

Ulrich Schmid (Basel)

„Père-version“ bei Dostojewski. Ein Lacanianischer Blick auf die *Brüder Karamasow*

Die berühmteste psychoanalytische Interpretation des Romans *Die Brüder Karamasow* hat Sigmund Freud in seinen Aufsatz „Dostojewski und die Vaternötigung“ (1928) vorgelegt. Allerdings wählt Freud einen simplifizierenden Ansatz: Er bezieht das zentrale Romanmotiv viel zu biographistisch auf den gewaltsamen Tod von Dostojewskis Vater, der möglicherweise von seinen leibeigenen Bauern umgebracht wurde. Freud argumentiert folgendermassen: Durch diesen Mord wurde Dostojewskis heimlicher Todeswunsch gegenüber seinem Vater plötzlich wahr. Den entstehenden Schuldkomplex kompensierte Dostojewski durch epileptische Anfälle, kurzfristige hysterische Selbsttötungen gewissermassen, in denen er sich selbst für den eingetretenen Tod des Vaters bestrafte. Freud deutet die Niederschrift der *Brüder Karamasow* letztlich als „poetisches Geständnis“ des Autors, der darin die Frage nach der Schuld am delegierten Urverbrechen behandelt, das er nicht selber auszuführen wagte (Freud 1982, 283). Für Freud stellen die *Brüder Karamasow* einen elaborierten Tagtraum des Autors dar, der damit einen persönlichen Schuldkomplex verarbeitet hat.¹

Aufgrund dieses eingeschränkten Blickwinkels bleibt Freud jedoch blind für wesentliche Gestaltungselemente des Romans. An erster Stelle ist hier die sorgfältige Variation des Tötungswunsches, wie sie im Roman literarisch gestaltet wird, zu nennen. Als methodische Grundlage für eine psychoanalytische Deutung, die der künstlerischen Konstruktion des Romans gerechter wird, bietet sich das von Jacques Lacan entwickelte Begriffsinstrumentarium an. Lacans Denken basiert explizit auf Freuds Psychoanalyse, modifiziert es jedoch im Hinblick auf ein poststrukturalistisches Erkenntnisinteresse.

Im Zentrum von Lacans Theorie steht die Einsicht, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert sei (1973, II, 207 f., 246, Stoltzfus 1996, 1). Die Konsequenzen dieses scheinbar einfachen Satzes können in ihrer Weitläufigkeit kaum überschätzt werden. Recht besehen stellt Lacan Freuds Konzeption des Unbewussten auf den Kopf. Das Unbewusste stellt nicht mehr das Auffangreservoir verdrängter Bewusstseinsinhalte dar, sondern produziert umgekehrt aus einer endlichen Menge von Signifikanten eine potentiell

¹ V. Marinov (1990, 223 ff.) weist darauf hin, dass Dostoevskijs Roman sich viel besser im Licht von Freuds *Totem und Tabu* deuten lasse. Die Brüder Karamasow entsprechen dann der brüderlichen Urhorde, die sich gegen den Vater erhebt.

unendliche Menge von Bedeutungen, die das Bewusstsein beeinflussen und determinieren. Lacan geht in seinen linguistischen Überlegungen soweit, nicht das sprachliche Zeichen, sondern den Signifikanten als semiotische Grundeinheit zu betrachten. Ähnliches gilt für Lacans Verständnis von Sprache: Sprache dient laut Lacan nicht der zeichenhaften Abbildung von Realität, sondern der Erschaffung symbolischer Strukturen. Lacan formuliert prägnant:

Die Funktion von Sprache besteht ja nicht darin zu informieren, sondern zu evozieren. (1973, I, 143)

Lacan fasst das Unbewusste als Generator von Signifikanten, die ihrerseits höchst unstabile Beziehungen zu ihren Signifikaten eingehen. Aufgrund dieser Konzeption kann auch die Aufgabe der psychoanalytischen Deutung nicht wie bei Freud darin bestehen, das Unbewusste wieder bewusst zu machen. Mit einem ironischen Ausfall gegen Freud kritisiert Lacan das harmonische Konzept eines stimmigen Ich, das im Fluchtpunkt von Freuds Lehre steht:²

Das dem Menschen durch Freuds Entdeckung gesetzte Ziel wurde von ihm auf dem Gipfel seines Denkens festgehalten in den bewegenden Worten: "Wo Es war, soll Ich werden [Là où fut ça, il me faut advenir]". (1973, II, 50)

Das Unbewusste ist das Primäre, Unverfügbare, sogar Überindividuelle – psychoanalytische Deutung kann deshalb aus Lacans Sicht nur versuchen, den Signifikationsprozess dieser sprachlichen Urinstanz nachzuvollziehen.

Innerhalb dieses Signifikationsprozesses unterscheidet Lacan drei grundlegende Dimensionen: das Symbolische, das Imaginäre und das Reale (Roudinesco 1999, 328). Das Symbolische ist jene intelligible Struktur, die vom Unbewussten durch das Bewusstseinsprisma auf die Umwelt projiziert wird (Evans 1986, 201 f.). Dabei kann natürlich nicht die ganze Phänomenalität der erfahrbaren Wirklichkeit erfasst werden. Diesen Rest, der nicht im Symbolischen aufgeht, nennt Lacan das Reale. Zu beachten ist hierbei, dass der Begriff des Realen bei Lacan gerade nicht die erfahrbare und sprachlich repräsentierbare Wirklichkeit meint, sondern jenen nicht diskursivierbaren Rest, der nach der unvollständigen sprachlichen Signifikation übrigbleibt (Evans 1986, 159). Deshalb ist Lacans Begriff des „Realen“ sehr nahe beim Realismusbegriff des mittelalterlichen Universalienstreits angesiedelt ("universalia sunt realia ante rem" – die "realen

² An anderer Stelle spricht Lacan von einem "Imperativ", den Freud in der "ganzen Würde vorsokratischer Gnomik" formuliert habe (1973, II, 175, vgl. auch 242). Auch den Bruch mit Jung führt Lacan auf Freuds "szientistischen Optimismus" hinsichtlich des Subjektbegriffs zurück (235).

Dinge" verweisen nicht auf die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit, sondern auf die abstrakten Begriffe, die als Grundlage für die Benennbarkeit der Gegenstände dienen). Das Imaginäre schliesslich stellt jenen Bedeutungskomplex dar, der dem phantasierenden Bewusstsein entspringt. Das Imaginäre ergibt sich aus der Weiterentwicklung von Signifikanten aus dem Bereich des Symbolischen und des Realen. Vor allem sexuelle Motive finden Eingang in das Imaginäre und werden dort zu Phantasien ausgestaltet (Evans 1986, 82 f.). Lacans Typologie lässt sich in vereinfachter Form in einer Tabelle zusammenfassen:

| <i>Symbolisches</i> | <i>Imaginäres</i> | <i>Reales</i> |
|---|--|---|
| Intelligible Kognitionsstruktur, die auf die Welt projiziert wird | Phantasieprodukte u.a. aus den sexuellen Trieben | Nicht diskursivierbarer Wirklichkeitsrest, der im subjektiven Weltverhältnis nach der Symbolisation und Imagination übrigbleibt |

Im Zentrum des Signifikationsprozesses steht bei Lacan der ödipale Grundkonflikt. Lacan entwirft eine Typologie des Symbolischen, Realen und Imaginären, die sich archetypisch an der Figur des Vaters orientiert. Der Vater tritt als dritte Instanz zwischen die symbiotische Beziehung von Mutter und Kind und repräsentiert auf diese Weise das Inzestverbot. Der „Name“ des Vaters (le nom du père) wird in homophonischer Übertragung zum „Nein“ des Vaters (le non du père) (Evans 1986, 119). Der Name des Vaters ist bei Lacan die erste Verkörperung der patriarchalen Ordnung, mit der sich jeder Mensch konfrontiert sieht. Aus diesem Grund gehört der Name des Vaters dem Bereich des Symbolischen an: Er bildet jene primäre Grundstruktur der Ordnung, die in sekundären Signifikationsprozessen befolgt oder verletzt werden kann. In seiner imaginären Ausprägung ist der Vater der omnipotente Herrscher, der entweder als gütiger Beschützer oder aber als strafender Despot auftritt. Exemplarisch sieht Lacan den imaginären Vater in allen personalen Gottesvorstellungen verkörpert. Schliesslich nimmt Lacan auch einen realen Vater an, der als biologische Reduktion der Vaterinstanz bezeichnet werden könnte. Lacan bezeichnet den realen Vater deshalb konsequent auch als „spermatozoon“. Das Reale besteht in der Unverfügbarkeit, ja sogar der Ungewissheit der biologischen Vaterschaft – das biologische Geheimnis der sexuellen Zeugung ist gleichzeitig auch ein soziales Geheimnis (pater semper incertus est). Die reale Vaterschaft ist deshalb in erster Linie immer ein Gerücht, ein sprachlicher Effekt, der seinerseits wieder imaginäre Signifikationen erzeugt (Evans 1986, 62 f.).

Eine Anwendung von Lacans Psychoanalyse auf die *Brüder Karamasow* legt nun folgende Deutung nahe: Dostojewskis Roman lässt sich als künstlerische Darstellung einer ödipalen Krise lesen, deren einzelne Stadien allerdings nicht nacheinander innerhalb der Biographie eines bestimmten Individuums ablaufen, sondern je einem der vier Brüder Karamasow zugeschrieben werden. Dostojewski präsentiert also die konsekutiven Phasen einer individuellen Entwicklungsgeschichte als simultanes Nebeneinander von vier sehr unterschiedlichen, aber doch verwandten Charakterbildern. Schematisch lässt sich diese Aufspaltung einzelner Aspekte einer Individualpsyche wie folgt darstellen:³

| | | | | |
|---|-----------------------------------|---|---|--|
| <i>Individual- psychologische Entwicklung</i> | <i>Infantiles Bewusstsein</i> | <i>Selbstentfremdetes Bewusstsein</i> | <i>Selbstidentisches Erwachsenen- bewusstsein</i> | <i>Nichtdiskursivier- barer Rest des Erwachsenen- bewusstseins</i> |
| <i>Figurale Aufspaltung</i> | Aljoscha | Iwan | Dmitri | Smerdjakow |

Im Roman wird eine pathogene Familienstruktur konstruiert, die als Spannungsfeld das ganze Geschehen determiniert: Die Stelle des Vaters wird in höchstem Mass negativ besetzt. Fjodor Karamasow repräsentiert in Lacans Terminologie deutlich erkennbar den „realen“ Vater – nämlich den auf das Sperma reduzierten Vater. Ausser der biologischen Vaterschaft verfügt Fedor Karamasow über keine Verbindung zu seinen Söhnen. Mehr noch: Fedor Karamasow versucht, Dmitri die Geliebte Gruschenka auszuspannen. Die sexuelle Rivalität von Vater und Sohn wird hier zum stärksten Signifikanten, der die Imagination im weiteren Romanverlauf bestimmt. Dem „realen Vater“ Fjodor Karamasow stellt Dostojewski den „imaginären Vater“ Zosima gegenüber. Der Starez ist der gütige Vater, der die moralische Ordnung repräsentiert. Allerdings übernimmt Zosima nur für Aljoscha Karamasow die Funktion des imaginären Vaters. Dmitri, Iwan und Smerdjakow verharren gewissermassen in einem Zustand der imaginären Vaterlosigkeit – der Signifikationsprozess ihrer Vaterbeziehung geht ins Leere.

Dostojewski lenkt die Aufmerksamkeit seiner Leser sorgfältig auf die Vater-Sohn-Beziehungen. Besonders auffällig ist das schnelle Beiseiteräumen aller Mütter, die in den *Brüdern Karamasow* gewissermassen nur einen Gastauftritt für die Geburten absolvieren. In der Familie der Karamasows erweist sich die Stelle der Mutter als ebenso unstabil wie austauschbar: Die vier Brüder haben drei

³ Die figurale Spaltung gehört zu den schriftstellerischen Grundtechniken Dostojewskis. Für eine Diskussion dieses Verfahrens im Roman *Idiot* vgl. Schmid (1999).

Mütter, die alle kurz nach der Geburt der Söhne sterben. Damit ist ein Signifikationsraum abgesteckt, der dem Begehren der einzelnen Brüder freien Lauf lässt. Lacan erblickt im Begehren den zentralen Antrieb des Menschen zur Ausbildung von Phantasien. Dabei ist aber das Objekt des Begehrens nie benennbar – oder grundsätzlicher formuliert: Begehren und Sprache sind grundsätzlich inkompatibel. Deshalb produziert das Begehren zwar symbolische und imaginäre Bedeutungen, es lässt gleichzeitig immer aber auch einen unverfügbaren Rest – in Lacans Terminologie: „das Andere“.

Aus einer lacanianischen Perspektive lassen sich nun die einzelnen Brüder als Repräsentanten je eines Signifikationsprozesses deuten, der sich in diesem offenen Raum des Begehrens ereignet. Dostojewskis Roman wird so lesbar als signifikatives Gedankenexperiment, in dem verschiedene symbolische und imaginäre Reaktionen auf die Leerstelle der Mutter durchgespielt werden. Von höchster Bedeutsamkeit ist dabei die von Dostojewski verwendete Formel „3+1“: Das Begehren der drei legitimen Brüder Karamasow mündet in je eine signifikative Ausgestaltung, das Begehren des illegitimen „vierten Bruders“ Smerdjakov lässt sich hingegen weder diskursivieren noch disziplinieren.

Lacans Konzept des „Spiegelstadiums“ erweist sich als besonders leistungsfähiges Kriterium, mit dem sich der komplementäre Charakter der Brüder erfassen lässt. Lacan bezeichnet mit dem „Spiegelstadium“ jenen entscheidenden Schritt in der menschlichen Entwicklung, in dem das Ich sein Spiegelbild erkennt und „jubilatorisch“ begrüsst. Das infantile Ich, das sich seiner selbst noch nicht bewusst ist, wird im Spiegel mit einem Ideal-Ich konfrontiert. Die Annahme dieses Ideal-Ichs führt das Subjekt schliesslich zu jener Handlungs- und Sprachfähigkeit, die sich aber nicht im authentischen Raum des Ich, sondern im konstruierten Raum der Gesellschaft abspielt. Lacan vertritt eine pessimistische Subjektkonzeption: Gerade die zentrale Bedeutung des Spiegelstadiums in der Ichbildung deutet darauf hin, dass das Subjekt letztlich eine Fiktion ist. Das Ideal-Ich, das in einem Gewaltakt mit dem Ich identifiziert werden muss, ist genau genommen ein Fremdkörper, der im Subjekt bestenfalls von aussen stabilisierend, schlimmstenfalls von innen zersetzend wirkt. Lacan beschreibt den Prozess der menschlichen Identitätsfindung in drastischen Worten:

Das Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden. (1973, I, 67)

Unter Rückgriff auf das Konzept des Spiegelstadiums kann die Familienkonstellation der Brüder Karamasow in einem neuen Licht gedeutet werden: Aljoscha verkörpert aus dieser Sicht das infantile Stadium vor der Aneignung des Spiegelbilds; Iwan ist gewissermassen das Spiegelbild selbst, das über dem Heraustreten aus sich selbst sein authentisches Ich verloren hat; Dmitri vertritt das selbstbewusste, mit seinem Spiegelbild identische Ich, das in der Pubertät gegen den Vater aufbegehrt, Smerdjakov schliesslich repräsentiert das tabuisierte „Andere“, jene unpersönliche Instanz, die als unfassbarer Rest in jedem Imaginationsvorgang wie der Annahme des eigenen Spiegelbildes vorhanden ist. Eng verbunden mit der Ausfächerung der Ichidentitäten der Karamasow-Brüder ist auch ihr Umgang mit der Rationalität. Aljoscha vertritt ein naives, vorrationales Denken, das nicht in den Kategorien von Kausalität, Temporalität oder Bedingtheit funktioniert. Mehr noch: Aljoscha ist nachgerade mit seinem Denken identisch. Das letzte Wahrheitskriterium ist für Aljoscha kein externes, sondern wurzelt tief in seinem authentischen Erleben.

Als Gegenentwurf zu Aljoscha hat Dostojewski Iwan konzipiert. Iwans Denken anerkennt nur die überindividuellen Regeln der Logik als Wahrheitskriterium. Sein Bewusstsein ist deshalb seiner Person zutiefst entfremdet. Der grundsätzliche Unterschied im Rationalitätsverständnis der beiden Brüder kommt pointiert in Aljoschas Bestätigung zum Ausdruck, man müsse „das Leben mehr als den Sinn des Lebens lieben“ (Dostoevskij 1972, XIV, 210).

Dmitri kann als jene Romanfigur verstanden werden, die das Spiegelstadium hinter sich gelassen hat. Das heisst in Lacans Verständnis nun aber gerade nicht, dass eine solche Person über eine gefestigte und stabile Ichidentität verfügt. Im Gegenteil: Das Ich ist für Lacan ein höchst widersprüchliches, ja nachgerade paranoides Konstrukt, das als Resultat einer wahnhaften Projektion zu werten ist. Die Identifikation mit dem eigenen Spiegelbild bedeutet ja nichts anderes als die Entfremdung des Ich von sich selbst. Die innere Zerrissenheit zwischen mindestens zwei Ichentwürfen, die laut Lacan für jedes erwachsene Subjekt konstitutiv ist, trifft in besonderem Mass auf Dmitri zu. Dostojewski scheint Dmitri nachgerade als Beispiel für die Diskreditierung der cartesianischen Anthropologie konzipiert zu haben. Dmitris Persönlichkeit basiert nicht auf einem reflektierenden Selbstbewusstsein, sondern auf einem impulsiven Sein, das durch das rationale Denken nur verfälscht wird. Lacan hat diese Grundeinsicht in seiner grundlegenden Arbeit „Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder Die Vernunft seit Freud“ programmatisch formuliert:

Ich denke, wo ich nicht bin, also bin ich, wo ich nicht denke. [...] Man muss sagen: Ich bin nicht, da wo ich das Spielzeug meines Denkens bin. (1973, II, 43)

In diesem Sinne ist auch Dmitri nicht. Bezeichnenderweise lässt Dostojewski die existenzielle Grundspannung in Dmitris Person auch noch im Epilog weiterbestehen. Dmitri wird für eine Tat verurteilt, die er gar nicht begangen hat. Dostojewskis Pointe liegt nun darin, dass er Dmitri diesen Justizirrtum als gerechte Strafe akzeptieren lässt. In Lacans Terminologie: Dmitri findet sein Ich nicht in einer konsistenten Identität, in der sich Selbstenwurf und Fremdwahrnehmung zu einem harmonischen Ganzen verbinden, sondern in der Fragmentarität eines zerfallenden Subjekts, das nicht autonom handeln kann.

Aus dieser Perspektive lässt sich Smerdjakow als Verkörperung der grundsätzlichen Heteronomität des menschlichen Willens deuten. In Lacans Terminologie muss man Smerdjakow und sein mörderisches Handeln ganz dem Bereich des Realen zuordnen. Der Vatermord ist in der Imagination der drei Brüder präsent: Dmitri kündigt an, dass er den Vater erschlagen werde (XIV, 355), Aljoscha bestätigt indirekt das Vorhandensein des Todeswunsches gegenüber dem Vater (XV, 23) und Iwan erklärt offen vor Gericht: „Alle wünschen den Tod des Vaters“ (XV, 117). Es ist bezeichnend, dass der Vatermord gerade von jener Handlungsfigur begangen wird, die diesen imaginären Wunsch nicht kennt. Der geistig beschränkte Smerdjakow verfügt über kein Bewusstsein, das in die Ordnungen des Symbolischen oder Imaginären vordringen könnte. In Anlehnung an Lacan liesse sich formulieren: „Wo ich imaginiere, morde ich nicht; wo ich morde, imaginiere ich nicht.“ Der Vatermord bricht als unverfügbares Element des Realen in die Imagination der drei Brüder Karamasow ein.

Es ist interessant, dass selbst die narrative Ausgestaltung des Vatermords in den *Brüdern Karamasow* sich mit einem Lacanianischen Begriff deuten lässt. In Kapitel 4 des achten Buchs wird geschildert, wie Dmitri in klarer Mordabsicht zu seinem Vater schleicht. Der Text bricht genau in dem Moment ab, als Dmitri den Messingstößel in blinder Aggression aus der Tasche reisst und gegen den verhassten Vater erhebt. Und nun folgt jene berühmte punktierte Linie, die gewissermassen die Achse des Romans bildet (Gerigk 1997, 50).

Der Begriff der „Punktierung“ spielt in Lacans Verständnis des Signifikationsprozesses eine wichtige Rolle (Lacan 1973, I, 159, Evans 1986, 157). Grundsätzlich beruht laut Lacan jedes Verstehen auf einer „Punktierung“, d.h. einer Extrapolation des Gesagten. Signifikationsprozesse können nie abgeschlossen werden, weil die Sprache gar nicht über die Möglichkeit endgültiger Bedeutungsbildung verfügt. Genaugenommen verleiht erst die Punktierung einer Signifikationskette eine eigentliche Bedeutung, indem sie an einem bestimmten Punkt eine Interpretation vornimmt.

Dostojewskijs Punktierungstechnik stimmt genau mit Lacans Konzeption überein. Die Punktierungslinie im Roman verleitet den Leser zur Annahme, Dmitri habe seinen Vater in der Tat umgebracht. Im späteren Textverlauf stellt

sich heraus, dass diese Deutung gleichzeitig falsch und richtig ist. Falsch ist die Annahme im juristischen Sinn: Bei der Verurteilung Dmitris wegen Vatersmords handelt es sich ganz offensichtlich um einen Justizirrtum. Richtig ist die Annahme jedoch in einem metaphysischen Sinn: Dmitri hat den Vaternord bis zum Tatentschluss reifen lassen und ist deshalb vor seinem eigenen Gewissen schuldig (Gerigk 1995, 210). Letztlich werden in einer solchen Konzeption sogar die Kategorien „richtiges“ und „falsches Verstehen“ überflüssig. Für Lacan ist jedes „Missverstehen“ auch ein adäquates Verstehen. Das Gericht missversteht zwar den Mord an Fedor Karamasow, hinter diesem Missverstehen leuchtet aber ein tieferes Verständnis für die Schuld der involvierten Brüder auf.

Durch die narrative Implementierung der Punktierung in seinem Roman führt Dostojewski dem Leser vor, wie sich das Verstehen von menschlichen Handlungen überhaupt konstituiert. Verstehen wird hier als vorläufiger und notwendig unvollständiger Deutungsprozess vorgestellt: Letztlich urteilt jedes Individuum über andere aufgrund von Punktierungen im Lacanschen Sinne. Jede Handlung wird durch eine Ver-Handlung beurteilt; jedes Geschehen wird durch das Ausdeuten von Punktierungen mit einem willkürlichen Sinn angefüllt.

Am Ende des Romans stehen zwei „Punktierungen“: Das Schlusswort des Staatsanwalts und das Plädoyer der Verteidigung. In beiden Reden wird je eine Interpretation des Vaternordes gegeben; die Sprechsituation vor Gericht impliziert die Widersprüchlichkeit der beiden Versionen. Lacanianisch gesprochen kollidieren zwei verschiedene Signifikanten miteinander – nämlich die tatsächliche und die nur imaginierte ödipale Tötung. Dostojewski bestätigt Lacans Misstrauen gegenüber „richtigen Lösungen“ – der zweite Teil des Epilogs trägt programmatisch den Titel „Für eine Minute wird aus Lüge Wahrheit“ (XV, 183). Explizit wendet der Verteidiger diese Denkfigur in seiner Rede an: Er bezeichnet die Psychologie als einen „Stab mit zwei Enden“ (154). Konkret heisst das: Je nach Punktierung kann Dmitri mit gleicher psychologischer Evidenz als Mörder oder nur als aggressiver Sohn erscheinen.

Die ganze Taktik des Verteidigers läuft darauf hinaus, die Anklage als „punktierte Signifikationskette“ und damit als diskursives Konstrukt zu entlarven:

Этими двумя словечками: коли *был*, так уж непременно и *значит*, всё исчерпывается, всё обвинение – "был, так и значит". А если не *значит*, хотя бы и был? О, я согласен, что совокупность фактов, совпадение фактов действительно довольно красноречивы. Но рассмотрите, однако, все эти факты отдельно, не внушаясь их совокупностью. (Hervorhebungen im Original, 162)

Der Vorwurf der diskursiven Interpolation wird jedoch vom Staatsanwalt sogleich zurückgegeben. Der Gesamtsinn, der sich aus der „Punktierung“ des Verteidigers ergebe, sei ebenfalls ein romanhafter – sogar in der zweiten Potenz:

Нас упрекают, что мы насоздавали романов. А что же у защитника, как не роман на романе? Не доставало только стихов. (174)

Bezeichnend ist Dmitris Reaktion auf die Reden des Staatsanwalts und des Verteidigers. Er akzeptiert beide „Punktierungen“ als sinnvolle Interpretationen, die ihn über seinen eigenen Charakter belehrt hätten (175). Damit wird deutlich: Der juristische Wahrheitsbegriff, den man als Übereinstimmung von Fakten und ihrer sprachlichen Repräsentation definieren könnte, wird in Dostojewskis Roman abgelöst von einem psychologischen Wahrheitsbegriff, dem bereits die bloße Diskursivierbarkeit eines Sinnes als hinreichendes Kriterium dient.

Lacans psychoanalytische Terminologie erweist sich damit als leistungsfähiges Instrumentarium zur Beschreibung von Dostojewskis Romanpoetik. Möglich ist eine solche Anwendung jedoch nur aufgrund einiger Vorannahmen, die an dieser Stelle explizit benannt werden sollen. Shoshana Felman hat darauf hingewiesen, dass es eine spezifische Affinität zwischen Literatur und Psychoanalyse gebe:

We would like to suggest that, in the same way that psychoanalysis points to the unconscious of literature, *literature, in its turn, is the unconscious of psychoanalysis*; that the unthought-out shadow in psychoanalytic *theory* is precisely its own involvement with literature; that literature *in psychoanalysis* functions precisely as its „*unthought*“: as the condition of possibility *and* the self-subversive blind spot of psychoanalytical *thought*. (Hervorhebungen im Original, Felman 1980, 10)

In der Tat scheint sich die Annahme, dass sich Psychoanalyse und Literatur wie das Bewusstsein zum Unbewussten verhält, im Falle Lacans zu bewahrheiten. Berühmt geworden ist Lacans Interpretation von Poes Erzählung „The Purloined Letter“, in der das Zusammenspiel von Offenbaren und Verbergen in der fiktiven Handlung zum Funktionsäquivalent des menschlichen Bewusstseins wird. Die literarische Konstruktion wird hier zum heuristischen Modell für die Psychoanalyse. Generell lässt sich festhalten, dass Lacans Denken in starkem Mass sprachinduziert ist. Viele seiner analytischen Kategorien basieren auf Homophonien, linguistischen Doppeldeutigkeiten oder literarischen Anspielungen. Das gilt nicht nur für zentrale Konzepte wie „Le nom du père“ oder „sinthome“, sondern auch für Digressionen, die bisweilen allerdings ins Alberne abgleiten: „folisophie“, „affreud“ oder „ajoyce“ (Roudinesco 1999, 552).

Dostojewski reflektiert in seiner künstlerischen Phantasie dieselben Diskursprobleme wie Lacan in seiner psychoanalytischen Theorie: Die heterogene Konstitution von Bewusstseinsrealitäten, die problematische Einheit der menschlichen Subjektivität und die auseinanderdriftende Interpretation emotional stark besetzter Phantasmen. Sowohl Dostojewski wie Lacan verfügen über keinen archimedischen Punkt, von dem aus sie ihr Thema bearbeiten könnten: Der Romantext bietet gewissermassen eine Mitschrift der Signifikationstätigkeit des Unbewussten, während die psychoanalytische Theorie diese Signifikationstätigkeit deutend nachvollziehen will (Davis 1983, 854). In beiden Fällen bleibt aber die sprachliche Verarbeitung der Signifikanten ein Prozess: Ein stimmiger Sinn ist nur als vorläufige „Punktierung“ denkbar. Gerade der Verzicht auf eine „gültige Wahrheit“ vereint die Text- und Sinnproduzenten Dostojewski und Lacan: Verstehen ist immer perspektivisch bedingt. Diese Einsicht sollte indes nicht als Kapitulation, sondern als hermeneutischer Gewinn verstanden werden: Die obsessiven Bewusstseinsinhalte treten in den Hintergrund und machen den Blick frei auf das Funktionieren der menschlichen Psyche überhaupt.

Literaturverzeichnis

- Davis, R.C. 1983: „Introduction: Lacan and Narration“. In: Ders. (Hg.): *Lacan and Narration. The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory*. Baltimore, London, 848–859.
- Dostoevskij, F.M. 1972: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Leningrad 1972–1991.
- Evans, D. 1986: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London.
- Felman, Sh. 1980: *Literature and Psychoanalysis*. Baltimore.
- Freud, S. 1982: „Dostojewski und die Vätertötung“. In: Ders.: *Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt am Main, 267–286, 283. (Studienausgabe X)
- Gerigk, H.-J. 1995: *Die Russen in Amerika. Dostojewski, Tolstoj, Turgenjew und Tschekow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA*. Hürtgenwald.

Gerigk, H.-J. 1997: „Die Architektonik der *Brüder Karamasow*“. In: Ders. (Hg.): *Die Brüder Karamasow. Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht*. Dresden, 47–74. (Artes liberales1)

Lacan, J. 1973: *Schriften I-III*. Olten, Freiburg 1973–1980.

Marinov, V. 1990: *Figures du crime chez Dostoievski*. Paris 1990.

Roudinesco, E. 1999: *Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems*. Frankfurt am Main.

Schmid, U. 1999: „Rogoshins Hochzeitsnacht: Figurale Spaltung als künstlerisches Verfahren“. In: *Dostoevsky Studies* 3 (1999), 5–19.

Stoltzfus, B. 1996: *Lacan and Literature. Purloined Pretexts*. Albany.