

Natascha Drubek-Meyer

## ÜBER DIE SCHÖNHEIT IN MENSCHEN, FRAUEN UND ROMANEN ODER: DER IDIOT ALS „EMANZIPIERTER“ TEXT

### Lehren von der Schönheit

Die philosophische Rede über das Schöne wurde in unseren Breiten ab Mitte des 18. Jahrhunderts gepflegt, so in A.G. Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758). Die relativ junge Disziplin der Ästhetik wurde als „Schwesternkunst“ zur Logik begründet und erforschte, wie durch sinnliche Wahrnehmung Erkenntnis vermittelt werden kann. Die Ästhetik war jedoch bis ins 19. Jahrhundert in erster Linie die Lehre vom Schönen in Natur und Kunst.

Die normative Ästhetik war insofern eine spezifisch männliche Rededomäne, als sie das Schöne mit weiblichen Merkmalen zu definieren suchte, die damals als weiblich galten. Nachzuvollziehen ist dies im Buch *On the Sublime and Beautiful* (1757) von Edmund Burke, einem Zeitgenossen von Baumgarten: Hier wird das Schöne nach Schönheitsmerkmalen definiert, die mit weiblichen Eigenschaften korrelierten: „Small“, „smooth“, „delicate“ usw.<sup>1</sup> Das Schöne war im 18. Jahrhundert nicht nur im übertragenen Sinne mit Begriffen weiblicher Schönheit korreliert. Ästhetik als Lehre vom Schönen entstand im Westen gleichzeitig mit dem Verweis der Frau in das private Familienleben.<sup>2</sup> Ebenso wie das Schöne zweckfrei sein sollte, sollte nun auch die Frau dies sein und ide-

<sup>1</sup> „SECT. XVI. DELICACY“, „SECT. XX. Why SMOOTHNESS is beautiful“, „SECT. XXL Concerning SMALLNESS“, (im dritten Teil von Burkes *On the Sublime and Beautiful*; Burke 1757, 98, 101, 160). Dinge, die als schön empfunden werden, sind nach Burke zierlich, zart, weich, glatt und glänzend. Schöne Farben sind rein und hell (nicht trüb und düster), schöne Töne klar, ruhig, sanft und leise.

<sup>2</sup> Der Rückzug der Frau ins Private, wie er in Karin Hausens Aufsatz „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“ (1976) beschrieben wird, steht in direktem Zusammenhang mit der Entstehung der Ästhetik als Disziplin. „Wohl nicht zufällig zur gleichen Zeit, in der sich diese Polarisierung von Geschlechtscharakteren herausbildete, in der Mitte des 18. Jahrhunderts, etablierte sich eine eigene wissenschaftlich-philosophische Disziplin, die sich insbesondere für das Schöne zuständig erklärte: die Ästhetik. 1750 und 1758 erschien [...] jene Abhandlung, die als Gründungswerk dieser neuen Disziplin gilt: Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica*.“ (Anz 2005)

aliter ihre sozusagen ‚nutzlose‘ Schönheit für den privaten Hausgebrauch zur Verfügung stellen.

Fedor Dostoevskij, der in seinem Roman *Der Idiot* (1868) die vielzitierte Zeile „Schönheit wird die Welt erretten“ dem Fürsten Myškin in den Mund gelegt hat, scheint sich in die Liste der Männer zu reihen, die Schönheit über weibliche Charakteristika bestimmen. Nastas'ja wird als „ungewöhnlich schöne“ Frau bezeichnet, wobei sich aber Ihre „seltsame“ („странная красота“) von der Burkeschen milden Schönheit unterscheidet. Myškin wiederum, der selber kaum männliche Eigenschaften hat, ist eine schöne Seele.

Was ist Schönheit – in Menschen und in literarischen Texten? Diese Frage scheint Dostoevskijs Roman *Der Idiot* auf mehreren Ebenen zu stellen. In diesem Roman ist Schönheit stark abhängig vom Betrachter: Nastas'jas Bräutigam etwa scheint seine Braut, die der Fürst Myškin so bewundert, wenig attraktiv zu finden. Im Hause Epančin wird weibliche Schönheit diskutiert (Myškin: „ – Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота – загадка.“ Dostoevskij 1989, VI, 80), wobei man sich wundert, dass dem Fürsten Myškin „solch eine Schönheit“ gefalle. Myškins Schönheitsurteil über Nastas'ja wiederum beruht auf einer Photographie, die ihm kurz zuvor in die Hände gefallen war. V.a. äußerliche Schönheit wird also von Anfang an als subjektiv und mittelbar qualifiziert.

Es sei kurz an die Handlung erinnert: Der mittellose Fürst Myškin kehrt von einem langen Heilaufenthalt aus der Schweiz nach St. Petersburg zurück, wo er sogleich in Heirats-Intrigen des Hauses Epančin verwickelt wird; General Epančin, der auf den wohlhabenden Tockij als Schwiegersohn hofft, bietet seinem Sekretär Ganja eine größere Summe, wenn er Nastas'ja Filipovna, Tockijs Mündel, das dieser im Kindesalter missbraucht hat, heiratet; aber auch Rogožin, der brutale Spross einer Altgläubigenfamilie, will sie ehelichen. Als Myškin unerwartet eine Erbschaft macht, versucht er vergeblich, Nastas'ja vor der Ehe mit Rogožin zu bewahren. Als es ihm nicht gelingt, den Mord seines Gegenspielers an Nastas'ja zu verhindern, verfällt er in – nunmehr unheilbaren – „Idiotismus“ und wird ins Schweizer Sanatorium zurückgebracht. Die zirkuläre Bewegung der Narration im Roman hinterlässt beim Leser einen trostlosen Eindruck des Scheiterns – sowohl der Idee vom schönen Menschen als auch des Romans.

### **Schönheit als Geschlecht und/oder Gender**

Nastas'jas physischer Schönheit steht die innere Schönheit des Helden gegenüber, über die wir v.a. aus außertextuellen Bemerkungen Dostoevskijs, v.a. seiner Korrespondenz, wissen. Im Roman *Der Idiot* herrscht jedoch eine Spannung zwischen den hohen Intentionen des Autors bezüglich des idealen Menschen und der negativen Semantik seines den Haupthelden abschätzig beschreibenden

Titels: Idiotie bedeutete im alltäglichen bzw. medizinischen Kontext Schwachsinnigkeit. Dostoevskij wollte – wie er in seinen Briefen aus Genf Anfang 1868 schreibt<sup>3</sup> – in der Romanfigur des verarmten russischen Fürsten Myškin einen „wahrhaft schönen Menschen schaffen“ („изобразить положительно прекрасного человека“<sup>4</sup>); das für Myškin verwendete *prekrasnyj* wird meist als „schön“ oder „herrlich“ übersetzt, oder auch als „gut“, d.h. ethisch ohne Makel. Als Beispiel für einen ethisch vollkommenen Menschen führt Dostoevskij einige „prekrasnye“ Männer an, neben der literarischen Figur Don Quijotes auch Jesus Christus.<sup>5</sup>

Myškin wiederum ist es, der die weibliche Hauptheldin des Romans als „ungewöhnlich schön“ („Удивительно хороша“ und „необыкновенной красоты женщина“<sup>6</sup> bzw. *raskrasavica*<sup>7</sup>) bezeichnet. Verwendet werden die Lexeme *chorošij*, *krasavica* und *krasota*, also jenes Wort, das auch in dem messianisch gefärbten Satz zu finden ist, mit dem die Nebenfigur Ippolit den Fürsten Myškin zitiert: „Schönheit errettet die Welt“ („mir spaset krasota“, Dostoevskij 1989, VI, 383-4).

Im Fall von *choroša*, *krasota* und *raskrasavica* geht es eindeutig um das Aussehen der Frau, deren Schönheit vom helllichtigen Myškin in Verbindung mit ihrer (noch unbekannt) Biographie gebracht und als Resultat des Leidens beschrieben wird („– В этом лице... страдания много... – проговорил князь как бы невольно, как бы сам с собою говоря, а не на вопрос отвечая.“ Dostoevskij 1989, VI, 83). Hier wird also sogleich zu Anfang des Romans der Nexus des weiblichen Erleidens von männlichen Handlungen und der körperlichen, sinnlich erfahrbaren Schönheit eingeführt. ‚Wahre‘ Schönheit kann nicht

<sup>3</sup> An A.N. Majkov und S.A. Ivanova im Januar 1868.

<sup>4</sup> An S.A. Ivanova (1. Januar 1868, aus Genf). Von Friedrich Hitzer übersetzt als „die Grundidee ist die Darstellung eines wahrhaft vollkommenen und schönen Menschen.“ In Fjodor M. Dostojewski, *Gesammelte Briefe 1833-1881*, München 1966, 251.

<sup>5</sup> Bei seiner Arbeit am Roman orientierte sich Dostoevskij am Johannes-Evangelium, das seinen Worten nach das „unermesslich schöne Antlitz Christi“ („безмерно, бесконечно прекрасное лицо“) Christi wiedergibt und „все чудо находит в одном воплощении, в одном появлении прекрасного“ (Dostoevskij 1989, XV, 344). Weitere Vorbilder für Myškins Gestalt waren Puškins *Armer Ritter* und *Don Quijote* (vgl. Minihan 1989, 158). Den Helden aus Cervantes' Roman hielt Dostoevskij für die vollkommenste Gestalt. Am 1. Januar 1868 schrieb er darüber an seine Nichte S.A. Ivanova: „Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а стало быть, является симпатия и в читателе“ (Dostoevskij 1989, XV, 344).

<sup>6</sup> „– Так это Настасья Филипповна? – промолвил он, внимательно и любопытно поглядев на портрет. – Удивительно хороша! — прибавил он тотчас же с жаром. На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина.“ (Dostoevskij 1989, VI, 32)

<sup>7</sup> „Да; всего только сутки в России, а уж такую раскрасавицу знаю, — ответил князь и тут же рассказал про свою встречу с Рогожиным и передал весь рассказ его.“ (Dostoevskij 1989, VI, 32)

durch absolute Wesensmerkmale festgelegt werden, wie noch bei Burke, und ist nichts Angeborenes. Und Schönheit hat immer eine (Vor-)Geschichte, bei Dostoevskij oft krimineller Art. Weibliche Schönheit ist in einer Zusammenführung von Geschlecht und Gender etwas Erworbenes, entsteht in einer ethisch gefärbten „historischen Perspektive“ (s.u.) und fordert ständig die Sühne dieses zu entdeckenden Unrechts ein – daher auch das Detektivische in den Romanen Dostoevskijs, das auch Freud inspiriert haben muss. Man muss den Dostoevskijschen Texten hier keine Apologie des Leidens unterstellen, es scheint eher um eine Aufwertung der Entwürdigten zu gehen.

Das Dreieck aus Trauma, Geschlecht und Schönheit, das einem als Charakteristikum des Dostoevskijschen Ethik-Ästhetik-Nexus vertraut ist, sollte man daher nicht auf die rein christliche Idee einengen: Schönheit wird als das definiert, das in einem wehrlosen Opfer (Kind oder Frau) durch Schmerz und (weibliche) sexuelle Erfahrung entstanden ist – im Gegensatz zur unschuldigen Generalstochter und Jungfrau Aglaja wurde die Waise Nastas'ja missbraucht. Das Schöne bei Dostoevskij personifiziert sich also im Opfer – sei es nun der *prekrasnyj* Idiot oder die entehrte *raskrasavica* mit sexueller Erfahrung (beide sind sie übrigens Waisen). Dies ist die (Onto-)Logik einer Wahl der weiblichen Figur als geschlechtsbedingter Verkörperung der Schönheit.

Dass im Roman Schönheit explizit als nicht-männlich markiert ist, wäre im Fall von Frauen bei der Zuschreibung von Schönheit nichts Ungewöhnliches, auffällig ist dies aber beim männlichen Helden, der als „feminized hero“ auftritt und diese Position durch seine Worte und Handlungen verstärkt.<sup>8</sup>

Die Dostoevskijsche Schönheit ist sowohl in Geschlecht als auch Gender das Andere (das Gegenüber) des Männlichen. Der *prekrasnyj* Myškin verhält sich zum aggressiven Rogožin wie ein weibliches Gegenüber und erliegt auch beinahe seinem Messer (später bekommt dies Nastas'ja zu spüren). Nastas'ja ist bereits als Mädchen Opfer sexueller Übergriffe gewesen. Myškin negiert seine Männlichkeit, indem er sich aufgrund seiner Krankheit die Ehe bzw. den sexuellen Umgang mit Frauen versagt. Gesellschaftlich kann Myškin dann aber doch seine männliche Position aktivieren, wenn er annimmt, dass Nastas'ja seine Genderspezifik (als potentieller Ehemann) braucht. Es ist seine überragende ethische Qualität, die ihm diese Gender-Flexibilität gebietet.

Schönheit ist in diesem Roman in beiden Fällen mit fundamentalen Makeln bzw. Devianzen verbunden, um deren Behebung durch Eheschließungen sich mehr oder weniger die gesamte Romanhandlung dreht. Dies scheitert aber in beiden Fällen: Nastas'jas geplante Hochzeit mit Ganja (zur Heilung ihrer Entehrung und Entlastung des Verführers Tockij) ebenso wie Myškins Versuch, nach seiner Erbschaft als ein ‚normaler‘ Mann aufzutreten und Heiratsanträge zu stellen. Allerdings könnte sein Benehmen (sein Wunsch, eine sogenannte „gefalle-

<sup>8</sup> H. Murav 1995, 56.

ne“ Frau zu heiraten) von den anderen Figuren als das eines revolutionären Demokraten mit feministischen Grundsätzen, wie sie in den der 1860er üblich waren, interpretiert werden.<sup>9</sup>

Nastas'ja, die selbst in einer ähnlichen prekären, aber machtvolleren Situation ist wie Myškin (ihre unbefriedete Anwesenheit in der Hauptstadt ist für Tokkij eine dauernde Bedrohung), versucht die Heiratspolitik des Peterburgskij *svet* mitzubestimmen, also eine (Gender-)Position einzunehmen, die ihr die Gesellschaft nicht zugedacht hat. Auch wenn *Der Idiot* die Gleichsetzung von Schönheit mit dem Weiblichem fortführt, subvertiert er bürgerliche Ideale in seiner Präsentation weiblicher Schönheit: Die mit dem weiblichen Geschlecht ausgestattete Figur wird als aktiv und ökonomisch informiert geschildert, während der dem männlichen Geschlecht angehörige Idiot sich in jeder Hinsicht passiv verhält und mit Geld nicht umgehen kann (falsche Gläubiger erschleichen sich Teile seiner späteren Erbschaft). Dafür kann er sehr schön schreiben, was ihm Zugang zu einem bescheidenen Erwerbseinkommen in der Familie der Epančins sichern soll, die ihn v.a. in der Person der Mutter Epančina (née Myškina) – obwohl nicht wirklich verwandt – zeitweise auch als Teil der Familie annimmt. Die Kalligraphie als einzige Fähigkeit des Fürsten wiederum scheint autobiographisch motiviert: die Stenographin Anna Snitkina gedachte sich 1866 bei Dostoevskij durch ihre exzeptionellen Schreibfähigkeiten ihren Lebensunterhalt zu verdienen (bevor sie den Schriftsteller heiratete).

Das physisch und ethisch Schöne ist also immer mit den Eigenschaften verbunden, die gewöhnlich dem „anderen“ Geschlecht zugeschrieben werden oder ihm zustoßen: Missbrauch, Entehrung und physische Abweichung (nicht-jungfräuliche Braut). Und Frausein entsteht schließlich durch eine solche Abweichung vom ‚ersten‘ Geschlecht, worauf feministische Denkerinnen aller Lager hingewiesen haben, gleichgültig, ob sie die Differenz heilen (aufheben) wollten oder sie gerade betonten.<sup>10</sup>

Myškin ist „idiotisch“ und Epilektiker, Nastas'ja ist im Gegensatz zu den anderen unverheirateten Frauen im Roman, seien es die drei Generalstöchter oder Varvara, nicht mehr ‚intakt‘, was ihr gesamtes weiteres Leben entscheidend bestimmt bzw. zu ihrem Tod führt.<sup>11</sup> In Dostoevskijs Texten kann jedoch jeder ‚Frau‘ werden – im Sinne der Erleidenden, Rechtlosen, Unterdrückten, freudianisch gesprochen: Schon-immer-Kastrierten oder der nicht nur „Erniedrigten“,

<sup>9</sup> Vgl. L. Lotman 1972.

<sup>10</sup> Die Differenzfeministin Luce Irigaray (*Speculum, Spiegel des anderen Geschlechts*, 1974; *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, 1977) ebenso wie die Vertreterin des Egalitätsfeminismus, Simone de Beauvoir, in ihrem Buch *Das zweite Geschlecht* (1949). De Beauvoir nannte es das „Zur-Frau-gemacht-Werden“ („On ne naît pas femme, on le devient.“).

<sup>11</sup> Damien Casey drückt es so aus: „Irigaray considers sexual difference itself to be ultimate and an issue of first philosophy to the extent that sexual difference is the most universal of differences between human beings.“

sondern auch „Beleidigten“ (Dostoevskij scheint diese Figur der doppelten und dreifachen Demütigung besonders zu lieben, an Nastas'ja wird sie durchexerziert: verführt von Tockij, verlobt mit Ganja, misshandelt und getötet von Rogožin). Nastas'ja wird diese Position zugewiesen, und indem sie ihre Ehr-Restitution intendierende Hochzeit mit Ganja verweigert und auch den Fürsten nicht als Ehemann nimmt, sondern einen anderen Mann, den Außenseiter, den aus einer altgläubigen Familie stammenden Rogožin, versucht sie dieser ihr etwas zuschreibenden Konstruktion (der symbolischen Ordnung der Ehe) erneut zu entgehen; als wäre ihre ‚Ehre‘ etwas, das ihr (durch einen Mann) genommen und nun wieder (durch einen anderen Mann) zurückgegeben werden könnte: Verlorene Ehre restituiert durch Ehe. Das dafür dem Restitutor angebotene Geld führt einen ökonomischen Aspekt ein, der indirekt den Wert Nastas'jas beziffert und sie dadurch in das Paradigma der Käuflichkeit stellt, das ihr aufgrund ihrer frühen sexuellen Erfahrung ohnehin angelastet wird. Im Akt des Geldverbrennens dann bringt Nastas'ja zum Ausdruck, dass sie diese Ökonomie ablehnt und das Geschäft der ‚Ehren-Männer‘ vereiteln kann. Gleichzeitig verpflichtet sie sich durch das Ansengen des Geldes eines Anderen, sich mit diesem zu verbinden, obgleich sie ahnt, dass dies ihre physische Vernichtung bedeutet.

Auch wenn die Wahl aus einer Perspektive des gesunden Menschenverstands falsch (da tödlich) sein mag, ist sie es aus einer anderen, christlich inspirierten Perspektive mitnichten. Ich sage bewusst: inspiriert, denn es geht in diesem Roman weniger um den Myškin-„Christus“ als sein Beobachten des (weiblichen) Leidens und seine zaghaften Versuche es einzudämmen (Ippolit führt die hohen Ideen über die welterlösende Macht der Schönheit des Fürsten auf Myškins Verliebtheit zurück). Der Roman verhandelt insoweit christliche Ideen, indem er sich für das und v.a. *die* erniedrigte Andere interessiert, dass es im Roman die Form der exzeptionellen äußerlichen oder innerlichen Schönheit annehmen muss, quasi um sich selbst zu rechtfertigen.

Das Interesse für das rechtlose Andere in den 1860er Jahren bereitet auf die Fragen der sexuellen als einer universalen Differenz (Irigaray) vor, und durch sein für Klasse und Geschlecht geschärfted soziales Empfinden läutet dieser Roman das 20. Jahrhundert ein. Die christlichen Motive scheinen eine Parodie der „androzentrischen“<sup>12</sup> Kultur zu sein, deren Symbol der männliche Christus ist. Dass im Roman *Der Idiot* das männliche Opfer (Myškin) nicht gekreuzigt wird und nicht aufersteht, ist eine Bestätigung der Entfernung von der Religion – sie kündigt sich bereits auf dem der orthodoxen Auffassung vom Gekreuzigten widersprechenden Holbein-Bild an und darin, dass Myškin in einer Art Ersatz-

<sup>12</sup> Diesen Begriff definierte Charlotte Perkins Gilman 1911 in *The Man-Made World or Our Androcentric Culture*. Sie ging davon aus, dass männliche Lebensmuster und Denksysteme den Anspruch der Universalität haben und daher auch (unbewusst) von Frauen verinnerlicht werden.

handlung das Kreuz mit Rogožin tauscht. Das Motiv der Auferstehung ist im Roman nicht an den „Fürst Christus“ gekoppelt, sondern die Heldin ist das Opferlamm: Nastas'ja Baraškova, die ermordete Frau (Baraškova von *barašek*, ‚das Lamm‘) kann unter Umständen Auferstehung erwarten (Anastasia = Auferstehung). Aber das ist höchstens ein Nebengedanke im Roman.

### Brief vs. Roman: Ironisierung des Worts *prekrasnyj*

Myškins Schönheit (*prekrasnost'*) steht von Anfang an unter Beschuss. Im Roman *Der Idiot* kommt es mehrmals zu einer Ironisierung, Untergrabung oder Veruneindeutigung dessen, was der konkrete Autor Dostoevskij in seinen mehr oder weniger eindeutigen Aussagen in den Briefen ausdrückt: Der „ganz und gar schöne Mensch“ aus dem Brief des Schriftstellers gerät im Roman zum „Idioten“. Entsprechend wird auch das in den Briefen so zentral scheinende und so ernsthaft vorgeführte Wort *prekrasnyj* im Roman auf unerwartete Weise eingesetzt: Die erste Person, die mit Nachdruck (zweimal!) als *prekrasnaja* bezeichnet wird, ist eine auf Nastas'jas Skandal-Feier eingeladenen stumme Unbekannte, die sich dann aber als nicht des Russischen mächtig herausstellt:

Дам было только две: Дарья Алексеевна, барыня бойкая и выдавшая всякие виды и которую трудно было сконфузить, и прекрасная, но молчаливая незнакомка. Но молчаливая незнакомка вряд ли что и понять могла: это была приезжая немка и русского языка ничего не знала; кроме того, кажется, была столько же глупа, сколько и прекрасна. (Dostoevskij 1989, VI, 161)

Weitere Verwendungen dieses Worts im 1. Teil beschränken sich auf ähnlich ironische Passagen, in der Beschreibung des „stillen und herrlichen Flusses des Familienlebens des Generals Epančin“ („В тихом и прекрасном течении семейной жизни генерала Епанчина наступал очевидный переворот.“ Dostoevskij 1989, VI, 40) oder der „herrlichen Form“ des Lebenswandels des verabscheuungswürdigen Verführers Tockij („Себя, свой покой и комфорт он любил и ценил более всего на свете, как и следовало в высшей степени порядочному человеку. Ни малейшего нарушения, ни малейшего колебания не могло быть допущено в том, что всею жизнью устанавливалось и приняло такую прекрасную форму.“ *ibid.*, 44).

Eine letzte, eher ambivalente Stelle kann erwähnt werden, sie betrifft die „herrliche und originelle Handschrift“ und stammt aus dem Mund des Kalligraphen Myškin, der sich hier als Ästhet zeigt:

Вот и еще прекрасный и оригинальный шрифт, вот эта фраза: „Усердие всё превозмогает“. Это шрифт русский, писарский или, если хотите,

военно-писарский. Так пишется казенная бумага к важному лицу, тоже круглый шрифт, славный, черный шрифт, черно написано, но с замечательным вкусом. (ibid., 35)<sup>13</sup>

Jedoch wird etwas unerwartet in der Schönschrift-Probe ausgerechnet die bürgerliche Tugend des eifrigen *userdie* eines russischen Schreibertypus gelobt.

Die Textevidenz des ersten Teils wäre also: Das Wort *prekrasnyj* wird meist in ironischer Wendung verwendet und findet sich auffällig häufig in nicht-sublimen Kontexten, die mit dem Dostoevskij so verhassten Spießbürgertum (*meščanstvo*) zusammenhängen: Myškins für seine Probe verwendeter Spruch: „Fleiss meistert alles“.

Solche Relativierungen der zentralen Lexeme und damit der Semantiken, die um das Gute und Schöne kreisen, finden sich im Roman zuhauf. In Ippolits Gespräch mit Myškin geht die sublime *krasota* wortspielerisch über in *krasnet'*, das Erröten des ungeschickten Myškin, der im ersten Teil so oft rot wird, so dass dies eine seiner wichtigsten Charakteristiken zu sein scheint:

Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет «красота»? Господа, – закричал он громко всем, – князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. [...] Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. Какая красота спасет мир? Мне это Коля пересказал... Вы ревностный христианин? Коля говорит, что вы сами себя называете христианином (Dostoevskij 1989, VI, 383-4). (Meine Hervorh.)

## Die Stimmen der Parekbase

Die Geste der ungewöhnlichen Titelwahl (*Der Idiot*) ist als sokratische bzw. romantische Ironie zu bezeichnen, die im Verlauf des Lesens des Romans ungeahnte Wirkungen entfaltet. Mit Armen Avanassian (2010) kann man davon ausgehen, dass die Ironie als etwas Sprachbasiertes in der Romantik (neu)erfunden wird. Die zutiefst sprachliche, oder eher: redebasierte Ironie der Texte Dostoevskijs ist ein Phänomen, an dem sich zahlreiche Dostoevskij-Forscher die Zähne ausgebissen haben, Bachtin bis zu einem gewissen Grade eingeschlossen. Dies liegt zum einen an Bachtins relativ simplem narratologischen Modell (er

<sup>13</sup> Die kalligraphischen Fähigkeiten des Fürsten dienen dazu, seine *prekrasnost'* indirekt durch einen Bezug auf religiöse Schreibtätigkeit zu unterstreichen. R. Lachmann (2002, 206-7) interpretiert das kalligraphische Erstellen von mittelalterlichen Schrifttypen, das Myškin perfekt beherrscht, im kulturellen Kontext des mittelalterlichen Abschreibens: „Manuskripte sakralen Inhalts und Ikonen haben in der kulturellen Semantik der altrussischen Kultur denselben Stellenwert.“ Sein Schönschreiben ist von der Technik her ein monastisches Kopieren, allerdings hat er gleichzeitig einen ausgesprochen verfeinerten Geschmack, der ihm ansonsten im Leben abzugehen scheint.

spricht vom „Autor“ an Stellen, an denen ein Erzähler herauszudifferenzieren ist), zum anderen an einem neuzeitlichen Konzept von Autorschaft, das es unmöglich macht, eine aus dem Text wirkende, sich gegen den Autor formierende Ironie konstruktiv zu denken.

Wenn die romantische Ironie laut Schlegel (1972, 668) „permanente Parekbase“ ist (das Beleidigen des Publikums durch grobe Worte, die der nach vorne tretende Chor ausspricht), dann tut dies bereits der Titel des Romans – er stößt den Leser vor den Kopf. Dies wird fortgesetzt, wenn der Roman idiomatische Fehler aufweist oder (v.a. im Laufe seiner Fortsetzungen) ein Ärgernis nach dem anderen schafft, etwa durch das sich im Verlauf der Handlung ergebende Verschiebe-Spiel der Charaktere,<sup>14</sup> das sich auf nichts festlegt, oder die Wechsel in der Erzählhaltung (der zu Anfang Berichte verfassende Erzähler schwankt zwischen auktorial und personal; Schultze 1974, 58). In seiner Wankelmütigkeit macht der Text „den Leser verrückt“ (Jones 1987) und „ärgert“ ihn (Morson 2004). D.S. Lichačev (1987, 274) stellt darüber hinaus scharfsinnig fest: Die Figuren werden nicht durch ihr etwaiges Wesen, sondern durch das charakterisiert, was sich an ihnen verändert.

Достоевский характеризует своих героев по тому, что является в них меняющимся и развивающимся. Он вскрывает в своих героях движение. Больше того, он как бы боится всякой стабильной черты в своем герое и как только что-то сообщает о нем определенное, так сейчас же, тут же, иногда в той же фразе стремится смягчить впечатление от определенности характеристики сообщением о нем прямо противоположного, противоречащего только что высказанному. Динамичность и как бы зыбкость человеческого характера подчеркивается тем, что он изображается в своеобразной исторической перспективе [...]

Im Roman werden die Figuren in ihrer Entwicklung, in ihrer Unbeständigkeit und historischen Perspektive (ihrer Vergangenheit und Zukunft) präsentiert. Lichačev (1987, 273) argumentiert weiter, dass die Texte mit „dynamischen Verbindungen“ arbeiten, die zu einer „kardinalen Veränderung des Wesens“ der Figuren führen können; das „menschliche Wesen“ des Idioten muss sich der komplexen Komposition anpassen und wird völlig abgewandelt:

Все относительно, и все внешне, материально не зависит друг от друга. Поэтому динамические связи, в отличие от связей стабильных, приобретают особенное значение. Отсюда страстные поиски художественной композиции в творческом процессе Достоевского, при

<sup>14</sup> Myškin und Rogožin waren in der Genese des Romans zunächst der gleiche Charakter. Der „Idiot“ war zuerst als „leidenschaftlich und stolz“ sein, diese Charakterzüge gingen dann aber auf Rogožin über (Baršt 2005, 835).

этом поиски настолько интенсивные и в таких глубоких сферах, что действующие лица могут кардинально менять свою сущность, как, например, Идиот в подготовительных материалах к одноименному роману. Композиция и создаваемые этой композицией сложные ситуации важнее даже, чем человеческие сущности, чем обычно понимаемая цельность психологии и характера.

Das Ironische im Roman ist an den „Idioten“ und Titelgeber des Roman selbst gekoppelt und ist sowohl Ausdruck eines kaum merklichen Humors, der dem Schreibgestus eignet, als auch die hilflose Reaktion der Figuren auf Schikanen durch den Autor, der den Helden für dumm verkaufen will. Der Roman scheint sich zum Autor, seinen hohen Intentionen, ironisch zu verhalten. Bachtin sprach von Vielstimmigkeit. Tatsächlich wirken einzelne Momente im Text wie Modifizierungen der Autorintention oder wie die Kommentarfunktion eines parrekbatistischen Chors.

Diese Form der Parekbase sieht in der Epoche des Realismus anders aus als in der der Romantik oder Avantgarde. Sie ist nicht auf dieselbe Weise verfremdend-skandalös wie die Publikumsbeschimpfung der Futuristen, sie funktioniert eher nach dem Prinzip der Selbstbehinderung und Selbstverhöhnung, einer produktiven Erniedrigung (*samouniženie*) des Textes auf zahlreichen Ebenen, in erster Linie der mikrotextuellen, die auf der ansteckenden Rekurrenz eines Wortes in verschiedenen Texten und Kontexten basiert. Aufschlussreich ist hier die Perspektive des Mediävisten Lichačev, der mit den Texten anders umgeht als die meisten Literaturwissenschaftler, die sich vorwiegend mit dem 19. Jahrhundert beschäftigen. Kürzlich wurde von Walter Koschmal (2008) eine nahe am Text bleibende Analyse in bezug auf *Den Idioten* eingefordert. Meiner Ansicht nach könnte sie an Lichačevs Artikel aus dem Jahr 1976 anknüpfen, die im literarischen Stil Dostoevskijs eine absichtliche „Unfertigkeit“ und „Improvisiertheit“ diagnostiziert:

Достоевский выставляет напоказ перед читателем недоработанность стиля, как бы импровизированность своего изложения и вместе с тем не скрывает поисков общей и высшей точности при нарочитой и даже скандальной неточности в частности. Он обнажает конструкции и кулисную технику. [...] разные формы сознательной и целенаправленной неточности языка, производящего даже иногда впечатление простого неумения Достоевского обращаться с языковыми средствами, «небрежение словом». Lichačev (1987, 273)

Lichačev spricht also von einem flüchtigen, (nach)lässigen, absichtlich liederlichen Stil und einem Zurschaustellen „skandalöser Ungenauigkeiten“. Eine „ironische Prozessualität ‘als steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung’“ im Schlegelschen Sinne? (Arndt/Zovko 2007, XX)

### Samouničženie des Schönen und vollkommen Guten

Die Selbstvernichtung lässt sich anhand von den bereits erwähnten Briefen Dostoevskijs vom 31.12.1867 und 1.1.1868 (alten Stils; an Majkov und an seine Nichte Sofija) zeigen. Hier springt das Wort *položitel'nyj* („positiv“, „vollkommen“) von der Beschreibung der Hauptidee des Romans zu einem „positiven“ Versprechen,<sup>15</sup> den Anfang des Romans seinem Verleger zu schicken, verbunden mit der Bitte um allmonatliche 100 Rubel bis hin zu der Angst, der Roman könnte ein „vollkommener Misserfolg“<sup>16</sup> werden. Über den Roman schreibt Dostoevskij (1996, XV, 335) an Majkov, er wäre „mittelmässig“ und nicht „vollkommen schön“ („что посредствен, а не *положительно хорош*“). An seine Nichte schreibt er

Идея романа – моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее, а если взялся теперь, то решительно потому, что был в положении чуть не отчаянном. Главная мысль романа – изобразить *положительно* прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, – всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. (Dostoevskij 1996, XV, 343, meine Hervorh.)

Was nun ist das *položitel'noe*? Etwas Substanzielles, ein verstärkend wirkendes Adverb oder eine umgangssprachliche Floskel? Ein Wort, das sich – d.h. seine Semantik – im Verlauf seiner Verwendung selbst zerstört, ähnlich wie es der Roman tut, dem von den meisten Kritikern ein großartiger Anfang und ein ratloses Ende bescheinigt wird. Das Wort *položitel'no* findet sich in den Briefen des Jahreswechsels 1867/68 in einem sublimen (dem „*položitel'no prekrasnyj*“) und zugleich alltäglichen Kontext vor. Kommt die Hypertrophie des *položitel'nyj* vielleicht von „*položenie čut' ne otčajannoe*“, d.h. der „beinahe verzweifelten Situation“ (Dostoevskij 1996, XV, 343), in der sich der mittellose Schriftsteller, der mit seiner jungen und inzwischen schwangeren Frau vor seinen russischen Gläubigern ins Ausland geflohen war und sich nun in Genf durch das Versetzen von Kleidung und Eheringen über Wasser hält? Das „positiv Schöne“ ist etwas, das ebenso sehr mit ökonomischen wie ethischen und ästhetischen Fragen verbunden ist (der Roman soll ja auch „*положительно хорош*“ werden)? Seine einzigen zwei Möglichkeiten, zu Geld zu kommen sind das

<sup>15</sup> „Но в письме моем к Каткову (в благодарственном) я подтвердил *положительно*, честнейшим словом, что роман ему будет.“ (Dostoevskij 1996, XV, 335).

<sup>16</sup> „У меня ничего нет подобного, ничего решительно, и потому боюсь страшно, что будет положительная неудача. Некоторые детали, может быть, будут недурны. Боюсь, что будет скучен. Роман длинный.“ (Brief an Nichte Sonja 1.[13].1.1868). Dostoevskij 1996, XV, 344.

Schreiben und das Glücksspiel, das er auch zweimal im wallisischen Saxon-les-Bains (Okt. und Nov. 1867) erfolglos versucht, wobei er beim zweiten Mal sogar seinen Mantel versetzen musste. Das Schreiben schien ihm bis in den Dezember hinein nicht zu gelingen, so dass er den angefangenen Roman vernichtete und *Den Idioten* neu zu schreiben anfang.

### Dostoevskijs unschöner Stil, *clumsy* (Nabokov) und *raschljaban* (Lichačev)

Im 20. Jahrhundert gehörte Nabokov zu den prominenten Verächtern des „ungeschickten“ Schreibens des – wie er meinte – „ziemlich mittelmäßigen“ Schriftstellers Dostoevskij.<sup>17</sup> Der Vorteil der nicht erfolgten bzw. späten Aufnahme Dostoevskijs in den sowjetischen Klassikerhimmel besteht darin, dass man ohne Umschweife über den Autor schreiben konnte (was etwa im Fall eines Puškin aber auch Tolstoj unmöglich gewesen wäre). Dies zeigt sich in Lichačevs respektloser Studie der Nonchalance Dostoevskijschen Schreibens, die m.A. zum Zutreffendsten gehört, was je über seinen Stil geschrieben wurde. Lichačev ist beeinflusst von Bachtin, jedoch weniger ideologisch, was die Bedeutung und Überhöhung des „künstlerischen Stils“ angeht. Lichačev (1987, 272) schreibt solche Sätze wie „die dynamische Welt Dostoevskijs ist schluderig und lose.“ („Динамический мир Достоевского как бы развинчен и расхлябан.“). Weiter erwähnt er „разного рода неловкости (от самых мелких до самых крупных)“.

Einwände der zeitgenössischen Kritiker dieses Romans bezogen sich v.a. auf die Gesamtanlage und formalen Seiten des Romans. Strachov beschreibt nach anfänglicher Begeisterung den gesamten Roman als „neudača“ und gibt Ratschläge, wie man die Fehler in der Komposition beheben könnte, wobei er zugleich einräumt, dass dies dann kein „Dostoevskij“ mehr sei: „Чувствую, что касаюсь великой тайны, что предлагаю Вам нелепейший совет перестать быть самим собою, перестать быть Достоевским.“ (zit. in Fridlender / Bitjugova 1989, 635.) Kropotkin hatte Probleme, den Roman überhaupt zu Ende zu lesen und meinte überdies, dass man ihn kaum ein zweites Mal lesen würde – aufgrund seiner unbefriedigenden künstlerischen Form.<sup>18</sup>

Diese Unzulänglichkeiten wurden auf biographische Umstände zurückgeführt: Zeitdruck und finanzielle Engpässe (während der Entstehung des Romans musste er im wallisischen Saxons-les-Bains aufgrund seiner Spielschulden seinen Mantel versetzen, seine Frau Anna brachte in Genf ihre Kleider zum Pfandleiher<sup>19</sup>). Das Schreiben im Ausland und in Fortsetzungen hat u.U. dazu geführt,

<sup>17</sup> „Rather mediocre“ und „cheap sensationalist, clumsy and vulgar“ (Nabokov 1973, 266).

<sup>18</sup> Kropotkin 1975, 173.

<sup>19</sup> Zu diesen biographischen Details vgl. Ilma Rakusa in *Dostojewski in der Schweiz* 1981, 23.

dass dem Schriftsteller die Übersicht über das Geschriebene und die Gesamtstrukturierung des Romans aus den Händen glitt.

Wir haben eine ähnliche, mit herkömmlichen Mitteln der Literaturwissenschaft schwer beschreibbare Nachlässigkeit im Text *Der Spieler* vorliegen, in dem das „schlechte“, unausgefeilte, ja, u.U. unschöne Schreiben, die unvollkommene Narration mit einigen Fehlern dem unschönen Helden entspricht, der sich dem Leser im Verlauf des Textes als spielsüchtiger Nihilist offenbart.<sup>20</sup>

Der Roman *Der Idiot* scheint diese Tendenz des weit kürzeren Texts *Der Spieler* noch zu verstärken. Dem Roman wird bis heute eine mangelhafte Komposition vorgeworfen: so etwa fehle ein Gesamtplan (die Kritik ist dargestellt bei Morson 2004), oder es wird festgestellt, dass idiomatische Wendungen „scharf an der Grenze zur sprachlichen Unrichtigkeit“ angewendet werden („Все эти отступления от идиоматики русского языка стоят у Достоевского на грани неправильности речи.“ Lichačev 1987, 278). Der Held des Romans ist zu wohlgeformter Rede nicht fähig: „Fürst Myškin ist wie den Helden Gogol's die Gabe der schönen Rede versagt. Seine Sätze enden abrupt in Anakoluten, verwirren sich oder versiegen in Schweigen.“ (Lachmann 2002, 208)<sup>21</sup> Das Verfassen eines ästhetisch perfekten Romans und die Darstellung des ethisch vollkommenen Menschen scheinen sich auszuschließen, womit Dostoevskij mit einem ähnlichen Problem kämpft wie bereits Gogol' in den 1840ern (Drubek-Meyer 1998).

### Appellfunktion der Texte und das Diktieren-Schreiben als Dialog

Bis heute „provoziert“ der Stil Dostoevskijs den Leser. Lichačev (1978, 277) schreibt, er wirke „stimulierend“, „unvollendet“ und gleichzeitig „raffiniert“:

Стиль Достоевского — это стиль, в котором ясно проступает стремление к стимулирующей мысли читателя незаконченности. Это стиль, рассчитанный на то, чтобы провоцировать у читателя свои выводы, заключения и размышления. Достоевский недоговаривает, намекает, выражается как бы неточно и вместе с тем с какой-то поражающей утонченностью.

Das heisst, der sprachliche und auch kompositionelle Aspekt der Texte ist so auslegt, dass der Leser laufend in der Schwebe gehalten und provoziert, abgestoßen und angezogen wird. Mit Karl Bühlers Organonmodell-Begriffen gesprochen ist diese verbale Textur also weder auf „Ausdruck“ (Beziehung des „Send-

<sup>20</sup> Vgl. N. Drubek-Meyer 1997.

<sup>21</sup> „Die mehrfache Wiederholung des Attributs, ein in den frühen Texten Dostoevskijs frequentes Stilistikum, dokumentiert hier eine Ausdrucksschwäche des Schreibers.“ (R. Lachmann 2002, 209)

ers“ zu seinem Zeichen) noch auf „Darstellung“ ausgerichtet. Ihre Einzigartigkeit liegt in dem sich ergebenden „Appell“-Effekt. Die Texte wollen etwas auslösen, senden Signale aus. Sie wirken oft wie unartikulierte ‚Ausrufe‘. Wenn es bei der Ausdrucksfunktion um die Beziehung zwischen Zeichen und Sender geht, dann geht es bei Dostoevskijs Texten darum, „Darstellungen“ und Varianten des „Ausdrucks“ (Symptom und Meinung) zu präsentieren. Das alles geschieht, um den Leser zu verwirren, ihn im Rezeptionsprozess in die Vollen dung des Romans hineinzuziehen. Lichačev weist darauf hin, dass gerade in den detailliertesten Beschreibungen die größten Ungereimtheiten und Paradoxe aufklaffen. So ist Vel'čaninov in *Večnyj muž* z.B. „fast gebildet“ („почти образованный“), eine laut Lichačev unmögliche Wortkombination, da Bildung keine Stufen aufweist.

Diese Appelle richten sich aber nicht nur an den künftigen Leser, sondern – so kann man annehmen – im Moment ihres Entstehen an das Gegenüber mit der Schreibfeder in der Hand, das Medium seines Schreibens, die Stenographin, die an seinen Lippen hängt und offensichtlich durch die beim Fabulieren des Schriftstellers entstandenen Worte und Satzkonstruktionen mit ihrer Kurzschrift einfängt.

Ich will damit nicht sagen, dass es die Ironie der Stenographin ist, die wir in der Endfassung vorfinden. Die Situation ‚Dostoevskij diktiert Snitkina‘ allein schafft eine gewisse Öffentlichkeit des Textes, die maßgeblichen Einfluss gehabt haben muss auf die stilistischen Besonderheiten des Dostoevskijschen Schreibens, das man also eher als Dostoevskijs Diktieren und Snitkinas Schreiben bezeichnen sollte. Hier mag der Ursprung des Lavierens, all der Relativierungen und Rechtfertigungen liegen. Das Diktieren-Schreiben ist also eine mündlich-schriftliche Hybrid-Form des Dialogs.

### Der „emanzipierte“ Text und die Stenographin Anna Snitkina

*Der Idiot* ist ein Text, der durch seine sprachliche Nonchalance (Lichačevs *nebreženie slovom*) und die zentrale Stellung der durch ihre Sexualität (und damit ihr Geschlecht) ausgewiesene Heldin die Grundfesten des westlichen Androzentrismus und Logozentrismus zu erschüttern droht.<sup>22</sup> Die Missachtung gram-

<sup>22</sup> Ich schreibe „droht“, weil das Ende des Romans, wenn sowohl die Frau als auch der gute Mensch („Christus“) scheitern, eine Bestätigung der Vorgaben der männlich-logozentrischen Welt ist, die einen Abschluss (der Handlung) und eine Abrechnung fordert. Der Tod der weiblichen Heldin kommt dem Töten des Anderen, „Vielstimmigen“ gleich – er ist das Ende des Romans. Aber wie könnte es anders sein in diesem Genre, das nach Ordnung und *closure* strebt? Es wäre denkbar gewesen, das lässige Schreiben in Fortsetzungen weiterzuführen, und so liest sich *Der Idiot*: unabschließbar, mit angefangenen Motiven und Sujetlinien, die nicht wieder aufgenommen werden. Dostoevskij steht jedoch diese Möglichkeit aufgrund der Gattungsvorgaben und seiner ökonomischen Situation nicht zur Verfügung. Das einzige, was diesem Text übrig bleibt, ist, den Helden in die Anstalt zurückzuschicken, d.h. in einer Schleife an den Status Quo zurückzukehren. Diese Verneigung vor zyklischen Strukturen ist

matischer, idiomatischer und stilistischer Regeln ist ein Symptom dieser Zersetzung des Einen, ein Hineinschleusen des Anderen, Irregulären. Bachtin beschrieb dies keusch als Polyphonie, als Feier des Pluralen, der Roman über den Idioten fischt aber tiefer, und zwar in damals noch unergründeten Gewässern der Geschlechterdifferenz als universalem und anthropologisch-philosophischem Problem.

Dem *Idioten* gelingt es, das ‚männliche‘ Subjekt, das als ‚eins‘ und das Eine (gemeint ist: der Eine) charakterisiert ist, zu zerlegen. Die Linguistin Luce Irigaray hat darauf hingewiesen, wie sehr sprachlich dieses Eine / dieser Eine ist. Es ist daher etymologisch gerechtfertigt, dass der Roman *Der Idiot* heisst, also von einem *idiotes*, d.h. einem nicht der Welt zugehörigen, nicht-öffentlichen Mann handelt. In der griechischen Polis bezeichnete der Begriff *idiotes* jemanden, der nicht an der Öffentlichkeit im Sinne „des Politischen“ mitwirkte, eine Privatperson; als *idiotes* bezeichnet wurden diejenigen Menschen, die als ungeeignet für das öffentliche Leben disqualifiziert wurden. Frauen, Metöken (ausländische Einwohner ohne Bürgerrechte) und Sklaven waren davon ohnehin ausgeschlossen, da sie keine *polites*, also Bürger der Polis waren.<sup>23</sup> Solch eine Figur ist Myškin in der fiktiven Welt insoweit er keine Politik betreibt und wie ein *jurōdivyj* nicht zwischen privat und öffentlich trennt. Myškin wird im 1. Teil als nicht-öffentlich, als einfältig, quasi kastriert eingeführt. Er ist im Roman all das, was ‚ein Mann‘ gewöhnlich nicht ‚ist‘.

Der Roman polemisiert zudem mit dem Faktum, dass bei den Aufklärern und namentlich Rousseau Frauen noch von den Bürgerrechten ausgeschlossen sind. Laut Prudhomme sind Frauen „das a-politische, nicht öffentliche, das ‚familiäre‘ Geschlecht“ (Opitz 2002, 166). Im Roman tritt die Frau im Geschehen als aktiver Pol auf bzw. wird zumindest zunächst als aktiv imaginiert (etwa in Aglajas Berufsplänen, sollte sie Myškin heiraten).

Harriet Murav (1995, 57) spricht bei Dostoevskijs Schreiben von einem „blurring of gender roles, or yet another appropriation of female power“. Doch ist dieser Vorwurf einer männlichen Appropriierung wirklich gerechtfertigt? Der

---

Schleife an den Status Quo zurückzukehren. Diese Verneigung vor zyklischen Strukturen ist v.a. vor dem Hintergrund der Christus-Thematik provokant.

<sup>23</sup> *Der Idiot* denkt nicht nur die Frau, sondern alle nicht-öffentlichen, ‚idiotischen‘, unterdrückten „Untergrund“-Subjekte. Zu diesem Problem der Konkurrenz um Aufmerksamkeit gesellschaftlich benachteiligter Gruppen in der Geschichte des Feminismus vgl. Elizabeth V. Spelman (1982, 127): „In their eagerness to end the stereotypical association of woman and body, feminists such as de Beauvoir, Friedan, Firestone, and Daly have overlooked the significance of the connections — in theory and practice — between the derogation and oppression of women on the basis of our sexual identity and the derogation and oppression of other groups on the basis of, for example, skin color and class membership. It is as if in their eagerness to assign women a new place in the scheme of things, these feminist theorists have by implication wanted to dissociate women from other subordinate groups. One problem with this, of course, is that those other subordinate groups include women.“

in Genf entstandene *Der Idiot*, den wir zwar unter der Autorschaft „Dostoevskij“ lesen, gehört sicherlich nicht ganz und gar F.M. Dostoevskij, sondern hat erstens eine starke Eigendynamik (die den Autor selbst von seinem Text entfremdet), zweitens ist die Ko-Autorschaft von Anna Snitkina / Dostoevskaja aufgrund der engen Zusammenarbeit des Paares unbedingt mitzudenken, auch wenn dieser Gedanke das damalige Verständnis von Autorschaft überfordert und daher quasi unartikulierbar war. Wir wissen aus zahlreichen Quellen, dass Dostoevskij seine Manuskripte nur mit Hilfe seiner Stenographin rechtzeitig abliefern bzw. überhaupt in dieser Form verfassen konnte. Dieser Prozess der Generierung der Reinschrift war keinesfalls eine rein technische Angelegenheit. Anna Snitkina war eine überaus fähige Stenographin, die mit dem russischen Kurzschriftsystem Ol'chin (orientiert am Gabelsbergerschen) arbeitete,<sup>24</sup> das sie wohl als erste in den Dienst künstlerischer Werke stellte. Offensichtlich hatte sich die Konstellation Dostoevskij – Stenographie – Snitkina ab Herbst 1866 (angefangen mit *Der Spieler*) im Schaffensprozess des Schriftstellers etabliert:

Dostojewski hatte keinerlei Vorstellung von Stenographie, sollte sie auch später nie gewinnen, war aber im Zugzwang. Deshalb tastete er in ersten Gesprächen mit seiner anfänglich noch etwas schüchternen Partnerin die Möglichkeiten ab, die die für ihn ungewöhnliche Arbeitsweise bot, denn auch in Langschrift hatte er vorher nie diktiert.

Dann aber begann der Alltag für die Stenographin, der vom 4. bis zum 29. Oktober, also 26 Tage, bis zum Abschluß des Manuskripts, dauerte, alles übrigens für ein Gesamthonorar von 50 Rubeln, einer für damalige Verhältnisse für eine Schreibe kraft durchaus anständigen Summe.

Dostojewski diktierte ihr seine Texte, offensichtlich anfänglich aus dem Kopf, dann bald nach einem Manuskript, nachmittags zwischen 12 und 16 Uhr, etwa jeweils eine halbe Stunde hintereinander oder auch länger. Dann begab sich die junge Snitkina nach Hause, transkribierte das Material, teilweise bis tief in die Nacht hinein, während Dostojewski seinerseits nachts den Fortgang der Handlung konzipierte und aufschrieb. Am nächsten Tag legte die Stenographin ihre Reinschrift vor, die vom Autor durchgesehen und korrigiert wurde. (Hexelschneider 2001)

Das Diktieren eines künstlerischen Textes ist ein eigenes Thema, das eingehender Erforschung und den Einbezug des Studiums der Tagebücher der Snitkina bedarf. Soweit ich sehen kann, wurde über Snitkina bisher wenig geforscht. N. Pelikan Straus (1994, 54) etwa schreibt in ihrem Buch über Dostoevskij und die Frauenfrage über Snitkina nur als Ehefrau, nicht in ihrer professionellen

<sup>24</sup> „Anna Snitkina hatte bei Olchin gelernt. Dieser hatte seit Dezember 1865 am 6. Gymnasium in St. Petersburg mit der Arbeit begonnen; von 150 Lernern in den Kursen zu Anfang blieben am Ende 25 Eleven; etwa acht sollen am Ende zwischen 350 und 500 Silben geschrieben haben.“ (Hexelschneider 2001)

Kapazität oder über ihre Beziehung zur in den 1860ern brodelnden Frauenbewegung.

Im Fall Dostoevskij sind drei entscheidende Begleitumstände zu erwähnen, die dieses Diktieren formten und ein Mitgestalten des Textes durch die Stenographin und spätere Ehefrau wahrscheinlich machen: Erstens war es der ökonomische Druck, der sich in zahlreichen Terminen niederschlug (etwa der Knebelvertrag eines Verlegers oder der Rhythmus des Erscheinens der Zeitschriften), der die konkrete Fassung „letzter Hand“ oft beeinflusst haben muss. Zweitens sitzt seit Oktober 1866 Snitkina beim Diktieren als Wesen aus Fleisch und Blut dem Schriftsteller gegenüber und stellt so nunmehr selbst die Schrift und setzte in ihm die Anlagen zum Mündlichen (schwadronierender Erzähler, Stimmenimitator usw.) frei. So konnte Dostoevskij in neuer Form an sein Schaffen herantreten<sup>25</sup> und zwar durch das laute Diktieren aus dem Kopf oder nach einem Konspekt, womit das orale und dialogische Element in den Texten betont wurde. Zum dritten war es die Geschwindigkeit nicht nur des gesamten Schaffensprozesses, sondern auch des Diktierens, die aufgrund der Kurzschrift weit höher sein konnte und qualitativ zu anderen sprachlichen Resultaten führte, da hier ein 1:1-Verhältnis von mündlicher Rede und Niederschrift möglich und darüber hinaus ein Anhalten und Reflektieren des Textes erschwert wurde. Offensichtlich beflügelte Dostoevskij dieses Diktieren-Aufschreibenlassen enorm und begünstigte zweifellos die Produktion größerer Textmengen, die quasi ungehindert strömen konnten.<sup>26</sup> *Der Idiot* war der erste ganz und gar in diesem Regime verfasste ‚große‘ Roman, was man ihm auch anmerkt (die *raschljabannost*‘ des Textes, die Lichačev erwähnt). Ob nun Dostoevskij die Textportionen in ihrer Unfertigkeit und daher Offenheit stehen lassen wollte, da ihm ihr Effekt (der sprachlich in verschiedene Richtungen strebenden Bewusstseinsströme) zugesagt hat, oder ob wirklich die Zeit drängte, ist heute schwer zu eruieren.

Wir haben also auf der einen Seite eine Beschleunigung des Schaffensprozesses, auf der anderen Seite eine Zeitersparnis: „Dostojewski selbst war begeistert von der neuen Arbeitstechnik und meinte seinem Redakteur gegenüber, daß die Stenographie – unter Beibehaltung des bisherigen Verfahrens einer dreimaligen Durchsicht und Bearbeitung – ihm ‚die Arbeit fast um das Doppelte verkürzt.‘“ (Hexelschneider 2001). Es wäre naiv anzunehmen, dass diese „doppelte“ Ersparnis keine Folgen für die Texte selbst gehabt hätte. Auch wenn es nicht bedeutet, dass Snitkina die ‚Hälfte‘ der (v.a. grammatischen, idioma-

<sup>25</sup> „впечатление торопливости речи, неряшливых и как бы неумелых поисков точности и вместе с тем найденности необходимого нюанса.“ (Lichačev 1987, 278)

<sup>26</sup> Wie Wladimir Kaminer (2007) es humorvoll karikiert: „Er musste sehr viel schreiben, um schließlich den Sieg des Geistes über die geistlose Materie zu begründen. Die Werke kamen mit einer Geschwindigkeit aus ihm heraus, die es ihm unmöglich machte, sie eigenhändig aufzuschreiben. Er heuerte eine Sekretärin an und diktierte. Er diktierte morgens, er diktierte abends und heiratete schließlich die Sekretärin, damit er auch nachts diktieren konnte.“

tischen, d.h. stilistischen) Entscheidungen trifft, so sollten wir ihr doch einen gewissen Anteil daran zugestehen. Erst aus dieser Kooperation entstanden dann die „großen“ Romane, die alle über 500 Seiten hatten (die Texte bis 1866 waren weit kürzer!). Offensichtlich hätte es sie ohne Snitkina so nie gegeben.<sup>27</sup> Dies ist freilich eine bemerkenswerte Folge der kostenlosen Stenographie-Kurse, die die junge Frau besucht hatte:

Woher konnte Anna Snitkina so gut Stenographie? Das junge Mädchen war durchaus emanzipiert und kam zu den stenographischen Kursen, weil sie um Broterwerb kämpfte.<sup>28</sup>

Wir hatten zuvor erwähnt, dass der Autor sich nicht immer mit dem Text einverstanden erklärte; dies kommt im Roman selbst zum Ausdruck, wenn der Erzähler sagt, er trüge keine Verantwortung für die Ereignisse, er könne sie selbst nicht „erklären“. Lichačev nennt daher die „Handlung maximal emanzipiert“.<sup>29</sup> Die Verwendung dieses Wortes ist kein Zufall. Die Handlung des Romans ist ebenso „emanzipiert“ wie Anna Snitkina es sein wollte. Auch wenn

<sup>27</sup> „A. G. Dostojewskaja stenographierte nach dem ‚Spieler‘ für Dostojewski weiter, so den Schlußteil von ‚Schuld und Sühne‘. Der letzte Teil im Umfang von 7 Druckbogen wurde in vier Wochen, vom 8. November bis Anfang Dezember 1866, abdiktiert und geschrieben. In Genf diktierte ihr Dostojewski einen (nicht erhaltenen) Aufsatz über den Kritiker Wissarion Belinski und Kapitel seines Romans ‚Idiot‘.“ (Hexelschneider 2001) Eine Studie der stilistischen Veränderungen in den Texten Dostoevskijs ab Ende 1866, darunter etwa die 1867, also bereits in Ehezeiten erfolgte Redaktion von *Prestuplenie i nakazanie* für die Buchausgabe wäre reizvoll.

<sup>28</sup> Hexelschneider (2001) schildert den politischen Kontext des Bedarfs an Stenographistinnen in einem sich reformierenden Russland: „Verursacht wurde das durch die sog. Großen Reformen unter Alexander II., die neben der (wenngleich halbherzigen) Befreiung der russischen Bauern von der Leibeigenschaft auch zu anderen Reformen führten. Die Justizreform vom 20. November 1864 bot alle Ansätze einer Entwicklung Rußlands zu einem Rechtsstaat. Sie brachte Mündlichkeit und Öffentlichkeit der Verfahren, die Unabhängigkeit und Unabsetzbarkeit der Richter, die Einrichtung einer Advokatur, Geschworenengerichte für Kriminalfälle, den Einsatz von Staatsanwälten und unabhängigen Untersuchungsrichtern. Eben vom Justizministerium ging auch die Initiative aus, für die nun öffentliche Gerichtspraxis die Stenographie zu nutzen.“

<sup>29</sup> „События в произведениях преломлены через впечатления о них. Эти впечатления заведомо неполны и субъективны. Автор подчеркивает, что не несет ответственности за них. Он нередко прямо отказывается объяснить происходящее. Благодаря этому, действие максимально эмансипировано. См. в главе IX 4-й части «Идиота»: мы «сами во многих случаях затрудняемся объяснить происшедшее», или: «если бы спросили у нас разъяснения... насчет того, в какой степени удовлетворяет назначенная свадьба действительным желаниям князя... мы, признаемся, были бы в большом затруднении ответить» (8, 475, 477). Ср. также постоянные оговорки вроде: «мы знаем только одно...», «мы крепко подозреваем...» и пр. Достоевский как бы освобождает себя от необходимости следовать причинно-следственному ряду, во всяком случае его элементарной форме.“ (Lichačev 1987, 286)

Snitkina durch ihre Ehe mit dem Schriftsteller – der von ihren Fertigkeiten so abzuhängen schien, dass er der Stenographin Hals über Kopf einen Antrag machte – ihren Anspruch auf eigene Einkünfte aufgab, beeinflusste ihr Wirken doch entscheidend die Familienkasse; Snitkina setzte ihre Fähigkeiten also in der Ehe unter dem Namen Dostoevskaja ein, und sie waren nicht nur ein ökonomischer Faktor im Schreiben der Dostoevskijs.

### **Der Idiot: Geliebte Idee und ungeliebter Roman**

Erst im 20. Jahrhundert hat aufgrund der Bachtinschen Intervention ein Umdenken hinsichtlich einer etwaigen mangelhaften Stilistik und Kompositionsmängeln im Schreiben Dostoevskijs stattgefunden. In Bezug auf *Der Idiot* fasst Gary Saul Morson dies so zusammen: „*The Idiot* cultivates the aesthetics of the imperfective aspect“,<sup>30</sup> wobei das Wort „imperfektiv“ hier nicht so sehr auf den Verbalaspekt, sondern auf die unvollkommene Ästhetik des Romans anspielt („Even the most cursory reading of the novel makes the lack of an overall plan apparent.“ Morson 2004, 226). Morson (1997) betont das Prozessuale am Lesens des Romans, das wichtiger sei als eine wohlgeformte Romankonstruktion. Man könnte dies wieder mit Bachtinschen Begriffen fassen, die auf Offenheit und Mehrstimmigkeit abzielen.

Der wohlgeformte Roman muss der Idee vom schönen Menschen weichen und rächt sich dafür, indem die Handlungsentwicklung diesen ins Irrenhaus zurückschickt. Vom Ideal des ethischen Schönen bleibt am Ende also nicht viel. Dass Dostoevskij für seinen ersten und in gewisser Weise auch einzigen ‚großen‘ Roman mit einem positiven Helden ein Fremdwort gewählt hat, ist wohl bezeichnend (liest man die Januar-Briefe über den 1. Teil, kann man in ihnen durchaus die Unsicherheiten Dostoevskijs bezüglich der Fortsetzung des Romans spüren, der Schriftsteller angelt nach Komplimenten und gibt den ungewöhnlichen Titel wie beiläufig an, ohne ihn weiter zu erklären).

Dostoevskijs Text ironisierte und karnevalisierte die christlichen Werte und die slavophilen Standpunkte, die Dostoevskij als reale Person vertreten haben mag. Aus zahlreichen Bemerkungen und Briefen können wir folgern, dass der reale Dostoevskij sich gegen diese Relativierungen seiner Ideen und das Aufbegehren der Figuren bzw. die Eigendynamik der Handlung versuchte zu wehren, doch – zum Glück kann man sagen – ohne Erfolg. Auf die Kritik des Romans reagierte er übrigens defensiv, „er sei selbst nicht zufrieden mit ihm“, wobei er hinzufügte, „die Idee jedoch liebe er immer noch“.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Morson 2004, 228.

<sup>31</sup> „Сам писатель с частью этих замечаний вполне соглашался. Закончив роман, он не был доволен им, считал, что «не выразил и 10-й доли того, что [...] хотел выразить», «хотя все-таки, – признавался он С. А. Ивановой в письме от 25 января (6 февраля)

*Der Idiot* ist also ein proto-moderner Text, der zwar konservative Werte übermitteln soll, jedoch diese, ebenso wie die konventionelle Romanästhetik des Realismus in seiner konkreten Ausgestaltung zunichte macht. In diesem Sinne könnte man den Roman durchaus mit Gogol's verbranntem 2. Teil der *Toten Seelen* vergleichen – nur, dass der reale Autor Dostoevskij sich es im Gegensatz zum realen Gogol' nicht leisten konnte, einen Text zu verbrennen, der ihm und seiner Familie ein Einkommen sichern musste.

Beim Schreiben eines Fortsetzungsromans, der es unmöglich machte, schon Erschienenes zu korrigieren und u.U. auch den Roman in seiner Gänze zu erfassen, erwies sich zudem aufgrund des ökonomischen Drucks eine autoritäre Planung des gesamten Romans unmöglich.<sup>32</sup> So war Dostoevskij als „schwacher Autor“<sup>33</sup> quasi in den Händen seines Romans und nicht umgekehrt, wie es Konzepte wohlstrukturierter Poetiken annehmen, die einen starken Autor voraussetzen (wie es etwa Nabokov selbst war und das Gleiche von den Texten anderer verlangte). Dieser Gedanke kam auch Bachtin, der damit wiederum formalistische und strukturalistische Werkanalysen skandalisierte, indem er Dostoevskijs Roman als alle Strukturen aufbrechend, offen und unabschliessbar bezeichnete.

*Der Idiot* ist ein an sich selbst leidender Roman, der eben deshalb über jene „strannaja krasota“ verfügt wie auch die außerhalb der Moral stehende schöne Frau, die das Schicksal des Romans (der schönen Literatur in den Fängen ethischer Ideen) in gewisser Weise immer mitrepräsentiert (daher schreibt Dostoevskij in seinen Brief über den Roman wie über eine Frau: *choroš*).

Die schwache Position des von der prozessuellen Genese des Fortsetzungsromans und der fortschreitenden Zeit getriebenen realen Autors korrespondiert mit den Semantiken des Titels und der Titelfigur: die Idiotie als *jurodstvo*, als Ablehnen von Anstandsregeln, rationalen Kategorien, der Passivität bzw. Sanftheit, der Ignoranz bzw. Unschuld, dem Gewährenlassen. *Der Idiot* als Resultat des Erduldens und Geschehenlassens (eines *laissez-faire*) oder des Martyriums des Autors, der beim Schreiben seines Romans im Dunkeln tappt. Eine weibli-

---

1869 г., – я от него не отрицаю и люблю мою неудавшуюся мысль до сих пор» (XXIX, kn. 1, 10) (Fridlender / Bitjugova 1989, 635)

<sup>32</sup> Dostoevskij schrieb in Genf unter großem Zeitdruck, der durch den Rhythmus des Erscheinens des *Russkij vestnik* in Petersburg, Geldprobleme und die Schwangerschaft seiner Frau bzw. der Geburt der Tochter (März 1868) bedingt war: „Всего, по подсчетам А. Г. Достоевской, в двадцать три дня он написал «около шести печатных листов (93 страницы)» для январской книжки «Русского вестника». Приступив к работе над второй половиной первой части 13 января н. ст., Достоевский, по его словам, «завяз с головой и со всеми способностями [...] приготавливая ее к сроку», и отослал ее в середине февраля н. ст., опоздал «сильно» (XXVIII, kn. 2, 251, 257), но все-таки попал в февральский выпуск журнала. В дальнейшем писателю приходилось работать также в ускоренном темпе, волнуясь и постоянно думая о сроках.“ (ibid., 625)

<sup>33</sup> Vgl. A. Assmann 1996.

che Position, diese. Und zugleich die, die nach eigenen Angaben Schönheit erst möglich macht.

Bachtin hat diese Offenheit des Schreibens nicht mit christlichen Idealen verbunden, doch scheint die leidende Haltung des Idioten als Figur und als Text die Spezifik des Schaffens Dostoevskijs selbst zu reflektieren. Dies würde dann bedeuten, dass die Essenz von Dostoevskijs Schreiben (oder dem Schreiben der Anna und Fedor Dostoevskij) tatsächlich eine martyriale ist – jedoch nicht auf der ideologischen Ebene, sondern an dem diffusen und vielgestaltigen Ort, wo der konkrete Text entsteht und in sich widersprüchlich und unabschließbar, d.h. nicht wohlgeformt und schön ist. Die idiosynkratische Übertragung des Passionsgedankens auf das Leiden am eigenen Text stellt eine Linie des poetologischen und wohl auch ästhetischen Ärgernisses dar, die weit in das 20. Jahrhundert hineinragt und den Blick auf einen anderen Schönheitsbegriff öffnet. Diese Linie ist eine, die sich jenseits von gewöhnlichen poetologischen Kategorien der Schönheit befindet und damit auch den *belles lettres* den Kampf ansagt.<sup>34</sup> Zum Schluss möchte ich noch einmal Lichačev (1987, 285) zu Wort kommen lassen, der schreibt, dass dieser Stil Dostoevskijs Texte von einer Verpflichtung auf äußere Schönheit (*krasivost'*) befreie:

Стиль произведений Достоевского удивительно связан с поэтикой его произведений: это стиль, в котором ослаблены обычные связи языка и создаются необычные, стиль, облегчающий неожиданные сопоставления, освобождающий произведение от внешней красоты, восстающий против мещанской привычности ассоциаций.

Interessant hierbei ist, dass dies in der Erinnerung an das Gelesene oft verblasst, wenn nur noch die erinnerten Konstellationen, Aussprüche von Nebenfiguren und (zufällig) behaltene ‚Ideen‘ übrigbleiben. Wenig erstaunlich freilich, dass diese ‚Ideen‘ oft weder originell noch uns heute noch nah sind. Die Essenz von Dostoevskijs Schreiben, sie wird oft auch in den geglätteten Übersetzungen unterschlagen,<sup>35</sup> ist dies nicht. „Dostoevskij“ ist das, was man nicht erinnern kann, ein Lesegefühl, ein vom Text Verführtwerden, der Zustand der permanenten Provokation und des Aufruhrs. Ein Hineingezogenwerden in eine Welt vol-

<sup>34</sup> Der Begriff der *belles lettres* oder der ‚schönen Literatur‘ wurde im 17. Jahrhundert eingeführt, um Werke mit ästhetischem Anspruch für den anspruchsvollen Leser von anderen Texten abzugrenzen (wissenschaftlicher Literatur ebenso wie den „Volksbüchern“, die das ‚niedrige‘ Segment des Buchmarkt bedienten).

<sup>35</sup> Peter France (2000, 595) spricht von einer Tendenz in englischen Übersetzungen, Dostoevskijs stilistische Unebenheiten auszubügeln („smooth out the rough edges“). V.a. im Zuge der Bachtinrezeption wurde versucht, Dostoevskij „aufzurauhen“ („to ‚unsmooth‘ Dostoevsky“). France spricht von „the need to render the ‚vitality and physical strength‘ of Dostoevsky’s writing, the awkwardness or even ungrammaticality of his narrators, the grotesque clash of different voices.“)

ler Schuld und Schönheit. Und das intensive Vergnügen hält nur während des konkreten Lesens des Romans an. Sobald es abgeschlossen ist, ist der Zauber vorbei. Man kann ihn mit Bachtin als schriftliche Simulation einer offenen und dialogischen Rede-Situation bezeichnen, in der die Fragen die Antworten übersteigen. Überdies konfrontiert der Roman die Leser mit raffinierten Schlampeereien, die ähnlich aufmerksamkeitsfördernd wirken wie jene kleinen Fehler, die ein Lehrer absichtlich an die Tafel schreibt, um akademische Hierarchien für einen Moment lang umzukehren und die Schüler aufzurütteln.

### Literatur

- Anz, Th. 2005: „Schönheit und Geschlecht. Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit in ästhetischen Theorien,“ in: literaturkritik 2005, 12. [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=8874](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8874)
- Arndt, A. / Zovko, J. 2007. „Einleitung zu: F. Schiller“, *Schriften zur Kritischen Philosophie 1795-1805*, VII-LXI.
- Assmann, A. 1996. „Schrift und Autorenschaft im Spiegel der Mediengeschichte“, W.Müller-Funk/H. U. Reck (Hg.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer Anthropologie der Medien*, Wien, 13-24.
- Avanessian, A. 2010. *Phänomenologie ironischen Geistes: Ethik, Poetik und Politik der Moderne*, Paderborn – München.
- Bachtin, M.M. 1972. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskau.
- Baršt, K.A. 2005. „Risunki Dostoevskogo v istoričeskom aspekte,“ F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v XVIII tomach*, t. XVII, Moskau, 679-867.
- Bühler, K. 1934. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena.
- Burke, E. 1757. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*, London.
- Dostoevskij, F.M. 1988-96: *Sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach*, „Idiot“, T. VI, Leningrad 1989.
- „Pis'ma 1834—1881“, T. XV, Peterburg 1996.
1981. *Dostojewski in der Schweiz, Ein Reader*. Hg. V. I. Rakusa unter Mitw. v. F.Ph. Ingold, Ffm, 135.
- Drubek-Meyer, N. 1997. „Dostoevskijs *Igrok*: Von nul' zu zero“ *Mein Rußland (=Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 44)*, 173-210.
- 1998. *Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*, München.
- France, P. 2001: *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford.
- Fridlender, G.M. / I.A. Bitjugova 1989. „Primečanija“, F.M. Dostoevskij 1988-96.
- Hausen, K. 1976. „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, W. Conze (Hg), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart, 363-393.

- Jones, M.V. 1987. „Dostoyevsky – Driving the Reader Crazy“, *Essays in Poetics* 12, 1, 57-80.
- Kaminer, W. 2007. „Warum jeder russische Roman eine Liebesgeschichte erzählt“, *Bücher* 2007, 1. <http://www.buecher-magazin.de/index.php?id=kaminersrussen> (2.4.2010)
- Kasatkina, T.A. 2001. *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostojanie izučenija*, Moskau.
- Knapp, L. (Hg.) 1998. *Dostoevsky's „The Idiot“. A Critical Companion*, Evans-ton, Ill.
- Koschmal, W. 2008. „Ékscentričnyj roman Dostoevskogo Idiot“, *Wiener Slawistischer Almanach* Bd. 61, 109-139.
- Kropotkin, P. 1975. *Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur* (Hg. P. Urban), F. a. M.
- Lachmann, R. 2002. *Erzählte Phantastik*, F. a. M.
- Lichačev, D. S. 1987. *Izbrannye raboty*, T. III (*Literatura – real'nost' – literatura*), Leningrad.
- Lotman L.M. 1972. „Roman Dostoevskogo i russkaja legenda“, *Russkaja literatura*, 2, 129-141.
- Matich, O. 1986. „The Idiot: A Feminist Reading“, A. Ugrinsky, F. Lambasa & V. K. Ozolins (ed.), *Dostoevski and the Human Condition After a Century*, New York, 53-60.
- Miller Feuer, R. 1981. *Dostoevsky and The Idiot: Author, Narrator and Reader*, Cambridge u.a.
- Minihan, N. N. 1989. *On the Influence of the Gospel on the Conception and Main Literary Sources of The Idiot*, Brown University.
- Morson, G.S. 1997. „Tempics and The Idiot“, K.A. Grimstad & I. Lunde (ed.), *Celebrating Creativity: Essays in Honor of Jostein Bortnes*, Bergen, 108-134.
- 2004. „Conclusion: Reading Dostoevskii“, W.J. Leatherbarrow (ed.), *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, London, 212-234.
- Murav, H. 1992. *Holy Foolishness. Dostoevsky's Novels and the Poetic of Cultural Critique*, Stanford.
- 1995. „Reading Woman in Dostoevsky“, S. Stephan Hoisington: *A plot of her own: the female protagonist in Russian literature*, Evanston, 44-57.
- Nabokov, V. 1973. *Strong Opinions*, New York.
- 1982. *Lectures on Russian Literature*, London.
- Opitz, C. 2002. *Aufklärung der Geschlechter? Revolution der Geschlechterordnung. Studien zur Politik- und Kulturgeschichte der Aufklärung*, Münster u.a.
- Otto, A. 2000. *Der Skandal in Dostoevskijs Poetik. Am Beispiel des Romans „Die Dämonen“*, Frankfurt a. Main u.a.
- Pelikan Straus, N. 1994. *Dostoevsky and the woman question: rereadings at the end of a century*, Basingstoke.
- Schlegel, F. 1972. *Kritische Ausgabe seiner Werke: Philosophische Lehrjahre II 1796-1806*, Bd. 18, Nr. II, Paderborn.
- Schultze, B. 1974. *Der Dialog in F. M. Dostoevskijs „Idiot“*, München.
- Sigmund-Wild, I. 2000. *Anerkennung des Ver-rückten. Zu Luce Irigarays Entwurf einer „Ethik der sexuellen Differenz“*, Marburg.

- Spelman, E.V. 1982. „Woman as Body: Ancient and Contemporary Views“, *Feminist Studies* 8, 109-131.
- Terras, V. 1985. „Dostoevsky's Detractors“, *Dostoevsky studies* 6, 165-172.