hat Dostojevskij beide Glieder dieser Äquivalenz wiederholt und alle an ihr beteiligten Wörter in dreisilbiger Form gestaltet, also *kartiški* statt *karty*.

Das sind keineswegs nur Phänomene der Komposition, der textuellen Dislozierung der gewaltigen Materialmengen eines Romans. Alle diese Verfahren erzeugen aperspektivische und für die fiktive Realität nicht motivierte Brücken, die zusätzlichen Sinn bereitstellen. Nichts davon dem ist mit dem analytischen Instrumentarium Bachtins und seiner Vorgänger zu erfassen und auszuwerten.

Doch nicht nur die im weiteren Sinne „poetischen“ Verfahren bleiben einer an Bachtin orientierten Untersuchung unzugänglich. Auch für die vom Autor verantworteten *narrativen* Verfahren wie Raffung und Dehnung durch Auswahl weniger oder vieler Ereignisse und Details, die Verteilung von *descriptio* und *narratio*, die Abstufung des Geschehensmaterials ist die auf die Interferenz von existenzialisierten Ideologemen fixierte Bachtinsche Sicht unempfindlich. All diese Verfahren werden von Dostojevskij verwendet, und auch sie sind nicht nur Mittel der Stoffanordnung oder der Spannungserzeugung, sondern treffen ins Sinnzentrum der Texte. Man denke nur an den extrem gedehnten Bericht von Šatovs Ohrfeige, eine für die Literatur vor der Moderne unerhörte, fast experimentelle Superzeitlupe, die diesem Ereignis ungeheures Gewicht gibt und den Leser animiert, die verschiedenen mög-

³ F. M. Dostoevskij: *Besy*. In ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v 30-i tt.*, Leningrad 1972-1990, Bd. 10, S. 373, Hervorhebungen: Matthias Freise.

lichen realistischen Motivierungen dieser Tat durchzuspielen. Oder an das An- und Abschwellen der Ereignisdichte und, damit verbunden, der den Ereignissen vom Erzähler zugeschriebenen Relevanz an und zwischen den „schicksalhaften Tagen“. Die Ereignisse zwischen den schicksalhaften Tagen werden vom Erzähler nur knapp und summarisch berichtet, an den schicksalhaften Tagen selbst sind wir gleichsam live dabei. Was an solchen Tagen geschieht, wird schon dadurch, daß es gerade an diesem Tag geschieht, zu einem wichtigen und darum zu berichtenden Ereignis. So erscheint es, als machten die schicksalhaften Tage die Ereignisse und nicht die Ereignisse die schicksalhaften Tage – ein Eindruck, den der Erzähler der *Dämonen* erzeugt, um unter Verweis auf das Schicksalshafte der Verwicklungen ihre Inszeniertheit zu maskieren. Auf der Ebene der Autorinszenierung suggerieren dann die vom Erzähler ins Rampenlicht gezogenen, an sich unbedeutenden Ereignisse wie die Rückgabe eines geliehenen Schals oder das „merci“ zu einem Diener, der Tee reicht (beides aus „Die weise Schlange“ – „Премудрый змий“) einen verborgenen Sinn. So wird im Falle des „merci“ eine Analogie aktiviert, die sonst kaum bemerkt worden wäre. Die schwachsinnige Mar'ja Lebjadkina spricht Französisch wie der Schöngeist Stepan Trofimovič, sie sagt „merci“ wie der affektierte, selbstverliebte Karmazinov, dessen „Abschiedspoem“ den Titel „Merci“ trägt. Diese Bezüge verbinden sich mit der Schminksucht Mar'jas zu einer wichtigen Komponente dieser Figur, die dadurch an Komplexität gewinnt.

Auch auf die Abstufung von Ereignisverläufen hat Dostojewskij, von Bachtin unbemerkt, viel Sorgfalt verwendet. Einen solchen bis ins kleinste Detail durchkomponierten Sujetverlauf weist in den *Dämonen* jenes Fest zugunsten armer Gouvernanten auf, das in Chaos ausartet und schließlich in das Feuer im Ort und andere tragische Ereignisse mündet. Vor allem der Kontrast und die Komplementarität der beiden Hauptredner beim „literarischen Frühschoppen“, Stepan Trofimovič und Karmazinov, zieht auf dem Fest die Aufmerksamkeit auf sich. Schon das liegt als nicht Ideen-bestimmte Personenäquivalenz, als Parallelismus zwischen zwei *Monologen* jenseits der Bachtinschen Sicht. Es gibt jedoch bereits in der Anfangsphase des Festes, vor dem Auftritt Karmazinovs als erstem Redner, eine wellenförmige Abstufung der Ereignisse zu einem Auf und Ab von etwas, das in dem Roman selbst als „Stimmung des Publikums“ (настроение публики) bezeichnet wird. Nun haben die Figuren in dieser Phase des Festes alle nur

dienende Funktion, keine bekommt die Gelegenheit, ihre „Idee“ zu profilieren. Hier dürfte also nach Bachtin künstlerisch überhaupt nichts passieren.

Eine Besonderheit der Fest-Szenerie ist, daß sie zugleich von mehreren Regisseuren für verschiedene Zwecke inszeniert wird – durch Julija Michajlovna, die hofiert werden will, durch die Verschwörer, die die Kleinstadtgesellschaft provozieren und destabilisieren wollen, und durch den Erzähler, dessen Bericht eine didaktische und eine satirische Absicht erkennen läßt. Die Funktion der innerfiktionalen Inszenierungen erschließt sich über das Perspektiv- und Interferenz-System des Romans und wird darum hier nicht weiter verfolgt. Die hier interessierenden Text-Parameter unterliegen einzig der Inszenierung durch den Autor, von der im weiteren die Rede sein wird.

Der Parameter, in dem sich das Auf und Ab vollzieht, findet in der „Stimmung des Publikums“ nur seinen *Ausdruck*. Der gesellschaftliche Skandal, der die Relevanz der Stimmung für das Sujet des Romans begründet und dem sich die Dynamik der Fabel über weite Strecken der Handlung verdankt, verweist auf ein tieferes, eigentliches „skandalon“ (gr.: Falle, in die man gelockt wird) – die hinter den Kulissen der fiktiven Welt wirksame Zerstörungskraft der ihre Figuren vernichtenden Geschichte. Die gruppenspezifischen und massenpsychologischen Prozesse der Schwankungen in der Stimmung des Publikums verweisen zum einen auf das Ringen der konkurrierenden Regisseure um die Kontrolle über diese kleinstädtische Gesellschaft. Zum anderen aber vollzieht sich in ihnen, unabhängig von den innerfiktionalen Inszenierungen, das Hin- und Herschaukeln der Seelen am Abgrund des Dämonischen, das im Begriff ist, von ihnen Besitz zu ergreifen. Schließlich ist das Auf und Ab vor dem „eigentlichen“ Skandal auch noch ein Instrument der Lesersteuerung. Durch Retardierung, Stufung und mehrmalige Annäherung an die Entgleisung der Situation wird nicht nur Spannung erzeugt, sondern vor allem der Leser in eine der gesellschaftlichen Stimmung analoge Erwartungshaltung hineingezogen, die ihn den Exzeß und Zusammenbruch herbeiwünschen läßt. So wird er in die massenpsychologischen und seelischen Prozesse des Romans mit hineingezogen, macht sich „mitschuldig“.

Zu einem das Sujet organisierenden Faktor werden Ereignisse, die die „Stimmung des Publikums“ beeinflussen und dadurch über das Gelingen oder Scheitern des Festes, und damit auch über die sich daran anschließende Katastrophe, ent-

scheiden. Es gibt dabei, wie gesagt, mehrere Regisseure zugleich. Der Leser wird aber wie das Publikum im Unklaren gelassen, ob und von wem ein einzelnes Ereignis geplant war. Die Autorinszenierung besteht nun darin, daß sich die *Abfolge* von eskalierenden und deeskalierenden Faktoren insgesamt aus heterogenen Faktoren zu einem virtuoson Ganzen fügt. Dafür kommt eine innerfiktionale Motivierung nicht in Frage, auch nicht durch Bezug auf den Erzähler, dessen Erzählbericht sich genau an die Reihenfolge der Geschehnisse hält. Das abgestufte Auf und Ab der Ereignisse muß der Inszenierung durch den Autor zugerechnet werden.

Ich möchte die Abstufung der Ereignisse auf dem Fest graphisch darstellen. Die Meßgröße ist die „Stimmung des Publikums“, ergänzt durch das ihr analoge Schwanken zwischen Ordnung und Chaos im Saal.

Skandalstimmung, Chaos<----->Jubelstimmung, Ordnung

Erwartungen

prächtige Garderoben

das Orchester donnert los

Gedränge am Eingang

Schuff!

Wir sind die Herrschaften, nicht die Lembkes

das Fürstlein entfernt Lebjadkin

das richtige Publikum erscheint

in drei langen Reihen

die Unordnung beginnt sich zu beruhigen

Seide, Samt, Brillianten, Düfte

Lizas blendende Schönheit

Lembkes sind immer noch nicht da

Ungeduld des Publikums

Stirnrunzeln der Alten

Geflüster sogar im besseren Publikum

ist Lembke nicht ganz gesund?

Lembkes erscheinen

das Publikum scheint sich zu erholen

offenbar ist Lembke gesund

die Honoratioren heißen die „gestrige Geschichte“ gut

Lembke wurde von Julija verziehen und beruhigt

Julija: offener Blick, wunderbares Kostüm

das Ziel ihrer Wünsche, der Gipfel ihrer Politik

sogleich werden sie umringt!
 ein Tusch, wie für einen Toast
 ein häßliches Mißverständnis
 ärgerliche Unentschlossenheit
 Auf den Rängen ertönt ein „Hurra“
 gefährliches Lächeln von Lembkes
 unheilvoller Ausdruck Stepan Trofimovičs
 eine zweite Scheußlichkeit, schändlicher als die erste
 Lebjadkin lacht
 Liputin liest die „Gouvernanten“
 der ganze Saal ist in Skandalstimmung
 Julija Michajlovna am Rande der Ohnmacht
 auf der Bühne erscheint Karmazinov
 Julija Michajlovna blickt entzückt
 der Auftritt wird mit Ehrerbietung begrüßt
 die strengen Alten: Billigung
 die Damen: Entzücken
 feindseliger Applaus
 Karmazinov beginnt zu sprechen
 ein scheinbares Mißverständnis
 irgendjemand erlaubt sich loszulachen

Einige Erläuterungen zu dieser Darstellung. Das Chaos ringt hier mit der Ordnung, die Skandalstimmung mit der Feststimmung, die gesellschaftlichen „Destabilisierer“ mit den Vertretern der gesellschaftlichen Hierarchie. Abwechselnd setzt sich die eine und die andere Tendenz durch, steigert sich, erreicht einen kritischen Punkt, bricht, und kehrt sich um. Dadurch entsteht die dargestellte Wellenbewegung. So wird das Fest auch zum entscheidenden Kampfplatz der gesellschaftlichen Schichten und Tendenzen, dies ist das entscheidende Spiel in ihrem Ringen, wer sich hier durchsetzt, hat den Widerstand des Gegners gebrochen. Es geht dabei, wie man im Tennis sagen würde, einige Male über Einstand, bevor Karmazinov die Entscheidung bringt zugunsten des Chaos durch seine herausfordernde Frage an das Publikum: „Ich habe Sie, meine Herrschaften, anscheinend ordentlich gelangweilt?“ (S. 368). Warum öffnet gerade Karmazinov dem Chaos die Pforten? Ihm vertrauen die Honoratioren der Gesellschaft blind, doch er biedert sich bei Petr Verchovenskij an und wird so zwar nicht buchstäblich, aber hinsichtlich der Idee zum

Verräter an seiner Generation (während sein Gegenspieler Stepan Trofimovič die Ideen seiner Generation bis zum Letzten verteidigt).

Der eigentliche Beginn des Festes markiert schon den ersten Höhepunkt, weil die zuvor über mehrere Kapitel hinweg hochgeschraubten Erwartungen hier ihr höchstes Maß erreichen. Wie in der anderen großen Skandalszene im Salon von Varvara Petrovna (das Kapitel „Die weise Schlange“) wird der Beginn des Festes durch ein akustisches Signal eingeläutet. Dort läutete Varvara Petrovna ein Glöckchen, hier erdröhnt das Orchester „genau um 12 Uhr“. Der Tusch des Orchesters markiert etwas später erneut den Scheitelpunkt und das Umkippen der Stimmung. Zwischen den Hoch- und Tiefpunkten der „Stimmung im Saal“ gibt es mehrere solche Querbezüge. Die „Gelenke“ des Stimmungsbarometers werden durch sie markiert, akzentuiert und zusätzlich mit Sinn aufgeladen. So kontrastiert das Gedränge am Eingang, in dem sich das Chaos manifestiert, thematisch und visuell mit der Ordnung und Symmetrie der „drei langen Reihen“ der Gäste, die nach der Wende zum „Besseren“ zwischen den Stuhlreihen hindurch auf ihre Plätze gehen.

Die Wende, die dazwischen liegt, ist in mehrerer Hinsicht aufschlußreich. Zunächst deklamiert noch der Pöbel, den die Verschwörer heimlich eingelassen haben, „wir sind die Herren und nicht die Lembkes“ (S.359). Das ist sowohl ein Hinweis auf die Konkurrenz zwischen den verschiedenen innerfiktionalen Inszenierungen, als auch eine Andeutung des gesellschaftlichen Umsturzes. Warum taucht gerade hier das zuvor vom Erzähler ironisch charakterisierte „Fürstlein“ (князек) auf, um die Situation zu retten? Er ist die Gegenfigur zum Erzähler. Wie dieser trägt er die Ordnerschärpe und ist gleichwohl nicht an der Verschwörung beteiligt. Diese, so der Erzähler, „stumme Wachfigur“ versteht zwar nicht zu reden, dafür aber zu handeln: er wirft den betrunkenen Lebjadkin hinaus. Damit ist das Fürstlein der Gegenspieler Liputins, der denselben Lebjadkin auf die Bühne bringt. Das Handeln des Fürstleins wirft ein bezeichnendes Licht auf den Erzähler, der anders als er zwar reichlich zu reden, aber angesichts der drohenden Katastrophe nicht zu handeln versteht.

Die zweite Wellenbewegung von Chaos und Ordnung ist ganz den Lembkes gewidmet. Von dem Gerücht, von Lembke sei auf eine gewisse Weise krank, über den Einzug der beiden im Saal führt die Stimmung aufwärts bis zu der scheinbaren Erfüllung des Traumes von Julija von Lembke: „Sogleich waren sie umringt“

(„Они тотчас же были окружены“) – hier im wörtlichen Sinne *umringt*, zugleich aber wird Julija von Lembkes höchstes Glück mit diesem Wort bezeichnet: gesellschaftlich *hofiert* zu werden. Der Tusch, den Ljamšin an dieser Stelle initiiert, bricht diese Entwicklung, und ironischerweise ist es ein „Tusch wie für einen Toast“, wo doch Julija von Lembke gerade von den Toasten auf dem Fest sich die größte gesellschaftliche Wirkung versprochen hatte. Ihre Erwartung wird sich im weiteren noch auf eine weitere unerwartete Weise „erfüllen“: im „Toast auf die Dummheit“, den Stepan Trofimovič ausbringt und der seine Zuhörer vollends zur Raserei treibt.

Die dritte Wellenbewegung erfaßt die Auftritte Lebjadkins und Karmazinovs. Hier ist das Lachen der entscheidende Faktor für das Vordringen des Chaos: Lebjadkin schüttelt sich auf der Bühne vor Lachen, Karmazinov wird ausgelacht. Unterstrichen wird der Kontrast der beiden Figuren durch ihre identische Kleidung: Frack und weißes Halstuch. Einen Frack trug Lebjadkin im übrigen auch bei der Skandalszene in Varvara Petrovnas Salon.

Wir sehen, daß die Auf- und Abbewegung durch ein Netz von Querbezügen gestützt wird. Es werden hier nicht einfach Ereignisse angehäuft, bis die Lage außer Kontrolle gerät, sondern Satz für Satz, Wort für Wort wird sorgfältig komponiert, was den *Eindruck* des zufälligen und unkontrollierten Ablaufs machen soll. Dies gilt nun, wenn nicht für das Gesamtwerk Dostojevskijs, so doch für den gesamten Roman *Die Dämonen*, der eine derart hohe Dichte von Äquivalenzen und anderen Strukturelementen aufweist wie wohl kaum ein anderer Text der Weltliteratur dieses Umfangs. Es ist eine Herausforderung, dieses Netzwerk aufzuschlüsseln, eine Aufgabe, die allein mit Bachtins Hilfe nicht zu lösen ist.

Ich gehe nun noch einen Schritt weiter. Nicht einmal Phänomene, für die das Bachtinsche Instrumentarium wie geschaffen scheint, sind damit angemessen zu deuten. So erschließt sich die Erzählerfigur in den *Dämonen* zu einem großen Teil über die Untersuchung von Textinterferenz, die sie durch ihre impliziten Wertungen herstellt. Nun scheint diese Figur in der Handlungsgegenwart des Romans eine Rolle zu spielen, die nicht so peripher ist, wie uns der Erzähler selbst in seinem Diskurs weismachen will. Diese Rolle zu bestimmen, hilft uns Bachtins Instrumentarium wenig, da der Erzähler selbst keine „Idee“ zu haben scheint, sich nicht auf

weltanschauliche Dialoge einläßt, kein Gegenüber hat, das ihm sein Geheimnis entreißt.

Ausführliche Analysen der Erzählerrede in den *Dämonen* (auch die Bachtins) befassen sich entweder mit der Fluktuation in Kompetenz und Präsenz dieser Erzählinstanz oder auf ihre implizite ideologische Position, wie sie aus der Textinterferenz z. B. in den ersten Kapiteln deutlich wird, in denen der Erzähler Stepan Trofimovič ironisch charakterisiert. Das Fest gibt nun Gelegenheit, den Erzähler in der Handlungsgegenwart zu studieren, insbesondere sein Verhältnis zu Stepan Trofimovič. Wie bekannt, gehört der Erzähler zu der Generation der „Jüngeren“, zum Kreis der jungen Leute um ihren väterlichen Freund Stepan Trofimovič, er bezeichnet die Verschwörer als „die Unsrigen“ („наши“), und er ist bei ihrer Versammlung zugegen. Zugleich ist er der besondere Vertraute Stepan Trofimovičs. Auf dem Fest gehört er zu den zwölf Saalordnern, von denen alle bis auf das „Fürstlein“, das nachträglich nominiert worden ist, an der Verschwörung beteiligt sind.⁴ Nach eigener Aussage begreift er erst nach Liputins Vortrag des „Gouvernanten“-Gedichts, was die Verschwörer planen. Teilweise sympathisiert er, bei aller Empörung, damit, denn er ist der Ansicht, Julija Michajlovna habe eine gründliche Lektion nötig.

Die Auswertung der Textinterferenz im Erzählbericht vom Fest ergibt, daß der Erzähler in seinem Bericht vom Fest seinen Spott, seine bissige Charakterisierung gleichmäßig über alle Figuren verteilt. Im Konflikt der gesellschaftlichen Tendenzen und Schichten ergreift er somit nicht Partei. Entscheidend für die Beurteilung der Erzählerfigur im Roman insgesamt sind jedoch ihr im Erzählbericht selbst verdecktes psychisches Profil und ihre ebenso verdeckte Parteilichkeit. Beides offenbart sich zu einem wesentlichen Teil auf dem Fest, z. B. in seinem Verhalten gegenüber Stepan Trofimovič. In der für Stepan entscheidenden Situation begreift der Erzähler dessen Verhalten nicht, er denkt immer noch in den Kategorien des gesellschaftlichen Skandals, den Stepan Trofimovič verursacht hat, er sieht den Ernst nicht, der jeden gesellschaftlichen Skandal für Stepan hat bedeutungslos werden lassen. „Wenn Karmazinov durchgefallen war, worauf konnte dieser Mensch

⁴ Diese Zwölf ist ein Element der Travestie Biblischer Geschichte, die den Roman durchzieht. Zunächst haben wir unter Julija Michajlovnas „Aposteln“ elf Verräter und einen Nichtverräter (den Erzähler), später dann einen „Judas“ (Petr Verchovenskij), der auf dem Fest nicht erscheint und durch einen Neupostel (das Fürstlein) ersetzt werden muß.

dann hoffen?“ denkt er, denn er begreift nicht, daß, wo jener nur eine leere Pose des Abschieds zeigte, dieser einen realen und kompromißlosen Abschied vollzieht. Der Erzähler beschwört Stepan Trofimovič, auf seinen Auftritt zu verzichten. Er stellt ihn auf eine Stufe mit dem Verrückten, der nach Stepan Trofimovič sprechen soll: „auch irgend so eine Art Professor“ („тоже какой-то вроде профессора“; S. 364), „auch er flüsterte, wie schon Stepan Trofimovič, etwas in sich hinein“ („тоже, как и Степан Трофимович, шептал про себя“; S. 365). Er erlebt beide als gleichermaßen hochmütig („высокомерно“; S. 370). Er spricht den Verrückten an, nachdem Stepan nicht von seinem Vorhaben abzubringen war, und als jener verächtlich antwortet: „Keine Sorge!“ („не беспокойтесь“), sagt er sich: „Hol euch doch alle der [...]“ („э, чтобы вас всех!“; S. 371). Er schreibt nunmehr *beide* ab und will nichts mehr davon wissen, welche Reaktionen sie heraufbeschwören werden. Er erklärt Stepan Trofimovič für unzurechnungsfähig, verrückt, gerade als Stepan erstmals Denken und Handeln vereint und zu den Konsequenzen seiner Überzeugung steht, also die Lebenslüge abwirft, die Bachtin ihm bescheinigt.

Die Erzählerinstanz ist somit nicht nur dadurch charakterisiert, daß ihr die Sinn-schichten des Romans, die sich der Autorinszenierung verdanken, verschlossen sind. Der Roman thematisiert zugleich die Sinn-*Blindheit* des Erzählers, sein Verbleiben auf der „gesellschaftlichen“ Ebene von Gerücht und Gerede. Bachtins Beobachtungen zum Erzähler erheben zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit, weil sie hier wie überall nur der Exemplifikation seiner These dienen. Die These selbst wird aber fragwürdig, wenn der Kontext des Kunstwerks die punktuelle Beobachtung negiert. In diesem Kontext nun sind Bachtins Aussagen zum Erzähler und zu Stepan Trofimovič letztlich unzutreffend. Liegt das an seinem, an dem spezifisch Bachtinschen Modell der literarischen Kunst oder kann man, ohne ihm untreu zu werden, solche Fehleinschätzungen vermeiden? Ich meine, es liegt am Modell, denn das Konzept der Textinterferenz und der existenziellen Konfrontation der Ideen ist bei Bachtin statisch. Einen dynamischen Prozeß wie den plötzlichen inneren Entschluß von Stepan Trofimovič, durch den die Charakterisierung des Erzählers inadäquat wird, kann man damit ebensowenig erfassen wie die aus dem Erzähl-diskurs verbannte Verstrickung des Erzählers selbst in die Handlung.

Die Dostojewskij-Forschung nach Bachtin muß von der liebgewonnenen These der Einzigartigkeit Dostojewskijs, vom Beginn eines neuen Zeitalters der Prosa Ab-

schied nehmen und Dostojewskij alle denkbaren Verfahren in jeder denkbaren Sinnfunktion zutrauen. Forscher wie Arpád Kovács haben darum zu Recht in Bezug auf die Orientierung an Dostojewskijs Prosa-Verfahren im engeren Sinne (Textinterferenz, Perspektive) bereits aufgegeben. Es darf jedoch keine neuen Verengungen des Blickwinkels geben wie etwa nur auf das etymologische Potential des Wortmaterials. Die Etymologie führt Kovács in Bezug auf Gogol' zu faszinierenden Einsichten, ihre Auswertung im Werk Dostojewskijs hat den ungarischen Forscher indes noch nicht zu bahnbrechenden Ergebnissen geführt.