

Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft

Dostojewskij: Frühe Prosa –
ein Petersburger Laboratorium



Herausgegeben von Gudrun Goes

Gudrun Goes - 978-3-86688-307-9

Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 02:21:00AM

VERLAG OTTO SAGNER via free access

Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft · 2012

Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft

Herausgegeben
im Auftrag der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft
und im Namen des wissenschaftlichen Beirats der Gesellschaft
von Gudrun Goes

Jahrbuch 19

2012



Verlag Otto Sagner

München – Berlin – Washington, D.C.

Dostojewskij: Frühe Prosa – ein Petersburger Laboratorium

Herausgegeben von Gudrun Goes



Verlag Otto Sagner
München – Berlin – Washington, D.C. 2013

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Online steht dieses Jahrbuch in Kürze als Volltextversion über den Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de) zur Verfügung.

BSB Bayerische
StaatsBibliothek

© 2013 bei Kubon & Sagner GmbH
Heßstraße 39/41 Friedrichstraße 200
80798 München 10117 Berlin

Telefon +49 (0)89 54 218-107
Telefax +49 (0)89 54 218-226
verlag@kubon-sagner.de

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

Umschlaggestaltung: Christopher Triplett, Marburg
Satz: robert jones, marburg
Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg
Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 1437-5265
ISBN: 978-3-86688-306-2
ISBN (eBook): 978-3-86688-307-9

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| <i>Gudrun Goes</i> Vorwort | 7 |
| <i>Alexander Wöll, Ekaterina Poljakova</i> Dostoevskij und die Schönheit des Bösen | 10 |
| <i>Olga Caspers</i> <i>Die Wirtin und Ein schwaches Herz: Misslungenes Experiment oder erfolgreiche Prolegomena zum Spätwerk? Aus der allereigensten Enge</i> | 25 |
| <i>Maja Nemere</i> „Bednye ljudi“: Der Kampf um die Autorschaft | 42 |
| <i>Sabine Merten</i> Dostoevskijs „Doppelgänger“ zwischen pathologischem Fall und literarischem Text | 68 |
| <i>Renate Hansen-Kokoruš</i> Fëdor Dostoevskijs Petersburger Chronik – ein literarisches Laboratorium | 97 |
| <i>Maike Schult</i> <i>Fascinosum et tremendum. Dostoevskijs Schaffen im Porträtvergleich</i> | 109 |
| <i>Konstantin Barscht</i> „Verbrechen und Strafe“ in den Zeichnungen von F. M. Dostoevskij | 121 |
| <i>Christel Kliemann</i> Der aufgeschobene Wahnsinn. Die Dekonstruktion von Bedeutung in Fëdor Dostoevskij: <i>Böse Geister</i> | 137 |
| <i>Clemens Heithus</i> Deutsche Dostoevskij-Bibliographie 2011 | 159 |
| Rezensionen <i>Maike Schult</i> | 168 |
| Autorenverzeichnis | 171 |

Gudrun Goes

Vorwort

Die Petersburger Chronik oder die frühe Prosa von Fëdor Dostoevskij

Wenn man sich als Leser den ersten Werken des russischen Dichters Fëdor Dostoevskij nähert, dann nähert man sich auch der russischen Metropole St. Petersburg, die als Venedig des Nordens in die Geschichte eingegangen ist. Von Beginn an ist das Schaffen von Fëdor Dostoevskij eng mit dieser Stadt verbunden, obwohl er in Moskau geboren wurde. Er fand aber seinen poetischen, seinen erzählten Raum vor allem in und mit der Stadt Petersburg, die auch für ihn zu einer Art Laboratorium wurde. Oftmals wird der russische Schriftsteller mit der Konstitution eines Petersburger Textes in Beziehung gebracht. Petersburg war ein Lebensraum für viele Menschen und gleichzeitig ein Konstrukt, das seine Gestaltung immer wieder aus der Tatsache gewann, von Nebelschwaden eingehüllt zu werden und deshalb zwischen Schein und Wirklichkeit zu oszillieren. Hier konnten viele Begegnungen ganz unterschiedlicher Menschen stattfinden, die von dieser männlich geprägten Stadt und ihrem eigenwilligen, krank machenden Klima beeinflusst wurden; es konnten Sujets entstehen, die in keiner anderen Stadt Bestand gehabt hätten. Europäische Reisende haben diese Stadt vielfältig beschrieben, aber uns geht es darum, die Stadt, vielmehr die Bewohner dieser Stadt, aus der Perspektive des russischen Dichters Fëdor Dostoevskij zu erfahren und zu erleben. Für ihn war diese Stadt, dieser erlebte Raum der phantastischste überhaupt. In seinen Petersburger Träumen (*Peterburgskie snovenija v stichach i proze*) aus dem Jahr 1861 schrieb der Dichter: „Ich bin ein Phantast, ein Mystiker, und bekenne, daß Petersburg, ich weiß nicht warum, für mich stets etwas Geheimnisvolles hatte. [...] Als ich an die Newa kam, hielt ich für einen Augenblick inne und blickte angestrengt den Fluß entlang in die neblige, frostig-trübe Ferne, die plötzlich vom letzten Abendrot, das am blassen Horizont verglühte, ganz rot gefärbt war.[...] In diesem Augenblick glaubte ich etwas zu verstehen, was ich bis dahin nur undeutlich geahnt, aber noch nicht begriffen hatte; mir war, als erblickte ich etwas Neues, eine vollkommen andere Welt, von der ich nichts wußte und die ich nur von dunklen Gerüchten und geheimnisvollen Andeutungen her kannte.“¹ Die Sammlung unserer Aufsätze, die zu einem großen Teil Ergebnis der Dostojewskij-Tagung 2012 in Münster war,

¹ Fjodor Dostojewskij: *Petersburger Träume in Versen und Prosa*. In: Derselbe: *Eine verhängliche Frage*. Berlin 1988, S. 269f.

ist Einblicken in das literarische Laboratorium der frühen Schaffensperiode von Fëdor Dostoevskij gewidmet. Obwohl profunde Arbeiten u.a. von Wolf Schmid und Rudolf Neuhäuser² vorliegen, stehen die frühen Werke des russischen Dichters eher selten im Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Birgit Harreß geht in ihrer Untersuchung davon aus, dass die frühen Erzählungen des russischen Dichters ein System darstellen, das auf der Geschlossenheit von Weltzustand und Menschenbild beruht. Dabei zeichnet sich hier der allgemeine Zustand der Welt dadurch aus, dass er dem Dasein keinerlei Obdach bietet.³ Nach Klaus Städtke betrachtet Dostoevskij in der frühen Prosa die Wirklichkeit im Spiegel der defekten Selbstbilder seiner Figuren.⁴ Er hebt hervor, dass schon das Frühwerk Dostoevskijs Bewusstseinskonflikte enthalte, deren reale Ursache nur sehr vermittelt in Erscheinung trete und die vor allem die Ambivalenz des Charakters und dessen existentielle Unsicherheit gegenüber der Wirklichkeit markiere.⁵

Der den Band einleitende Aufsatz von Alexander Wöll *Über die Schönheit des Bösen* diskutiert den Schönheitsbegriff nicht als eine symbolische Verdeutlichung des Guten im Schaffen des Dichters, sondern zeigt als grundsätzliche Aufgabe für die Prosa von Fëdor Dostoevskij auf, diese Verbindung herzustellen. Olga Caspers analysiert in ihrem Beitrag die Frage *Misslungenes Experiment oder erfolgreiche Prolegomena zum Spätwerk?* die Erzählungen *Die Wirtin* (Chozjajka) und *Ein schwaches Herz* (Slaboe serdce). Maja Nemere führt in ihrem Aufsatz *Der Kampf um die Autorenschaft* mit einer neuen Perspektive den Leser in Dostoevskijs Erzählung *Arme Leute* (Bednye ljudi) ein.⁶ Aus Sabine Mertens Arbeit *Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin* veröffentlichen wir das Kapitel über *Den Doppelgänger zwischen pathologischem Fall und literarischem Text. Die Petersburger Chronik (Peterbugskaja letopis') ein literarisches Laboratorium* steht im Zentrum des Beitrages von Renate Hansen-Kokoruš. Die Verfasserin diskutiert Motive, die sich in den späteren Werken des russischen Dichters wiederfinden und sie stellt den Chronik-Begriff in Frage. Maïke Schult beschäftigt sich in ihrer Untersuchung mit *Dostoevskijs Schaffen im Porträtvergleich*, indem sie u. a. nachweist, dass das Perov Porträt des russischen Dichters „Präsenz und Absenz des Autors im selben Augenblick, das Vereinnahmungs- wie das Verweigerungspotential des Künstlers im rezeptiven Akt verhandelt“. Erstmals ist es möglich, einen Beitrag des russischen Dostoevskij-Forschers Konstatin Barscht zu publizieren: *Verbrechen und Strafe in den Zeichnungen Fëdor Dostoevskijs*. Er hat seit Jahren die von Dostoevskij

2 Wolf Schmid: *Der Textaufbau in den Erzählungen F. Dostoevskijs*. München 1973, Rudolf Neuhäuser: *Die großen Romane und Erzählungen. Interpretationen und Analysen*. Wien 1993.

3 Vgl. Birgit Harreß: *Mensch und Welt in Dostojewskijs Werk*. Köln 1993, S. 19.

4 Vgl. Klaus Städtke: *Die Vielheit der Welten und der auktoriale Diskurs bei Dostoevskij*. In: Derselbe und Ralph Kray (Hg.): *Spielräume des auktorialen Diskurses*. Berlin 2003, S. 72.

5 Vgl. Derselbe: *Ästhetisches Denken in Rußland*. Berlin 1978, S. 100f.

6 Sie hat eine Dissertation zum Thema veröffentlicht: *Verführerische Lektüren in der Prosa des russischen Realismus*. Frankfurt a. M. 2011.

angefertigten Skizzen und Zeichnungen auf dessen Manuskriptseiten untersucht und umfängliche Ergebnisse dazu in Russland veröffentlicht.⁷ Die Deutsche Dostojewskij-Gesellschaft hat eine Ausstellung zu diesen Untersuchungen unterstützt, die durch Prof. Dr. Wolf Schmid und seine Frau an der Hamburger Universität im Mai 2012 organisiert wurde. Der Band schließt mit einem Beitrag der Nachwuchswissenschaftlerin Christel Kliemann zum Thema *Der aufgeschobene Wahnsinn: Die Dekonstruktion von Bedeutung in Fëdor Dostoevskijs Böse Geister*.

⁷ Vgl. Konstatin Baršt: *Pisunki v rukopisjach Dostoevskogo*. St.-Peterburg 1996.

Dostoevskij und die Schönheit des Bösen

Die Schönheit wurde in der Philosophie immer wieder mit dem Guten in Verbindung gesetzt. Man denke an die berühmte Triade Alexander Baumgartens zum Wahren, Schönen und Guten, die Lev Tolstoj genauso irritierend und unverständlich war wie die Lehre über die heilige Dreieinigkeit.¹ Berühmt ist auch Kants Formel des Schönen als „Symbol des Sittlich-Guten“.² Schon Platon ließ, trotz seiner vieldiskutierten Feindschaft gegen die Kunst, das Schöne mit dem Guten zusammenfallen, wenn nicht in ihren konkreten Erscheinungen, so doch als anziehende Kraft der wahren Erkenntnis und Vollkommenheit.³ Es gab freilich in der Geschichte der Philosophie auch andere Stimmen, wie beispielsweise Friedrich Nietzsches, der einmal notierte:

„An einem Philosophen ist es eine Nichtswürdigkeit zu sagen: das Gute und das Schöne sind Eins: fügt er gar noch hinzu ‚auch das Wahre‘, so soll man ihn prügeln. Die Wahrheit ist häßlich: wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn.“⁴

Die Verbindung zwischen dem Guten und dem Schönen sei demnach ebenso zweifelhaft wie die Annahme, dass die Schönheit unbedingt zum Wesen der Kunst gehöre.

Der Zweifel über die Notwendigkeit dieser Verbindung wird erst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert deutlich ausgesprochen. Wiederum Lev Tolstoj, der die Kunst der Neuzeit bekanntlich fast ausnahmslos als „schlechte Kunst“ verworfen hat, versuchte das Gute und das Schöne in ihrem Verhältnis zueinander neu zu denken. Die Kunst müsse nicht auf das Schöne, sondern allein auf das Gute eingestellt werden und (sic!) die Schönheit des Guten (im Unterschied zum sinnlichen

1 Leo N. Tolstoj: Was ist Kunst? Aus dem Russ. von Michail Feofanov. München 1993 (Leo N. Tolsto: Religions- und gesellschaftskritische Schriften. Hg. v. Paul H. Dörr, Bd. 6), S. 96 ff.

2 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. In: Gesammelte Schriften. Ausgabe der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. I-IX. Bd. V. Berlin 1900, S. 352.

3 Vgl. Platon: Symposion, 203a – 207a.

4 Friedrich Nietzsche: Nachlass, Frühjahr – Sommer 1888. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bd., Bd. 13. Berlin, New York 1980, S. 500.

Gefallen und sogar im Widerspruch zu ihm) immer neu behaupten.⁵ Doch das Schöne und das Gute wurden damit paradoxerweise noch strenger verknüpft, als es etwa Kant recht wäre, der das Schöne nur analog zum Guten, d.h. ohne in Begriffen erfassbare Verbindung mit ihm, denken ließ. Was für Kant schließlich eine Geschmackssache gewesen ist, ist für Tolstoj zum Medium des Guten geworden. Das Wohlwollen und Wohlgefallen richten sich nun nicht mehr nacheinander, sondern kämpfen gegeneinander. Nur wenn das Gute die Oberhand gewinnt, wird die Kunst zur wahren Kunst. Nur wenn die Schönheit besiegt wird, kann die Kunst dem Guten dienen. Die positiv gedachte Schönheit ist nun eigentlich der andere Name für das Gute geworden.

Einen erheblichen Kontrast nicht nur zur kunstphilosophischen Hauptströmung, in der die Analogie zwischen dem Guten und Schönen behauptet wird, sondern auch zu Tolstoj's Verwerfung der Schönheit um des Guten willens, stellt Dostojewskij dar. Die Schönheit sei ihm nur deshalb wertvoll, weil sie schön ist. Das ist keinesfalls die Theorie *l'art pour l'art*, aber natürlich auch keine Argumentation für die Nützlichkeit der Kunst.⁶ Das ist auch keine Entsinnlichung der Schönheit, die nur „ohne Interesse“ (Kant) bzw. ohne „Genuß“ (Tolstoj) gefallen solle. An dieser Stelle trifft vielmehr das Gegenteil zu. Die Schönheit reizt nach Dostojewskij unsere Wahrnehmung und gefällt uns gerade als Menschen, d. h. als ästhetisch begabte Wesen, und nur deshalb bestimmt sie unseren Begriff von dem Wertvollen, von dem Nützlichen und selbst von dem Ideal. Als Folge wird die Umkehrung des Verhältnisses der Schönheit und des Guten vollzogen:

„Nur das ist *moralisch richtig*, was mit Ihrem Gefühl des Schönen übereinstimmt, und mit dem Ideal, in dem Sie es darstellen.“⁷

5 Indem Tolstoj mehrere Kunsttheorien analysierte, kam er zum Schluss, es gebe „nur zwei Definitionen der Schönheit: die eine – die objektive, mystische, die diesen Begriff mit der höchsten Vollkommenheit, mit Gott, verbindet – eine phantastische, durch nichts begründete Definition; die zweite dagegen – eine sehr einfache, begreifliche, subjektive, die das als Schönheit bezeichnet, was einem gefällt“ (Tolstoj: Was ist Kunst?, S. 61). Doch eigentlich auch die erste sei „nichts weiter [...] als die anders ausgedrückte subjektive“ (Ebd., S. 63). Denn die Erscheinungen des Absoluten können dem Menschen nur dann als schön vorkommen, wenn sie ihm gefallen. Beide Definitionen machen die Schönheit darum untauglich, ein Kriterium der „guten Kunst“ auszumachen. Zu Tolstoj's Kunstphilosophie s. z. B. Magdalene Zurek: Tolstoj's Philosophie der Kunst. Heidelberg 1996.

6 Der Streit zwischen den Anhängern der Theorie *l'art pour l'art* und denen, die von der Kunst eine direkte Propaganda der demokratischen Werte forderten, hat Dostojewskij's große Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Doch schätzte er beide Richtungen als einseitig ein. Vgl. das berühmte Gedicht von Nikolaj Alekseevič Nekrasov *Dichter und Bürger*. In: Ders.: Gedichte und Poeme, aus dem Russ. v. Lieselotte Remané, Berlin, Weimar 1965, S. 179 – 188 und vgl. die ebenso berühmte wie auch brisante Formel Pisarevs „Puschkin oder Stiefel“ (Vgl. Dmitrij P. Pisarev: Puškin i Belinskij. Moskva, Petrograd 1923.)

7 V.A. Bogdanov (Hg.), F.M. Dostojewskij ob iskusstve. Moskva 1973, S. 464.

Erst das Gefühl des Schönen schaffe Kriterien für das Gute, gerade als Gefühl, als etwas, was wohlgefällt.

Doch damit ist Dostoevskijs Begriff der Schönheit noch unvollständig. Zwar gibt er Kriterien, bleibt jedoch selbst ohne Kriterium. Was empfinden wir als schön und warum? Wie kann das Wohlgefallen den Leitfaden zum Moralisch-Richtigen geben, wenn das Letztere traditionell als Überwindung der egoistischen Triebe und Neigungen gedacht wurde? Dostoevskijs Antwort auf diese Fragen ist die eines Künstlers gewesen. Als Schriftsteller hat er die Schönheit nicht bloß dargestellt, sondern erforscht. Er hat mit ihr experimentiert, indem er die menschlichen Gestalten erschaffen hat, die sie verkörpern und in den komplexesten Lebensfügungen einwirken lassen.

Das Experiment fängt im Roman *Der Idiot* (Idiot) an. So schreibt Dostoevskij in einem Brief:

„Die Idee des Romans ist die alte und von mir immer bevorzugte; sie ist aber so schwierig, daß ich bisher noch nie den Mut hatte, sie auszuführen [...]. Die Grundidee ist die Darstellung eines wahrhaft vollkommenen und schönen Menschen. Und dies ist schwieriger als irgend etwas in der Welt, besonders aber heutzutage. [...] Es gibt in der Welt nur eine einzige positiv-schöne Gestalt: Christus [...].“⁸

Eine positiv-schöne Gestalt transformiert sich dann in den mehreren Entwürfen zum Roman allmählich in die Figur, die wir als Fürst Myškin kennen. Der Letztere wird in Notizen zum Roman tatsächlich „Fürst-Christus“ genannt. Diese Benennung ist allerdings ambivalent, weil als Fürst dieser Welt (und dies ist für einen russischen Leser besonders auffallend) nicht Christus, sondern traditionell der Antichrist bezeichnet wird. Die Projektion auf das Evangelium ist allerdings an mehreren Stellen des Romans offensichtlich: Man denke nur an die schweizerische Geschichte mit Marie, wie auch an die mit Nastas'ja Filippovna. Auch das in der Mitte des Romans vorkommende Bild von Hans Holbein, wo die Leiche Christi geschildert wird, kann nicht anders als Projektion auf Myškin und als dunkle Vorhersage über sein Schicksal verstanden werden. Es ist das Bild Christi, das den Glauben an ihn vernichtet, denn es zeigt – so ein anderer Protagonist Dostoevskijs, – dass

„die Naturgesetze auch diesen Einmaligen nicht verschont, mit ihrem eigenen Wunderwerk kein Erbarmen gehabt haben und auch Ihn gezwungen haben, inmitten der Lüge zu leben und für Lüge zu sterben.“⁹

⁸ Der Brief an S. A. Ivanova vom 13. Januar 1868 (Fjodor M. Dostojewskij; Gesammelte Briefe. 1833 – 1881. Übersetzt u. herausg. v. Friedrich Hitzer. München, Zürich 1986, S. 251 f.).

⁹ Fjodor M. Dostojewskij; Die Dämonen. Roman, aus dem Russ. E. K. Rahsin. Nachwort von Aleksandar Flaker. 2. Aufl. München, Zürich 2008, S. 908.

Und so wird dieses Bild zur mächtigsten Prophezeiung im Roman: Auch Myškin wird von den Menschen, die er liebt und denen er helfen will, zerrissen, auch seine Wahrheit erweist sich als Lüge. Sein gütiges Wort der Versöhnung und der Liebe wird keinem helfen. Gerade durch diese Bilder und Projektionen wird der grundlegende Gedanke Dostoevskijs als Künstler offenbart: Sein Myškin ist Christus ohne göttliche Macht; die Welt ist mächtiger als sein „schöner Mensch“. So vermerkt Dostoevskij die folgenden Gedanken für den künftigen Roman:

„NB. Der Fürst berührte nur ihr Leben. Aber alles, was er tun, alles, was er unternehmen könnte, das alles starb mit ihm. Russland wirkte allmählich auf ihn. Seine Einsichten.“¹⁰

Myškin ist so der Christus, der von der Welt überwältigt wird. Es gibt keinen Sieg, keine Auferstehung für ihn. Der „schöne Mensch“ ist in dieser Welt zur Ohnmacht und zum Kollaps verurteilt. Er wird zum Idioten.¹¹

Das Idiot-Sein wird Myškin mehrmals zugesprochen, vor allem negativ, indem die anderen sich wundern, warum er ein Idiot genannt wird.¹² Viele sagen, dass „der Fürst außerordentlich klug ist“ und es gibt keinen, der klüger wäre.¹³ Einige kommen, um ihm ihr Leben zu beichten. Er ist nicht nur klug, sondern er liebt die Menschen. Er will alle retten. Aber seinetwegen wird Nastas'ja Filippovna getötet, Rogožin wird zum Mörder. Er selbst ist in die Dunkelheit der geistigen Finsternis gestürzt. Und wenn er im Roman mehrmals als Idiot bezeichnet wird, so erweist sich diese Benennung schließlich nicht als Ausdruck des Unverständnisses, nicht als Metapher der Ungeschicklichkeit und der kindlichen Naivität, sondern als medizinische Diagnose, als endgültiges Urteil seines Arztes. Sein geistiger Zusammenbruch ist der Schluss und das Fazit des Romans, der durch die ganze Handlung vorbereitet wurde.

„Schöner Mensch“ klingt auf Russisch doppeldeutig: „Prekrasnyj“ ist gleichzeitig Elativ von „schön“ (krasivyj) und von „gut“ (chorošij). In Myškin trafen sich so die

¹⁰ Derselbe: *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. Bd. 9. Leningrad 1972 – 1990, S. 42.

¹¹ Die hier vorgelegte Interpretation wendet sich bewusst gegen die in der Forschung herrschende Meinung, Myškin sei als Dostojewskijs Ideal und Apostel Christi in der gottlosen Welt zu verstehen; er besitze sogar gewisse Ähnlichkeit mit Dostojewskij selbst und sei deshalb als sein Sprachrohr anzusehen. S. z. B. Zenta Maurina: *Dostojewskij. Menschengestalter und Gottsucher*. 5. Aufl. Memmingen 1997, S. 197 ff. Myškins Idiotismus wird von Maurina im Anschluss an Vladimir Solov'ev als Höhe seines Ideals, als seine Güte gedeutet. Er sei ein Idealist, ein Träumer und Führer der Menschheit. Dennoch, auch sie muss am Ende einen Misserfolg seiner Mission feststellen (S. 206). Ausführlicher zur Interpretation von Myškins Idiotie siehe: Ekaterina A. Poljakova: *Poëtika dramy i èstetika teatra v romane „Idiot“ i Anna Karenina*. Moskva 2002, S. 238ff.

¹² Vgl. z.B. Fjodor M. Dostojewskij: *Der Idiot*. Aus dem Russ. v. Swetlana Geier. Zürich 1999, S. 199; 451.

¹³ Ebd., S. 84. Aglaja hat den Verdacht, dass er glaubt, „klüger als andere leben“ zu können und er leugnet es nicht (ebd., S. 91).

Schönheit und das Gute und brachten die Menschenwelt zum Sturz. Myškin ist dennoch nicht der einzige „schöne Mensch“ im Roman. Das Thema der Schönheit ist bei Dostoevskij vielfältig. Bis jetzt haben wir es nur im Sinne des „schönen Herzens“ von dem „schönen Menschen“ behandelt. Im strengen Sinne des Wortes geht es aber im Roman um die Schönheit einer Frau, Nastas’ja Filippovna, in die Myškin sich gleich am Anfang verliebt, in dem Moment, als er ihr Portrait zu sehen bekommt. Es handelt sich um eine die passionierte Liebe erregende Schönheit. Diese ästhetische Schönheit ist gerade „rätselhaft“ und verduzt denjenigen, der die Menschen sonst durchschaut, der sie sonst „versteht“.

„Schönheit ist schwer zu beurteilen [...] Schönheit – das ist ein Rätsel.“¹⁴

Auch die andere schöne Frau, Aglaja, stellt für Myškin ein Rätsel dar. Er kann gerade sie beide, die zwei schönen Frauen, deren Liebe ihn zu Grunde richten wird, nicht verstehen. Ob ihre Schönheit das Gute oder das Böse verbirgt, ob sie das Leiden oder Glück bedeutet, kann er nicht sagen. So spricht Myškin, als er das Portrait von Nastas’ja Filippovna zum ersten Mal erblickt:

„[...] ich weiß nicht, ob sie gut ist? Ach wäre sie doch gut! Dann wäre alles gerettet!“¹⁵

Und noch ein wichtiges Detail ist nicht zu übersehen. Die Schönheit der schönen Frauen, in die er verliebt ist, bringt Myškin kein Wohlgefallen. Ganz im Gegenteil: Sie erregt Furcht. So spricht Myškin zu Aglaja:

„Sie sind so schön, daß man Angst hat, Sie anzusehen.“¹⁶

Und über Nastas’ja Filippovna sagt er:

„Diese blendende Schönheit war sogar unerträglich [...]“¹⁷

Später wird Myškin, schon als Nastas’ja Filippovnas Bräutigam, ein Bekenntnis machen:

„[...] ich kann Nastassja Filippownas Gesicht nicht ertragen [...] Ich konnte es schon am Vormittag als Portrait nicht ertragen... [...] ich... ich fürchte mich vor ihrem Gesicht“, fügte er ausgesprochen ängstlich hinzu.“¹⁸

Ihn fragt ein anderer Verehrer von Aglaja:

„Sie heiraten also aus Angst? Das ist einfach nicht zu verstehen...“¹⁹

14 Ebd., S. 114.

15 Ebd., S. 53.

16 Ebd., S. 113.

17 Ebd., S. 117.

18 Ebd., S. 843.

19 Ebd., S. 843.

Was das Gesicht von Nastas'ja Filippovna so unerträglich macht, wird folgendermaßen erklärt: Es ist ein Kontrast, den ihr Gesicht verbirgt, das Gegenteil von „unermessliche[m] Stolz und Hochmut, beinahe Haß“, „zugleich aber auch ein Zutrauen und eine erstaunliche Gutherzigkeit“.²⁰ Dies sei der Kontrast, den der Verstand nicht ertragen kann, ohne in Wahnsinn zu verfallen. Das gerade geschieht mit Myškin, der bis zum letzten Moment, sich das Unerträgliche des Gesichts von Nastas'ja Filippovna mit *ihrem* Wahnsinn erklärt. Was am Ende sein wird, ist gerade *sein* Wahnsinn, *sein* Absturz in die mentale Finsternis. Die Schönheit, die er nicht verstehen kann, richtet den „schönen Menschen“ zugrunde.

Der „schöne Mensch“ scheitert also, indem er versucht, die Schönheit zu durchschauen. Als Rätsel kommt sie ihm bedrohlich vor. Aber auch seine eigene Liebe ist ihm rätselhaft. Er will sie heiraten, doch nicht weil er auf Glück hofft:

„Glücklich? O nein! Ich will nur so heiraten.“²¹

Er versichert seinem Rivalen Rogożyn, dass er sie „nicht aus Liebe lieb[t], sondern aus Mitleid“.²² Es ist zweifelhaft, ob dieses Mitleid aus Furcht überhaupt Liebe ist, auch für Myškin selbst:

„Wissen Sie was, mein armer Fürst: Es wird wohl so sein, daß Sie weder die eine noch die andere je geliebt haben!‘ ‚Ich weiß nicht... vielleicht, vielleicht.“²³

Myškins Liebe ist vom Mitleid, aber auch von der Furcht nicht zu unterscheiden. Es ist kein Wunder, dass keine von den beiden ihn liebenden Frauen damit zufrieden ist.

Aus Herzensgüte zieht Myškin die Unglücklichere der beiden Frauen vor, um sie vor der Katastrophe zu bewahren. Seine Liebe ist die wohltätige Liebe für diejenige, die sie am meisten braucht. Er will für sie wie für eine Kranke sorgen und ihren Untergang verhindern. Er verlangt dafür auch von ihrer Rivalin Verständnis:

„Oh, wenn Aglaja wüßte, wenn Sie alles wüßte ... das heißt, wirklich alles! Denn hier muß man alles wissen, das ist die Hauptsache! Warum ist es unmöglich, *alles* über den anderen zu wissen, wenn es nötig ist, wenn dieser andere schuld ist! ...“²⁴

Myškin träumt somit von dem Unmöglichen: Wenn die zwei Rivalinnen „alles“ wissen könnten, würden sie sich versöhnen und auf die egoistische Liebe verzichten. Sie würden dann, genau wie Myškin, die Entscheidung zu heiraten für hinfällig erachten. Genauso wie er selbst alle Handlungen von Nastas'ja Filippovna und

²⁰ Ebd., S. 117.

²¹ Ebd., S. 842.

²² Ebd., S. 301.

²³ Ebd., S. 844.

²⁴ Ebd., S. 843.

später auch den Mord, den Rogožin begeht, bloß für ein Unglück und eine Krankheit hält²⁵. Das ist aber nur ein Traum eines „schönen Herzens“, nicht eines gesunden Verstandes. Denn Myškin rechnet „gewissermaßen mit dem Paradies“. Aber wie ein anderer Protagonist sagt:

„[...] das Paradies auf Erden ist nicht leicht zu erreichen; [...] das Paradies ist etwas Schwierigeres, lieber Fürst, etwas viel Schwierigeres, als Ihr schönes Herz glaubt.“²⁶

Myškins „schönes Herz“ macht ihn somit schutzlos gegen die bedrohliche und zerstörerische Kraft, welche durch die Schönheit repräsentiert wird und als unlösbares Rätsel seinen Verstand zugrunde richtet. Zwar will Myškin mit dieser Großherzigkeit jedem helfen, doch hilft er keinem: Denn beide Frauen können Myškin seine Herzensgüte nicht verzeihen, obwohl sie ihn gerade dafür lieben. Im Roman wird dies mehrmals betont. Sie wollen kein Mitleid, sondern Liebe, d. h. das ästhetische Wohlgefallen, das Vorziehen der einen gegenüber der anderen, wodurch kein moralisches Handeln, sondern bloß das egoistische Glück gesucht würde. Es ist der Konflikt des Moralischen und des Ästhetischen, *der Konflikt des Guten und des Schönen*, der im *Idioten* dramatisch ausgeführt wird. Myškin strebt ihr Zusammentreffen an und er wird mit dem Leben gerade als „schöner Mensch“ widerlegt.

Erstaunlicherweise kommt gerade in diesem Roman Dostoevskijs berühmte These vor, die Schönheit allein könne die Welt erlösen.²⁷ Die Schönheit tritt im Roman tatsächlich als unwiderstehliche Kraft auf wie bei der künstlerisch hochbegabten Schwester von Aglaja, die das Portrait ihrer Rivalin kommentierend betrachtet:

„Eine solche Schönheit – das ist eine Kraft [...] mit einer solchen Schönheit kann man die Welt ändern!“²⁸

„Ändern“ heißt jedoch nicht „erlösen“. Ändern kann die Schönheit die Welt also auf unterschiedliche Weise. Wie der „schöne Mensch“ sagte: „Ach wäre sie doch gut! Dann wäre alles gerettet!“ Doch die Schönheit erregt nicht nur Liebe aus Mitleid wie bei Myškin, sondern auch leidenschaftliche Liebe wie bei Rogožin, die von dem tödlichen Hass schwer zu unterscheiden ist. Sie ist eine Kraft, die in den Wahnsinn stürzt. Selbst die Güte eines Unschuldigen kann dieser Kraft nicht widerstehen. Die Schönheit ist somit eine mächtige Rivalin des Guten. Im krassen

²⁵ Vgl. Nichts dahinter? Zur Logik des Terrors in Fëdor Dostoevskijs Dämonen, in: Schult, Maike (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft. Bd. 15 (2008), 129-144.

²⁶ Ebd., S. 494.

²⁷ Die These wird zwar im Roman als Myškins Gedanke eingeführt, doch wird sie nur von den anderen, als Wiedergabe seines Gedankens, ausgesprochen, dem er selbst nicht ausdrücklich zustimmt. F. Dostojewskij: *Der Idiot*, S. 554.

²⁸ Ebd., S. 119.

Widerspruch mit der These des „schönen Menschen“ rettet die Schönheit die Welt in seinem Roman *nicht*, sie stürzt sie stattdessen den Abgrund hinab.

Doch diese These vertrat Dostoevskij auch in anderen Romanen.²⁹ Sie wurde bei ihm immer wieder polemisch gegen die von den positivistischen Wissenschaften geprägte Weltanschauung, aber auch gegen die rationale Moral gerichtet. Hier stellt sich die Frage: Wollte Dostoevskij mit dem *Idiot* seine These gegen sein Kunstbild ausspielen? Oder hat er als Künstler versagt, die Schönheit als rettende Kraft darzustellen? Eines steht fest: Auch nach diesem Scheitern lässt Dostoevskij nicht von seinem Experiment mit der Schönheit ab. Das Thema wird in seinem düstersten Roman wieder aufgenommen. Der nächste „schöne Mensch“ war Stavrogin. Doch wirkte seine Schönheit gerade abschreckend:

„Er war ein sehr schöner junger Mann [...] man sollte meinen, ein bildschöner Mann, und doch war diese Schönheit gleichsam auch abstoßend. Manche sagten, sein Gesicht erinnere an eine Maske [...].“³⁰

Das Thema der Schönheit ist somit jedoch keinesfalls erschöpft. Denn Stavrogin selbst hat eine eigene Theorie über die Schönheit entwickelt:

„Und ist es wahr, daß Sie versichert haben, Sie wüßten keinen Schönheitsunterschied zwischen einer beliebigen wollüstigen, tierischen Extravaganz und gleichviel welch einer Heldentat, und wäre es selbst die Hingabe des Lebens für die Menschheit? Ist es wahr, daß Ihrer Ansicht nach an dem einen wie an dem anderen, dem entgegengesetzten Pol die gleiche Schönheit und der gleiche Genuß zu finden seien?“³¹

Die Schönheit Stavrogins ist, hier wird es deutlich genug, die Schönheit des Bösen. Und jedoch stellt er gerade sie der Schönheit des Guten gleich. Sie beide – die Schönheit der Grausamkeit und die Schönheit einer Heldentat – können bei den Menschen ästhetische Bewunderung hervorrufen, sie beide sind mit dem Genuss zutiefst verbunden.

In seinem letzten Roman *Die Brüder Karamasow* (Brat'ja Karamazovy) nimmt Dostoevskij das Thema wieder auf. Er versucht beide Seiten der Schönheit darzustellen: Einerseits spielt er die Schönheit des Guten gegen die Schönheit des Bösen aus und andererseits stellt er das Ideal der menschlichen Vollkommenheit in einem Kunstbild dar. In diesem letzten Roman thematisiert der russische Dichter erneut die Schönheit.

Auch hier gibt es zwei schöne Frauen, zwischen denen ein Protagonist, Dmitrij Karamazov, gefangen ist, der später als Vatermörder verurteilt und selbst das

29 Vgl. z.B. F. Dostojewskij: Die Dämonen, S. 719.

30 Ebd., S. 59 f.

31 Ebd., S. 349.

Schuldbekennnis für die „Hässlichkeit seiner Wünsche“ ablegen wird. Ihm gehört eine der wichtigsten Überlegungen zum Wesen der Schönheit bei Dostoevskij:

„Schönheit – eine furchtbare, schreckliche Sache! Schrecklich, weil sie unbestimmbar ist, und sie zu bestimmen ist nicht möglich, weil Gott da nichts als Rätsel aufgibt. Da fließen linkes und rechtes Ufer in eins, da leben alle Gegensätze miteinander. [...] Entsetzlich viele Geheimnisse! Zu viele Rätsel drücken auf Erden den Menschen nieder. Rate herum, so gut du kannst, und steig trocken aus dem Wasser. Die Schönheit! Ich werde zudem nicht damit fertig, daß mancher Mensch, sogar mancher mit hohem Herzen und hohem Geist, vom Ideal der Madonna ausgeht und beim Ideal Sodoms endet. Noch schrecklicher, wenn einer schon mit dem Ideal Sodoms in der Seele auch das Ideal der Madonna nicht aufgibt und wenn dieses bewirkt, daß sein Herz brennt, ja, in Wahrheit, in Wahrheit brennt wie in den makellosen Jugendjahren. Nein, ein weites Gefäß ist der Mensch, sogar ein zu weites – ich würde ihn enger machen. Ist doch wirklich eine teuflische Sache! Was dem Geiste sich als Schande darstellt, ist dem Herzen Schönheit durch und durch. Ist in Sodom Schönheit? Glaub mir, eben in Sodom, da ist für weitaus die meisten Menschen die Schönheit – kanntest du dieses Geheimnis? Furchtbar, daß die Schönheit nicht nur eine schreckliche, sondern auch eine geheimnisvolle Sache ist. Da kämpft der Teufel mit Gott, und die Herzen der Menschen sind das Schlachtfeld.“³²

Der Gedanke Myškins, er könne den Kontrast nicht ertragen, den das schöne Gesicht verbirgt, dieses Rätsel sei ihm als Rätsel unerträglich, und die Theorie Stavrogins, in einer wollüstigen Extravaganz könne die Schönheit genauso bewundert werden wie in einer Selbstaufopferung für die Menschheit, bekommen so in den *Brüdern Karamasow* eine neue Entwicklung. Die Schönheit wird hier dialektisch begründet: Das Gute erweist sich durch sie als von dem Bösen unzertrennlich, als ihr geheimnisvolles Zusammentreffen. Hier kreuzen sich die parallelen Linien, was der euklidische Verstand von Ivan Karamazov nicht akzeptieren konnte: In der Schönheit treffen sich das Gute und das Böse, das Leben und die Selbsterstörung, die Heldentat und die Grausamkeit. In ihr und nur in ihr sind das keine einander ausschließenden Gegensätze. Sie ist somit mit dem Guten keinesfalls notwendig verbunden, nicht einmal symbolisch. Oder sie ist vielmehr symbolisch genauso mit dem Guten wie mit dem Bösen verbunden. Sie kann der Ausdruck des Bösen sein und nicht so, dass das Böse als das Gute erscheint, sondern gerade *als das Böse* bewundert und geliebt wird. Die rätselhafte Kraft des Schönen löst die Unterscheidung des Guten und Bösen nicht auf, aber sie lehrt, beide *als Extreme* zu lieben. Die Schönheit ist somit die Kraft, die die Welt genauso retten wie in den Abgrund stürzen kann.

32 Derselbe: Die Brüder Karamasow. Roman in vier Teilen mit einem Epilog. Aus dem Russ. v. Werner Creutziger. (Gesammelte Werke in 20 Bd. Hg. v. Gerhard Dudek und Michael Wegner), in 2 Bd., Bd. 1. Berlin, Weimar 1981, S. 174.

Die Verbindung der Schönheit mit dem Guten erscheint somit bei Dostoevskij nicht als eine Plausibilität, sondern eher als eine bedenkliche Vereinfachung. Das Schöne war für Kant das Symbol des Sittlich-Guten wegen einer Analogie: wegen des interesselosen Wohlgefallens. Das Interessenlose wies Dostoevskij jedoch in beiden Fällen ausdrücklich zurück. Das Interesse, das mit der Schönheit verbunden ist, besteht gerade darin, dass sie das Gute, ebenso wie das Böse als liebenswürdig darstellen kann. Sie kann die „Schönheit der Lüge“ oder das Kunststück der Grausamkeit sein und ferner noch das menschliche Suchen nach Schönheit selbst in Zerstörung und Hass befriedigen. Es ist der Mangel an Schönheit, der das Verbrechen verächtlich macht, nicht das Böse in ihm. So sagt der Staretz Tichon, der Stavrogins Schuldbekennnis gelesen hat:

„Es gibt wirklich hässliche Verbrechen. Welcher Art die Verbrechen auch wären, je mehr Blut, desto mehr Entsetzen, desto eindrucksvoller, sozusagen bildhafter sind sie. Aber es gibt auch schändliche, gemeine Verbrechen, jenseits des Entsetzens, sozusagen schon gar zu geschmacklose...“³³

Nur der schändlichen Verbrechen schämen sich die Menschen tatsächlich. Auch der Teufel Ivans verspottet ihn für seine ästhetischen Erwartungen:

„In Wahrheit zürnst du mir deshalb, weil ich dir nicht im roten Feuerschein erschienen bin, ‚mit Blitz und Donner‘, mit versengten Flügeln, statt dessen in so bescheidener Gestalt vor dir stehe. Du bist verletzt, erstens in deinen ästhetischen Empfindungen, zweitens im Stolz. Du sagst dir: Wie das, zu einem so bedeutenden Mann kommt so ein ordinärer Teufel?“³⁴

So wird von dem Teufel selbst Schönheit erwartet – die Schönheit des Bösen. Auch der Sozialist und Terrorist Pëtr Verchovenski verehrt sein Idol, den schönen Stavrogin:

„Stavrogin, Sie sind schön! [...] Und ich, ich liebe Schönheit. Ich bin Nihilist, aber ich liebe Schönheit. Lieben denn Nihilisten das Schöne etwa nicht? Die lieben doch bloß Abgötter nicht, ich aber, nun, ich liebe einen Abgott! Sie... Sie sind mein Abgott!“³⁵

Das Ideal der Schönheit wird so auch aus der Tiefe des nihilistischen Unglaubens geliebt, nicht weniger als von jeder anderen Art des Glaubens her. Durch die sozialistische Bewegung „ist nur eines geschehen: die Ziele haben sich geändert, die eine Schönheit ward durch eine andere ersetzt!“³⁶

³³ F. Dostojewskij: Die Dämonen, S. 628.

³⁴ Derselbe: Die Brüder Karamasow. Bd. 2, S. 504.

³⁵ Derselbe: Die Dämonen, S. 583. Verchovenskijs Liebe zu Stavrogin steht allerdings dem Hass und dem Wahn sehr nahe.

³⁶ Ebd., S. 719.

Es sei die Sehnsucht nach Schönheit, die Nihilisten bewegt, die die Zerstörung und den Terror ins Leben ruft. Ohne Schönheit wären auch jene lebensfeindliche Bewegung ohne Kraft und der Schurke Verchovenski bloß ein „Kolumbus ohne Amerika“.³⁷ Die Liebe zur Schönheit entfaltet sich so auch durch die Zerstörung, die selbst oder gerade dann reizend wirkt, wenn sie Hass und Furcht erregt, wenn sie das Leben bedroht. Auch das Verbrechen kann man lieben, auch in dieser Liebe sind Ideale gegenwärtig.³⁸

Es ist insbesondere das Gefallen an der Schönheit des Bösen, das Dostoevskijs Menschen in ihrem Naturell definiert. Nicht die Fähigkeit zum Moralisch-Guten, sondern gerade zur Bewunderung der rätselhaften und geheimnisvollen Kraft der ästhetisch-bedingten, egoistisch-wollüstig angestrebten Schönheit ist das, was den Menschen zu einem besonderen Wesen macht.³⁹ Auch in schrecklichster Grausamkeit äußert sich seine artistische Seite, seine Künstlernatur:

„Wenn man es sich recht überlegt – da spricht man oft von der tierischen Grausamkeit eines Menschen, und das ist doch furchtbar ungerecht, man beleidigt damit die Tiere; ein Tier kann niemals so grausam sein wie der Mensch, so raffiniert, so kunstvoll grausam.“⁴⁰

Nur der Mensch ist zum „kunstvollen“ Bösen, zur artistischen Grausamkeit bestimmt, wie er zur Erschaffung des Teufels privilegiert ist. „[W]enn der Teufel nicht existiert, also der Mensch ihn geschaffen hat, so hat ihn der Mensch nach seinem Bilde geschaffen“, sagt Ivan und bekommt die Antwort seines Bruders: „Und das hieße auch: genau wie der Mensch Gott geschaffen hat“.⁴¹ Das Gute und das Böse, Gott und Teufel, treffen sich so durch die Liebe zur Schönheit im Herzen eines Menschen. Die Schönheit wird zum Schlachtfeld der Kräfte, die der Mensch beide stark lieben und begehren kann, gerade als Extreme, als unversöhnliche Gegensätze. In den beiden Polen dieses unheimlichen Kampfes von Gott und Satan sieht er die Schönheit, von der sein „Herz brennt“. Er ist zu diesem Kampf verurteilt – als Zuschauer und Teilnehmer zugleich. Er muss in dieses Gefecht von Gott und Satan, von Gott und Abgott, einsteigen, auch wenn er weiß, dass er sein Leben, seine letzte Hoffnung auf Glück, nur noch zerstören kann und dass er wie Myškin an diesem Kampf höchst wahrscheinlich zugrunde gehen wird.

³⁷ Ebd., S. 584.

³⁸ Vgl. „Es gibt Augenblicke da lieben die Menschen das Verbrechen [...] Alle sagen, sie hassen das Schlechte, im stillen aber lieben sie es.“ (F. Dostojewskij: Die Brüder Karamasow. Bd. 2, S. 402)

³⁹ Vgl. dazu: Walter Koschmal, Zarathustra als Klangereignis. Friedrich Nietzsche, Andrej Belyj und die Avesta-Texte. In: Mayer, Mathias (Hg.): Also wie sprach Zarathustra? West-östliche Spiegelungen im kulturgeschichtlichen Vergleich. Würzburg 2006, S. 189-215 (=Klassische Moderne. 6).

⁴⁰ F. Dostojewskij: Die Brüder Karamasow. Bd. 1, S. 381.

⁴¹ Ebd., S. 381 f.

Lieben kann man also auch das Böse, auch das Böse ist ein Ideal, das durch eine menschliche Gestalt vertreten wird.⁴² Was kann hier noch als Erlösung verstanden werden? Wie kann die Schönheit die Welt erlösen, wenn sie die Welt gerade in das Gute und das Böse spaltet, die sie beide lieben lehrt? Was wollte uns Dostojewskij mit dieser These als Denker sagen und was sagte er als Künstler? Die Vermutung liegt auf der Hand, dass die Schönheit, gerade *weil* sie allein die Welt so radikal in Extreme spaltet, *weil* sie sowohl das Gute als auch das Böse als lebenswürdig vorstellt, den Menschen zu einer neuen Freiheit erlöst, die als Freiheit Christi in Dostojewskijs letztem Roman dargestellt wurde: Sie fordert eine freie Entscheidung, „was gut und böse ist“,⁴³ die frei von allen Argumenten, von allen „Pros“ und „Contras“, selbst frei von dem „Interesse der Vernunft“ gedacht werden muss.⁴⁴

Den Anspruch, das Gute schlechthin zu vertreten, erhebt in Dostojewskijs letztem Roman nicht ein Mensch, sondern der Teufel bzw. die teuflische Seite in einem Menschen, der von der Dialektik der Vernunft gequält wird. So spricht der Teufel von Ivan Karamazov:

„Als Mephistopheles sich dem Faust präsentierte, gab er über sich selbst das Zeugnis, er wolle das Böse und tue nur das Gute. Mag er's halten, wie er will, bei mir ist es genau umgekehrt. Ich bin vielleicht der einzige *Mensch* (meine Hervorhebung – A.W.) in der ganzen Natur, der die Wahrheit liebt und aufrichtig das Gute zu tun wünscht.“⁴⁵

Die Wahrheit selbst wird durch diesen Anspruch gespalten: Es gibt *zwei* Wahrheiten:

„Nein, solange das Geheimnis nicht enthüllt ist, gibt es für mich zwei Wahrheiten: die von dort, ihre Wahrheit (die Wahrheit Gottes – A.W.), die mir einstweilen unbekannt ist, und die andere ist meine Wahrheit. Noch steht nicht fest, welche von beiden die reinere ist...“⁴⁶

Diese gesplattene Wahrheit lässt sich nicht mehr vereinigen.

Laut Michail Bachtin zeigte Dostojewskij als Künstler eine pluralistisch gesplattene Welt, in der das „letzte“ Wort nicht ausgesprochen werden kann und jeder seine „Wahrheit“ behält. „Die Welt als ein schönes moralisches Ganze“⁴⁷ ist nicht mehr gegeben. Aber gerade deshalb, gerade *weil* nichts mehr zwingen kann, eine

42 Vgl. dagegen bei I. Kant: Der Mensch könne „nie so tief fallen [...], das Böse [...] lieb zu gewinnen“ (Immanuel Kant: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. VI, 68).

43 Ebd., S. 408.

44 Vgl. dazu: Walter Koschmal: Zur russischen Schönheit. In: „Schönheit wird die Welt erretten. Tagung für Johanna Renate Döring. (Hg. A. A. Hansen-Löve). München 2010, S.83-101 (Wiener Slavistischer Almanach. 66.).

45 F. Dostojewskij: Die Brüder Karamasow. Bd. 2, S. 504.

46 Ebd., S. 505.

47 Immanuel Kant: Die Metaphysik der Sitten. VI, 458.

Wahrheit der anderen vorzuziehen, bleibt nach Dostoevskij die Möglichkeit offen, das Ideal der Schönheit zu lieben und ihm mit freiem Herzen zu folgen. Die „lebendige Gestalt“ der von ihm selbst geliebten Wahrheit, von der Dostoevskij, wie sein „toller Mensch“, sagen könnte, sie habe „seine Seele für immer erfüllt“,⁴⁸ verteidigte der Schriftsteller auch gegen sich selbst, als Künstler. Er stellte sie sogar gezielt gegen seine eigene Künstler-Vision als eine Herausforderung an die perspektivisch gespaltene Welt.

In einem privaten Brief hat sich Dostoevskij „ein Kind dieser Zeit, ein Kind des Unglaubens und der Zweifelsucht“⁴⁸ genannt. Und dennoch habe er, wie er gleich danach schreibt, „in solchen Augenblicken“, die ihm „Gott zuweilen“ „schenkt“, nämlich wenn er „lieb[t]“ und „glaub[t]“, auch geliebt zu werden“, sein eigenes Glaubensbekenntnis „aufgestellt“, in dem seine persönliche Entscheidung zum Ausdruck kam – eine Entscheidung, die mit keinem Argument begründet und dennoch oder gerade deshalb für ihn unwiderlegbar („klar und heilig“ und „höchst einfach“) ist, sein „Glaubenssymbol“:

„Dieses Glaubensbekenntnis ist höchst einfach, hier ist es: Ich glaube, daß es nichts Schöneres, Tieferes, Sympathischeres, Vernünftigeres, Männlicheres und Vollkommeneres gibt als den Heiland; ich sage mir mit eifersüchtiger Liebe, daß es dergleichen nicht nur nicht gibt, sondern auch nicht geben kann. Ich will noch mehr sagen: Wenn mir jemand bewiesen hätte, daß Christus außerhalb der Wahrheit steht, und wenn die Wahrheit *tatsächlich* außerhalb Christi stünde, so würde ich es vorziehen, bei Christus und nicht bei der Wahrheit zu bleiben.“⁴⁹

Eine Variation zu diesem Gedanke finden wir im Roman *Böse Geister*, in dem der in seinen Ansichten rätselhaft vielseitige Stavrogin von Šatov, der die religiöse Slawophilie vertritt, gefragt wird:

„Aber waren Sie nicht, der zu mir sagte, wenn man Ihnen mathematisch bewiese, daß die Wahrheit nicht in Christus sei, Sie dennoch lieber mit Christus als mit der Wahrheit zurückblieben?“⁵⁰

Dieses Glaubensbekenntnis stellt einen erheblichen Kontrast zu Tolstoj dar, der gerade betonte, dass er vor allem die Wahrheit suchte, und in seiner Antwort auf die kirchliche Exkommunikation das entsprechende Zitat von Samuel Coleridge ausgesucht hatte:

⁴⁸ Vgl. die Erzählung *Der Traum eines tollen Menschen* (Son smešnogo čeloveka). In: F. Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. 25, S. 118.

⁴⁹ Der Brief an Natal'ja D. Fonvizina vom 20. Februar 1854. In: F. Dostojewskij: *Gesammelte Briefe*, S. 86 f.

⁵⁰ F. Dostojewskij: *Die Dämonen*, S. 342.

„Wer Christus mehr als die Wahrheit liebt, endet damit, seine Kirche und dann nur noch sich selbst zu lieben.“⁵¹

Dostojewskijs Glaubensbekenntnis widerspricht aber nicht nur direkt Tolstoj, sondern es verstößt gegen den bisher geltenden philosophischen Begriff der Schönheit. Die hypothetische Situation des Wählens zwischen dem Ideal der menschlichen Vollkommenheit und der Wahrheit lässt eine für die abendländische Philosophie befremdliche Vermutung zu – dass das Gute und das Schöne, wenn sie sich einmal trafen, der Wahrheit widersprechen würden. Was wählt man in der unmöglichen Situation der Entscheidung zwischen dem Ideal der Vollkommenheit und der bewiesenen, „tatsächlichen“ Wahrheit? Die Wahl wird nicht auf die Wahrheit, nicht das Unpersönliche, das Unumstößliche, das Bewiesene, sondern auf die Person, Christus, den Unbewiesenen, den Widerlegten, fallen. Auf Jenen, der nichts garantiert, sondern gerade fordert, mit jeder Sicherheit zu brechen. Nur die Liebe zu dieser Schönheit, zur Schönheit einer menschlichen Gestalt, könne die Welt erlösen.

Das Ideal der Schönheit fordert so eine Entscheidung, die frei, d.h. abgesehen von allen Argumenten und allen Imperativen, getroffen werden müsste, die sich niemals rechtfertigen könnte, und wenn, dann nur noch durch die Kunst, durch das Werk eines Künstlers, der die Welt gewaltsam in den Ausdruck seines Ideals umdeutet.

„Und vielleicht besteht eben darin das größte Geheimnis des künstlerischen Schaffens, so dass das Bild der Schönheit, das es hervorbringt, zu einem Idol wird, und das *bedingungslos*.“⁵²

So ist Dostojewskijs früh ausgesprochenes Verständnis von der eigenen Berufung:

„Die Philosophie darf nicht als eine einfache mathematische Gleichung betrachtet werden, in der die Natur das Unbekannte ist... Merke Dir (so Dostojewskij an seinen Bruder Michail – *A.W.*), dass der Dichter im Augenblick der Inspiration Gott errät, folglich die Aufgabe der Philosophie erfüllt ... Folglich ist die poetische Erregung nichts anderes als philosophische Erregung... Folglich ist die Philosophie nichts anderes als Poesie, bloß die höchste Stufe der Poesie!“⁵³

Seinen Gott zu erraten und als Ideal der Schönheit in den Maßstab der Wirklichkeit umzudeuten, ist nach Dostojewskij die gemeinsame Aufgabe der Kunst und der Philosophie.

⁵¹ Lev Nikolaevič Tolstoj: *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach* (Jubilejnoe izdanie). Bd. 34. Moskva, Leningrad 1935-1958, S. 252f.

⁵² V.A. Bogdanov (Hg.): *F.M. Dostojewskij ob iskusstve*, S. 80.

⁵³ Der Brief an Michail M. Dostojewskij vom 31. Oktober 1838 (28 (Teil 1), 54). In diesem früheren Brief an seinen Bruder versucht Dostojewskij, ihm seine Sicht auf die Philosophie beizubringen, d. h. vor allem nicht „im Sinne der heutigen Philosophie“ mit ihren „sinnlose[n] philosophische[n] Systeme[n]“.

Mit seiner Schriftstellerkunst versuchte Dostoevskij tatsächlich sein Ideal als wirklich bzw. in der Welt wirkend darzustellen. Er versuchte einen wahrhaftig „positiv-schönen Menschen“ zu schaffen, der das Antlitz Christi zeigen könnte. Dostoevskijs Myškin war ein solcher Versuch. Er ließ ihn dennoch in allen Hinsichten scheitern. Erneut versucht er dies mit Aleksej Karamazov, dessen Herz auch gegen die Verlockungen der Schönheit des Bösen offen ist und jedoch nach dem Ideal des Gottmenschen Christus „brennt“. Doch dieser neue Versuch blieb unvollendet. Der letzte Roman Dostoevskijs ist, was das Aufzeigen eines Ideals angeht, nur noch eine Versprechung, nur eine Vorgeschichte. Der Kampf stand dem „positiv-schönen Menschen“, Aleksej Karamazov, noch bevor. Und das ist kein Zufall. So schreibt Dostoevskij selbst über die Unendlichkeit seiner Aufgabe:

„Alle Dichter, nicht nur die unsrigen, sondern auch die europäischen, die die Darstellung des *Positiv*-Schönen versucht haben, waren der Aufgabe nicht gewachsen [...].“

„Das Schöne ist das Ideal, das Ideal steht aber bei uns wie im zivilisierten Europa noch lange nicht fest.“⁵⁴

Nicht nur stellt somit die Schönheit für Dostoevskij keine Analogie, keine symbolische Verdeutlichung des Guten dar, sondern diese Verbindung herzustellen sei eine der schwersten Aufgaben überhaupt. Sie ist eine Herausforderung an den Künstler, der sich zu seinem Ideal bekennt, obwohl er genau weiß, dass es keine Argumente für dieses Ideal gibt, dass die Schönheit des Bösen der Schönheit des Guten nicht nachsteht, dass das „letzte“ Wort über die Welt noch nicht ausgesprochen wurde.

⁵⁴ F. Dostojewskij: Gesammelte Briefe, S. 251. Das ist der oben schon zitierte Brief an Sof'ja A. Ivanova vom 13. Januar 1868, wo es um das Konzept des *Idioten* geht.

Die Wirtin und *Ein schwaches Herz*: Misslungenes Experiment oder erfolgreiche Prolegomena zum Spätwerk?

In der Dostoevskij-Forschung herrscht eine ambivalente Einstellung zum Frühwerk des Romanciers. Einige Literaturwissenschaftler betrachten es als misslungen, die anderen sehen darin eine erfolgreiche Vorarbeit für seine späteren Meisterwerke. Während an den künstlerischen Werten der ersten zwei Werke des Schriftstellers, *Arme Leute* (Bednye Ljudi) und *Der Doppelgänger* (Dvojnik), nicht mehr ernsthaft gezweifelt wird und diese ausreichend in der Forschungsliteratur behandelt wurden, bleiben *Die Wirtin* (Chozjajka) und *Ein schwaches Herz* (Slaboe serdce) an der Peripherie der Aufmerksamkeit.

Bereits die zeitgenössische Rezeption der Erzählungen fiel ungünstig aus: Nachdem *Die Wirtin* im Jahre 1847 erschienen war, bezeichnete sie der damals meist gefürchtete Kritiker Vissarion Belinskij als einen „kompletten Unsinn“:

Was die Helden einander sagten, warum sie Hände rangen, erblassten, erstarrten und ohnmächtig zusammensanken, und dann doch wieder zu sich kamen, – weiß man nicht, weil man aus ihren langen pathetischen Monologen kein Wort versteht. In der ganzen Novelle findet man [...] kein wahres Wort und keinen authentischen Ausdruck: alles ist künstlich, gestellt, verfälscht und nachgemacht. Nicht nur der Grundgedanke, sondern auch der Sinn dieser vielleicht sehr interessanten Novelle bleibt für den Leser [...] unklar.¹

Den experimentellen Charakter von Dostoevskijs Erzählung würdigte man erst in Kenntnis seines Spätwerks, so z. B. Maximilian Braun in seiner Arbeit *Dostojewskij. Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit* (1976), der allerdings anmerkte:

Freilich gibt es auch in der „Hauswirtin“ glänzende psychologische Analysen und Einsichten sowie einzelne überaus eindrucksvolle Szenen; die Gesamtwirkung wird aber durch ebenso zahlreiche Abschnitte beeinträchtigt [...] von dem Standpunkt der Einordnung in den künstlerischen Werdegang des Autors aus [...] wird man von einem mißglückten Experiment sprechen müssen. Dies umso mehr, als der thematische Grundgedanke nicht klar zu erkennen ist.²

1 Fëdor Dostoevskij: *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Band 10. Moskva 1956, S. 351. (Übersetzung der Verfasserin)

2 Maximilian Braun: *Dostojewskij. Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit*. Göttingen 1976, S. 61-62.

Die eher bescheidene „Wertschätzung“ sowohl der Erzählung *Die Wirtin* als auch von *Ein schwaches Herz* resultiert vermutlich daher, dass die Forscher sich wenig auf den experimentellen Charakter bei der Deutung der Texte einließen. Renate Lachmann misst dagegen dem Frühwerk eine große Bedeutung zu und bezeichnete *Ein schwaches Herz* in ihrem Buch *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* als eine Erzählung, die die Intertextualität selbst zum Thema [...] macht, und schlug vor, sie als „Schlüsseltext“ über [Dostoevskijs] Kampf mit Gogol“ zu lesen.³ An ihre Studie anknüpfend soll hier der Versuch unternommen werden, die vielschichtig strukturierten Werke *Die Wirtin*⁴ und *Ein schwaches Herz* auf ihre textstrukturellen Elemente und Referenzsignale hin zu untersuchen. Dafür werden beide Erzählungen aus der Perspektive der literarischen Intertextualität (E.T.A. Hoffmann, Karamzin, Puškin und Gogol⁵) betrachtet. Darüber hinaus wird gezeigt, in welchem Verhältnis diese Erzählungen zu Dostoevskijs späteren philosophischen Romanen stehen. Bei der Textanalyse dieser Werke lässt sich gut zeigen, wie sich die Poetik Dostoevskijs entwickelte.

Die Wirtin

Nachdem die Erzählungen *Der Doppelgänger* und *Herr Procharčín* (Gospodin Procharčín) beim Leserpublikum durchgefallen waren, begann Dostoevskij viel, schnell und in verschiedenen Richtungen gleichzeitig zu schreiben und mit diversen literarischen Methoden zu experimentieren. Der Schriftsteller setzte große Hoffnung auf sein nächstes Werk. Im Oktober 1846 schrieb er an seinen Bruder Michail:

Jetzt drängen viel originellere, lebendigere und weniger finstere Gedanken aus mir hervor, wollen aufs Papier. [...] Ich schreibe an einer anderen Erzählung, und die Arbeit geht, wie einst bei den *Armen Leuten*, frisch, leicht und erfolgreich voran.⁵

Dostoevskij war davon überzeugt, dass *Die Wirtin* wesentlich besser werde als alles, was er vorher geschrieben habe. Im Januar 1847:

Ich arbeite an meiner *Wirtin*. Sie gelingt mir schon besser als *Arme Leute*. Sie ist in der gleichen Art. Meine Feder wird von der Quelle der Inspiration geführt, die direkt meiner Seele entspringt.⁶

³ Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main 1990, S. 404 - 439.

⁴ Die häufige deutsche Übersetzung der Novelle *Die Wirtin* oder *Ein junges Weib* ist insofern ungenau, als sie zunächst an eine Gastwirtschaft denken lässt. Da es sich in der Novelle um eine UNTERvermietung handelt, wäre die Übersetzung *Die Hauswirtin* oder *Die Zimmervermieterin* adäquat.

⁵ Fedor Dostojewski: *Briefe. 1838-1867. Band I*. Frankfurt am Main 1990, S. 71.

⁶ Ebd., S. 81.

Dostoevskij lobte selten seine Texte und meistens erweisen sich seine Werkinweise als Zeichen dafür, dass sie mehr beinhalten, als auf den ersten Blick ersichtlich ist. Die Bedeutung dieses Werkes für Dostoevskij erschließt sich erst bei einer detaillierten Analyse.

Die Erzählung *Die Wirtin* weist eine klare und einfache Struktur auf. Sie besteht aus zwei Teilen, die sich jeweils in drei Kapitel gliedern. Im Gegensatz zur Struktur ist die Handlungslinie der Erzählung kompliziert. Es gibt drei Hauptpersonen: Der junge Wissenschaftler Ordynov, der ehemalige Kaufmann Murin und die schöne junge Katerina, die des letzteren Frau und Tochter gleichzeitig zu sein scheint. Dostoevskij, der selbst auf der Suche nach einem neuen Schaffensraum war, schickt seinen Protagonisten auf die Suche nach einer neuen Wohnung, also nach einem neuen Lebensraum. Auf dieser Suche läuft Ordynov durch Petersburg und gelangt zufällig (auf die Rolle des Zufalls bei Dostoevskij komme ich später zurück) in eine Kirche. Dort begegnet er einem seltsamen Paar: einer wunderschönen jungen Frau und einem unheimlichen alten Mann. Ordynov folgt dem Paar und schon am nächsten Tag mietet er bei ihnen ein Zimmer. Er verliebt sich in die schöne Vermieterin Katerina, muss aber mit dem Nebenbuhler Murin um ihre Gunst kämpfen. Alle drei Personen teilen nun eine Wohnung in dem Haus, das einem gewissen Herrn Košmarov⁷ gehört. Bald kommt es zu einem „Eifersuchtstreit“ der beiden Männer. Ordynov unterliegt im Kampf um die „schöne Wirtin“ dem erfahrenen Manipulator Murin. Am Ende der Erzählung verlässt sie die Stadt zusammen mit Murin. Ordynov zieht bei einem Deutschen mit dem „sprechenden“ Namen *Spieß* und seiner Tochter Tinchen ein.⁸

Ordynov

Obwohl die Novelle *Die Wirtin* heißt, so dass eine weibliche Protagonistin zu erwarten wäre, ist Ordynov die eigentliche Hauptfigur in der Erzählung. Vasilij

⁷ Der Name Košmarov von franz. „cauchemar“, „Alptraum“, kann in diesem Kontext als das Zeichen für die Übergangszone aus der realistischen in die phantastische Ebene interpretiert werden: Nachdem Ordynov die Schwelle dieses Hauses überschritten hatte, geriet er in eine Art Alptraum. Mit dem Einzug scheint bei Ordynov eine Nervenkrankheit auszubrechen. Seit diesem Zeitpunkt ist es in der Novelle kompliziert zu unterscheiden, ob das Geschehene die Realität oder Ordynovs Traum ist.

⁸ Dostoevskij versagt jeden Hinweis auf die Qualität der erzählten Welt im Werk. Er überlässt es ganz dem Leser zu entscheiden, ob das Erzählte objektives Geschehen oder Ordynovs Fieberträume wiedergibt. Alfred Bem sprach in diesem Zusammenhang von der Methode der „Dramatisierung des Fiebertraums“ und merkte an, dass das Phantastische in der Novelle als real vor sich gehendes Geschehen dargestellt wird. (Vgl. Alfred Bem: *Dramatizacija bređa. „Chozjajka“ Dostoevskogo*. In: Alfred Bem (Hg.): *O Dostoevskom. Sbornik statej i materialov*. Praga 1972, S. 78). Wolf Schmid wies darauf hin, dass die ästhetische Wirksamkeit dieser romantischen Novelle in der Unbestimmtheit und in der Offenheit des Textaufbaus liegt. (Vgl. Wolf Schmid: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München 1973, S. 186).

Michajlovič Ordynov ist ein junger Geisteswissenschaftler, ein ehemaliger Student. Er führt das isolierte und ruhige Leben eines Außenseiters.

Die Gestalt des Protagonisten korrespondiert mit den Träumertypen aus den Werken Gogol's *Neuskij Prospekt* und *Notizen eines Wahnsinnigen* (*Zapiski sumasšedšego*). Gewisse Parallelen weist Ordynov auch zu den weltfremden Künstlern und Sonderlingen E.T.A. Hoffmanns auf. Hoffmann bezeichnete seinen Roman *Der goldene Topf* als „Märchen aus der neuen Zeit“. Der Gattung nach könnte man auch die Erzählung Dostoevskijs als *romantisches Künstlermärchen* bezeichnen. Interessant ist, dass in Hoffmanns Märchen zwei Handlungsebenen vorhanden sind: eine realistisch-alltägliche und eine romantisch-phantastische. Sowohl sein Hauptheld, der Student Anselmus, ein romantischer Träumer und Sonderling, als auch die anderen Personen führen neben der „normalen“ eine phantastische Existenz. Auch bei Dostoevskij sind alle drei Hauptfiguren in einer solchen Doppelung konzipiert: Sie agieren sowohl auf der realistischen als auch auf der phantastischen Ebene der Erzählung.

Außer Anselmus aus dem *Goldenen Topf* ist Ordynov eng mit dem romantischen Helden Nathanael aus *Der Sandmann* verwandt. Ordynov ist wie Hoffmanns Held ein Träumer, eine krankhafte, empfindsame Persönlichkeit. Aufgrund eines Kindheitstraumas glaubt Nathanael von einem unheimlichen Alten namens Coppelius verfolgt zu werden und entwickelt sich allmählich zu einem Mystiker. Auch Ordynov erlebt in Fieberträumen seine Kindheit, in der ebenfalls ein unheimlicher Alter vorkommt, der sein Leben ruiniert.

Besonders für die Interpretation der Erzählung als „literarisches Labor“ sind die intertextuellen Bezüge zu Puškins *Pique Dame* (*Pikovaja dama*) aufschlussreich. Der Name Puškins taucht in *Die Wirtin* drei Mal auf: Jaroslav Il'ič, ein Freund von Ordynov, behauptet bei einer Begegnung mit ihm, dass er „den ganzen Puškin gelesen habe“. Später, als er Ordynov die Lebensgeschichte Murins anvertraut und ihn über seine hypnotisch-mystischen Fähigkeiten „aufklärt“, sagt Jaroslav Il'ič: „Er ist kein Scharlatan. Übrigens erwähnt auch Puschkin etwas Ähnliches in seinen Werken“.⁹ Dostoevskij formulierte sein Konzept des Phantastischen in Anlehnung an Puškin und insbesondere dessen *Pique Dame* und versuchte das Phantastische so realistisch zu schildern, dass es glaubwürdig erschien.

Außerdem erweist sich *Pique Dame* besonders bei Dostoevskijs Konzept des Helden-Ideologen erhellend: In seinem Spätwerk kombiniert Dostoevskij die Gestalten Ordynovs und Germans, aus deren Synthese sein bekanntester Held, Rodion Raskoľnikov, entsteht. German, der „mit dem Profil Napoleons und der Seele des Mephistopheles“ ausgestattet ist, und „mindestens drei Verbrechen begangen hat“¹⁰, ergänzt den Typ Ordynovs um wichtige Charakterzüge und Themen-

⁹ Fedor Dostojewski: Ein junges Weib. In: Sämtliche Erzählungen. München 1989, S. 89-94.

¹⁰ Alexander Puschkin: Pique-Dame. In: Erzählungen. Stuttgart, Hamburg 1966.

komplexe, die Dostoevskij im Roman *Verbrechen und Strafe* (Prestuplenie i nakazanie) weiterentwickelt.

German, ein junger Ingenieur deutscher Herkunft, der unter seinen Kameraden als ein Sonderling gilt, hört eine Anekdote über drei Gewinnkarten, die das Spielglück garantieren. Seit diesem Zeitpunkt ist er von der Idee besessen, in Besitz dieses magischen Wissens zu kommen, um im Handumdrehen zu Reichtum zu gelangen. Das legendäre Geheimnis hütet eine alte Gräfin. Um sich ihr zu nähern, beginnt German eine Affäre mit ihrer Pflgetochter, die ihm Zugang zum Haus verschafft. German versteckt sich im Schlafzimmer der 87-jährigen Gräfin und als sie von einem Ball zurückkehrt, versucht er mit der vorgehaltenen Pistole, das Geheimnis zu erpressen. Die Greisin stirbt, ohne das Geheimnis preiszugeben. Doch später erscheint sie German im Traum und verrät ihm die Gewinnkarten (Drei, Sieben, As). Es folgt die Kulminationsszene der Erzählung. An der Vergleichsanalyse dieser Höhepunkte in *Pique Dame* und in *Die Wirtin* wird besonders anschaulich, dass sich Dostoevskij offensichtlich auf diesen Text von Puškin bezieht.

German begibt sich zu einer Spielbank und setzt sein ganzes Vermögen auf die drei Karten. Doch statt des gewinnbringenden Asses kommt Pique Dame, die ein Auge zukneift und höhnisch lächelt. German verliert sein komplettes Geld und endet in einer Irrenanstalt. In *Die Wirtin* bittet Katerina Ordynov und Murin zu Tisch, um ihnen mitzuteilen, für welchen der beiden Männer sie sich entschieden hat. Es wird dabei viel Wein getrunken und der wesentlich ältere und gesundheitlich angeschlagene Murin schläft ein. Ordynov kann jetzt seinen Nebenbuhler aus der Welt schaffen. Doch in dem Moment, als Ordynov nach dem Messer greift, macht Murin ein Auge auf, zwinkert ihm zu und lächelt ebenfalls höhnisch. Dieser lässt das Messer fallen und erkennt seine Niederlage.

Bedeutend ist für alle drei Helden Dostoevskijs, German, Ordynov und Raskol'nikov, das Motiv des Zufalls. German hört zufällig die Geschichte der alten Gräfin. Als er am nächsten Tag durch die Stadt läuft, bleibt er wieder ganz zufällig vor ihrem Haus stehen. Ordynov gelangt ganz zufällig in der Kirche, wo er dann Katerina und Murin begegnet. Raskol'nikov erfährt auch nur durch einen Zufall von den „günstigen“ Bedingungen für seine Tat, nämlich, dass die alte Pfandleiherin am Abend allein zu Hause sein wird. Der Zufall erweist sich in allen drei Werken als ein wichtiger Antrieb für die Handlung.

In *Die Wirtin* wird Ordynov als eine außergewöhnliche und eigenartige Persönlichkeit dargestellt, die menschen- und weltfremd ist. Die Biographie, die Dostoevskij hier für seine Hauptfigur schafft, bildet später die Grundlage der Lebensgeschichte Raskol'nikovs, des Protagonisten aus *Verbrechen und Strafe*.

Ordynov ist überaus sensibel und emotional, kränklich und anfällig. Die Realität außerhalb seines Zimmers bringt ihn in Euphorie, er gerät aus der gewöhnlichen Lebensbahn und befindet sich in einem Ausnahmezustand. Psychologische Ausnahmezustände der Helden sind thematische Komponenten, die auch in den

späteren Erzählungen und in den Romanen Dostoevskijs eine große Rolle spielen. Der krankhafte Euphoriezustand Ordynovs nach der Begegnung mit Katerina, der beinahe an einen Nervenzusammenbruch grenzt, erinnert wiederum deutlich an den Zustand Raskol'nikovs in *Verbrechen und Strafe*:

In seine blassen Wangen stieg eine leichte Röte, seine Augen erglänzten und gierig begann er, die kalte, frische Luft einzuatmen. Es wurde ihm ungewohnt leicht zumute.¹¹

Jetzt ging er durch die Straßen wie ein Entfremdeter, wie ein Einsiedler, der aus seiner stummen Einöde plötzlich in eine lärmende, dröhnende Stadt geraten ist. Alles erschien ihm neu und seltsam. [...] Es entstand in ihm eine Art von freudigem Gefühl, eine Art Berauschtigkeit, wie bei einem Hungerigen, dem man nach langem Fasten wieder zu trinken und zu essen gibt.¹²

Ordynov erweist sich als ein intellektueller Held, der erste in der Reihe der Ideologen bei Dostoevskij: er ist gebildet und belesen, seine Neigung zu Reflexion und Analyse wird permanent betont. In der wissenschaftlichen Arbeit glaubt er sowohl Selbstverwirklichung als auch materielle Stabilität zu finden:

Vor einem halben Jahr [...] hatte er in klaren Zügen eine Skizze zu einem wohlgeordneten Werk entworfen und zu Papier gebracht. Auf dieses Werk hatte er [...] in den unschöpferischen Ruhepausen die größten Zukunftshoffnungen, auch in materieller Hinsicht, aufgebaut.¹³

Die Protagonisten in beiden Werken weisen weitere Ähnlichkeiten auf: Beide sind von einer Idee besessen, die ihr Leben bedeutend prägt. Beide versuchen die Frauen, die sie lieben, aus der „Abhängigkeit“ zu befreien und sind bereit, ein Verbrechen dafür zu begehen: Ordynov greift nach einem Messer, um Katerinas Liebhaber, den alten Murin, zu beseitigen und sie von ihm zu befreien, Raskol'nikov holt eine Axt aus dem Versteck, um die alte Pfandleiherin zu töten und sie auszurauben. Die Pläne beider Helden, sowohl Ordynovs als auch Raskol'nikovs, scheitern am Ende. Dennoch findet Ordynov bei dem Deutschen Spieß und seiner Tochter Tintchen Zuflucht und Trost, Raskol'nikov bei Sonja.

Bemerkenswert ist auch, dass weder in *Die Wirtin* noch in *Verbrechen und Strafe* die ideologische Zugehörigkeit der Protagonisten genau definiert wird. In *Verbrechen und Strafe* äußert Razumichin die Vermutung, dass Raskol'nikov Anhänger der sozialistischen Ideen sein könnte. Sein deutscher Hut, den er am Anfang des Romans trägt, kann als zusätzlicher Hinweis dafür gelten, dass Raskol'nikov unter dem Einfluss der westlichen Ideen, also des Sozialismus, steht.

¹¹ Ebd., S. 59.

¹² Ebd., S. 61.

¹³ Ebd., S. 141.

In *Die Wirtin* charakterisiert Dostoevskij Ordynovs wissenschaftliche Tätigkeit ebenfalls nur sehr vage. Gegen Ende der Erzählung wird angedeutet, dass er ein wissenschaftliches System entwickelt hat. In den 40er Jahren, in der Zeit der Entstehung des Textes, wurde der Terminus „System“ mit dem System des utopischen Sozialismus assoziiert. In dieser Zeit war Dostoevskij Mitglied des Petraševskij-Kreises, in dem die Ideen der utopischen Sozialisten Fourier und Saint-Simon intensiv rezipiert wurden. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Ordynovs Vor- und Vatersnamen die Umkehrung des Vor- und Vatersnamen Petraševskijs (Michail Vasilevič) darstellen. Die Mitglieder dieses Kreises diskutierten über eine neue Wissenschaft, die sich mit der Reform der Gesellschaft, insbesondere der Kirchenreform, befasste. Dostoevskij lässt seinen Protagonisten Ordynov eine Abhandlung über die Geschichte der Kirche verfassen.¹⁴

Mit den sozialistischen Ideen ist auch das Motiv der Beziehung eines älteren Mannes mit einer jungen Frau verbunden. Rudolf Neuhäuser hat darauf bereits hingewiesen, dass der Ursprung dieses Motivs an der Bekanntschaft Dostoevskijs mit den Werken von Fourier liegen könnte. Es ist ein häufiger Topos in den Werken Dostoevskijs. Die Verführung eines jungen Mädchens ist eines der beliebtesten und konstantesten Motive in seinen Werken. In der neuen sozialistischen Gesellschaft sollte nach Fourier die Liebe in Form der Verbindung zwischen den sehr alten (männlichen) und den sehr jungen (weiblichen) Mitgliedern zum allgemeinen Wohlbefinden beitragen.¹⁵

Katerina

Katerina ist die erste Gestalt in der Reihe der „gefallenen Schönheiten“ bei Dostoevskij. Ihre „bewundernswerte“, „unsagbare“ und „unerhörte“ Schönheit wird in der Erzählung ständig betont. Als Ordynov Katerina zum ersten Mal sieht, verliebt er sich Hals über Kopf und ist bereit, alles für sie zu tun.

Katerina aber kann sich zwischen zwei Männern nicht entscheiden und unterhält ein Liebesverhältnis sowohl zu dem jungen Wissenschaftler Ordynov als auch zu dem alten Kaufmann Murin. Sie ist die erste Frauengestalt bei Dostoevskij, die in sich das „Ideal der Madonna“ mit dem „Ideal des Sodom“ verbindet. Bei ihrem ersten Auftreten in der Erzählung, als sie in der Kirche vor der Ikone der Gottesmutter betet, wird ihr gesenkter Blick und die „sinnende Feierlichkeit, die sich in den zarten Linien ihrer kindlich reinen und frommen Züge widerspiegelte“¹⁶, akzentuiert. Doch später, im Umgang mit beiden Männern, kommt bei ihr auch das wilde „Begehren einer Bacchantin“¹⁷ zum Vorschein, sie zeigt sich „stolz und hüllenlos“.

¹⁴ Vgl. Rudolf Neuhäuser: Das Frühwerk Dostojewskis. Heidelberg 1979, S. 182.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 32.

¹⁶ Fedor Dostojewski: Ein junges Weib. In: Sämtliche Erzählungen. München 1989, S. 64.

¹⁷ Ebd., S. 118.

Katerina kann als Vorläuferin der Gestalt der infernalnen femme fatale bei Dostoevskij gedeutet werden. Sowohl der Typ Nastasja Filippovnas aus dem Roman *Der Idiot* (Idiot) als auch Grušen'kas aus dem Roman *Die Brüder Karamasow* (Brat'ja Karamazov) ist meiner Ansicht nach in der Gestalt Katerinas präfiguriert. Katerina und Nastassja Filippovna sind außergewöhnlich schön, sie sind romantisch blass, haben dunkles Haar und ausdrucksvolle Augen. Sowohl Katerina als auch Nastassja Filippovna sind Madonnen ähnlich, dem größten Schönheitsideal Dostoevskijs.

Ähnlich wie bei Katerina in *Die Wirtin* setzt Dostoevskij den Akzent bei der Beschreibung der Schönheit Grušen'kas auf ihre „Russizität“:

Sie war sehr, sehr schön – eine russische Schönheit, wie sie von vielen leidenschaftlich geliebt wird. [...] Ihre Gesichtshaut war sehr weiß mit einem Hauch von Bläßrosa. Das Gesicht selbst ein wenig breit geschnitten [...] Aber ihr wunderbares dunkelblondes Haar, die dunklen Zobelbrauen und bezaubernden graublauen Augen unter den langen Wimpern hätten zweifellos den gleichgültigsten und zerstreutesten Mann veranlaßt, sogar im Gedränge, auf der Promenade, mitten in der Menge, plötzlich vor diesem Gesicht anzuhalten und es für lange im Gedächtnis zu behalten.¹⁸

Alle drei femmes fatales weisen Ähnlichkeiten in ihrer Biographie und in ihren Lebensumständen auf: Sie sind Waisenkinder, ihre Eltern sind frühzeitig ums Leben gekommen und sie wurden im jungen Alter von deutlich älteren Männern missbraucht. Katerina wurde als sehr junges Mädchen von Murin verführt und von ihm aus dem Elternhaus entführt. Nastasja Filippovna wurde im Alter von 12 Jahren von Gutsbesitzer Tockij zu seiner persönlichen Kurtisane ausgewählt. Grušen'ka wurde mit 17 zur Liebhaberin des reichen und alten Kaufmanns Samssonov.

Interessant ist, wie Grušen'ka ihr Verhältniss zum Kaufmann Samsonov beschreibt: „Ich habe hier nur den Alten, gekettet bin ich an ihn und verkauft, der Satan hat uns getraut, kein anderer! [...] Wo ist er jetzt, mein Verderber?“¹⁹ Das entspricht fast wortwörtlich der Einstellung Katerinas zu Murin: „Ich gehöre ihm, ich hab mich ihm mit meiner Seele verkauft [...] Ein böser Mensch hat mich verdorben, – er, er ist mein Verderber!“²⁰

Alle drei Frauen leiden in diesen Beziehungen und weisen Anzeichen von Hysterie auf, sie sind geistig labil oder sogar wahnsinnig. Murin sagt über Katerina:

Sie ist ein krankes, dummes Weib. Sie ist von Kindheit so! Ihr Kopf ist krank, ist eigenwillig [...] Daß man ihrem Herzen einen Geliebten gebe; das ist eben ihre Verrücktheit. So erzähle ich ihr denn Märchen, um sie abzulenken und zu zerstreuen.²¹

¹⁸ Fedor Dostojewski: *Die Brüder Karamasow*. Frankfurt am Main 2006, S. 240-241.

¹⁹ Ebd., S. 570.

²⁰ Dostojewski 1989, S. 102.

²¹ Ebd., S. 133-134.

Für „eine Wahnsinnige“ hält auch Ordynov Katerina, nachdem sie die Entscheidung getroffen hat, mit Murin zusammen zu bleiben. Im Roman *Der Idiot* wird Nastassja Filippovna während der Skandalszene auf der Geburtstagsparty von den Gästen ebenfalls als Wahnsinnige bezeichnet. Ihre Absage an Fürst Myškin halten alle Anwesenden für den Anfang ihres Wahnsinns. Und die darauf folgende Szene der Geldverbrennung erweist sich als zusätzlicher Beweis ihrer psychischen Labilität. Als Fürst Myškin von Nastassja Filippovnas Briefen an ihre Nebenbuhlerin Aglaja erfährt, nennt sogar er sie „eine Irrsinnige“.

Auch die letzte femme fatale Dostoevskijs – Grušen’ka – wird im dritten Teil des Romans im Kapitel *Zwiebelchen* hysterisch: Sie redet „mit Feuer“ und „in ihrer Stimme schwang eine hysterische Note mit“.²² Rakitin hört das Gespräch zwischen Aljoša und Grušen’ka und kommentiert es mit dem Satz: „Als hätten sie den Verstand verloren, ich komme mir vor wie im Irrenhaus.“²³

Alle drei Frauencharaktere sind einfache Mädchen aus dem Volk. Über Katerina sagt Murin:

Und was hätten denn Euer Erlaucht auch an ihr, denn wenn sie auch lieblich ist, so bleibt sie doch immer eine Bäuerin, ein ungewaschenes Weib, wie man zu sagen pflegt, eine dumme Bäuerin, die zu mir, dem Bauer, paßt! Euch aber, gnädiger Herr, steht es doch, weiß Gott, ganz und gar nicht an, sich mit Bäuerinnen einzulassen.²⁴

Grušen’ka ist ebenfalls ein einfaches Mädchen aus dem Volk, ungebildet und mit schlechten Manieren behaftet. Bei der ersten Begegnung mit ihr fällt Aljoša auf:

Das war selbstverständlich nur die schlechte Gewohnheit eines schlechten Geschmacks, die nichts anderes bewies als ungenügende Bildung und eine schon in Kindertagen erworbene vulgäre Vorstellung von Schicklichkeit.²⁵

Nur Nastassja Filippovna erhält (von Tockij bezahlt) eine ziemlich gute Bildung, sie wird von einer Hauslehrerin unterrichtet, bekommt eine eigene Bibliothek und hat die Möglichkeit, zu zeichnen und zu musizieren.

Alle drei Frauencharaktere korrelieren miteinander durch das Motiv der christlichen Liebe. Katerina bietet Ordynov ihre „schwesterliche Liebe“ an. Da Fürst Myškin wegen seines physischen Defekts nur platonische Liebe zu Frauen empfinden kann und Nastassja Filippovna eher retten als heiraten will, fällt ihre Beziehung auch unter die Kategorie Liebe-Mitleid (Agape). Ein ähnliches Verhältnis unterhalten auch Aljoša und Grušen’ka zueinander.

²² Dostojewski 2006, S. 569.

²³ Ebd., S. 566.

²⁴ Dostojewski 1989, S. 135.

²⁵ Dostojewski 2006, S. 242.

Aus der Charakteristik dieser drei Figuren kann man bereits erkennen, dass die Gestaltung der Frauencharaktere, der *femme fatale*, vom Früh- bis zum Spätwerk Dostoevskijs weitgehend konstant geblieben ist.

Verschiedene Literaturwissenschaftler haben bereits darauf hingewiesen, dass die Gestalt Katerinas eine gewisse Ähnlichkeit mit der gleichnamigen romantischen Heldin aus Gogol's Erzählung *Die schreckliche Rache* (Strašnaja mest') aufweist. Meiner Ansicht nach verwendet Dostoevskij diese Erzählung von Gogol' als einen Prätext, der dabei allerdings eine Bedeutungsverschiebung erfährt.

Die Lebensgeschichten beider Katerinen haben einen märchenhaften Hintergrund: bei Gogol' ist es eine alte Kosakenballade, bei Dostoevskij ein Märchen über Wolgaräuber (Sten'ka Razin wird erwähnt und der Name Murin verweist auf die Märchengestalt Il'ja von Murom). Vor diesem märchenhaften Hintergrund entwickeln sich in beiden Texten Geschichten über die Vater-Tochter-Inzestliebe.

Schon in Dostoevskijs erstem Roman, *Arme Leute*, las die Hauptfigur Makar Devuškin Gogol's *Mantel* (Šinel'). Er erkannte sich in Akakij Akakievič wieder und war tief dadurch gekränkt, dass man seine Armut belauscht, sein ganzes Leben zerlegt und beschreibt. In *Die Wirtin* hat man den Eindruck, dass Katerina Gogol's Erzählung *Die schreckliche Rache* gelesen hat und sie mit einigen Veränderungen als ihre eigene wiedergibt. Doch die phantastisch-romantischen Züge der Gogol'schen Geschichte bekommen bei Dostoevskij im Laufe der Handlung eine realistische Erklärung: Katerina ist eine hysterische, psychisch labile Frau, die ihre Eltern als Kind verloren hat und dadurch traumatisiert wurde.

Anders als Gogol' bearbeitet Dostoevskij in *Die Wirtin* das Motiv der geheimnisvollen Macht des Vaters über seine Tochter. Die Macht Murins über Katerina wird von Dostoevskij aus dem geheimnisvollen Bereich des Jenseits in den Bereich der menschlichen Psyche verlegt. Wenn bei Gogol' die unbewusste Neigung der Tochter zum Vater nur angedeutet wird, so stellt Dostoevskij in *Die Wirtin* eine raffinierte psychologische Studie einer pervertierten und manipulativen Liebe dar.

Murin

Das Motiv des schwachen Herzens und das damit verbundene Thema der Freiheit der Persönlichkeit hängt in der Erzählung mit der Gestalt Murins zusammen. Murin ist der „Theoretiker der Philosophie des schwachen Herzens“ – eines philosophisch-psychologischen Komplexes, der nicht nur in Bezug auf das Frühwerk Dostoevskijs interessant ist, sondern auch eine bedeutende Rolle in seinem Spätwerk, insbesondere im Roman *Die Brüder Karamasow*, spielt.

In der Philosophie Murins findet sich bereits die erste Vorstudie zu der Idee des Großinquisitors in Dostoevskijs letztem Werk: Dort nimmt der Großinquisitor die Verantwortung für das schwache Menschengeschlecht auf sich, er befreit die große Masse der „schwachen Menschen“, die, wie auch Katerina und Ordynov, zur Freiheit unfähig sind, von jeglicher Entscheidung, inklusive der Wahl zwischen Gut und Böse, und macht sie zum gehorsamen Werkzeug seines allmächtigen Willens.

Wie Murin in *Die Wirtin* bedarf der Großinquisitor dieser „Schwachen“ zur Ausübung seiner Macht. Sie ihrerseits brauchen eine absolute Autorität, die ihnen die Entscheidung und Verantwortung abnimmt. Ähnlich wie Murin bedient sich der Großinquisitor der drei wichtigsten Instrumente der Manipulation: des Wunders, des Geheimnisses und der Autorität:

Es gibt keine Sorge, die für den frei gewordenen Menschen anhaltender und quälender wäre als die, sobald wie möglich jemand zu finden, vor dem man sich in Anbetung verneigen könnte. [...] Es gibt keine quälendere menschliche Sorge, als jemand zu finden, dem er so schnell wie möglich die Gabe der Freiheit, mit der dieses unglückselige Wesen auf die Welt kommt, übergeben kann. Aber nur der kann sich der Freiheit der Menschen bemächtigen, der ihr Gewissen beruhigt. [...] Drei Kräfte auf Erden, einzig und allein diese drei Kräfte, vermögen das Gewissen dieser kraftlosen Rebellen für alle Ewigkeit zu unterwerfen und zu bannen, zu ihrem eigenen Glück – diese Kräfte sind: Das Wunder, das Geheimnis und die Autorität.²⁶

Murin ist ein Altgläubiger, leidet an Epilepsie und ist mit übernatürlichen hypnotischen Kräften ausgestattet. Er schafft absichtlich eine „Aureole des Geheimnisvollen“ um sich und lässt alle glauben, er sei imstande, Wunder zu vollbringen.

In der Erzählung wird er als ein feiner Psychologe dargestellt, der es brillant versteht, andere Menschen zu manipulieren. Murin bietet Katerina ständig die Entscheidungsfreiheit an, die freie Wahl stellt sich dennoch immer wieder als trügerisch heraus. Katerina wird unauffällig in die Situation manövriert, in der für sie eine Wahl unmöglich ist, wenn sie keinen Schaden davon tragen will. Und so gerät sie allmählich in eine unauflösbare Abhängigkeit von dem willensstarken skrupellosen Manipulator Murin.

Katerina und Ordynov teilen die „Tragödie des schwachen Herzens“,²⁷ die darin besteht, dass die beiden sich dem starken Willen einer anderen Person nicht widersetzen können. Aber auch unabhängig davon sind sie unfähig ein selbstbestimmtes Leben zu gestalten. Am Ende der Erzählung formuliert Murin diese Psychologie des schwachen Herzens im Gespräch mit seinem besieigten Nebenbuhler Ordynov:

Ein schwacher Mensch kann für sich allein nicht bestehen! Gib ihm meinetwegen alles, er wird von selbst kommen und alles zurückgeben; gib ihm die halbe Welt zum Besitz, versuch's nur – und was meinst du? Er wird dir auf der Stelle in den erstbesten Schuh kriechen, um sich zu verstecken; so klein macht er sich. Gib ihm die Freiheit, dem schwachen Menschen – und er wird sie selbst binden und zurückbringen. Einem dummen Herzen ist auch die Freiheit zu nichts nütze. Es weiß damit nichts anzufangen.²⁸

²⁶ Ebd., S. 409-411.

²⁷ Vgl. Konstantin Močul'skij: Dostoevskij. Žizn' i tvorčestvo. Pariž 1947, S. 68.

²⁸ Dostojewski 1989, S. 139.

Das Motiv des „schwachen Herzens“ führt Dostoevskij in seinem nächsten Werk weiter.

Ein schwaches Herz

Die Erzählung *Ein schwaches Herz* erschien unmittelbar im Anschluss an *Die Wirtin* im Februar 1848 in der Zeitschrift *Vaterländische Annalen (Otečestvennye zapiski)*. Ihre Handlungsstruktur erweist sich als ziemlich einfach und geradlinig. Die Hauptfigur Vasja Šumkov, der mit seinem Freund Arkadij Nefedevič in einer gemeinsamen Wohnung in Petersburg lebt, ist ein junger Kanzleibeamter. Er wurde vor kurzem zum Kollegienregistrator befördert. Auf Grund seiner besonderen Schreibfähigkeiten wird Vasja von seinem Vorgesetzten Julian Mastakovič mit zusätzlicher Schreibarbeit beauftragt, die er in seiner Freizeit erledigt und die ihm einen kleinen Nebenverdienst verschafft. Julian Mastakovič gibt Vasja die Unterlagen mit nach Hause und lässt ihm die Freiheit, diese Arbeit zu einem beliebigen Zeitpunkt abzuliefern. Um Vasjas Fleiß zu stimulieren, gibt er ihm kurz vor Silvester einen kleinen Vorschuss für die Arbeit.

Vasja verlobt sich aber in dieser Zeit mit Lizan'ka, einem jungen Mädchen, das er liebt. Er ist so glücklich, dass er den Auftrag seines Vorgesetzten erst einmal vergißt. Später, voller Sorge, unter anderem über seine eigene und Lizan'kas Zukunft, macht er sich hastig an die Arbeit. Gleichzeitig beginnt Vasja, unter der Zwangsvorstellung zu leiden – er müsse die Arbeit für Julian Mastakovič sofort beenden, um nicht als undankbar zu erscheinen. Am meisten fürchtet er sich davor, dass er durch die Vernachlässigung der Arbeit seine Pflicht verletzt, sich deswegen strafbar gemacht habe und dafür rekrutiert werde. Total verängstigt, überanstrengt er sich bei der Arbeit, verliert dabei den Verstand und wird letztendlich in eine Irrenanstalt gebracht.

Die gesamte Handlung in *Ein schwaches Herz* erstreckt sich über vier Tage und drei Nächte. Die Ereignisse werden in ihrer Entwicklung chronologisch ohne Zeiträume und Rückblenden geschildert. Wie im Spätwerk Dostoevskijs prägt ein nahezu unglaubliches Tempo die Erzählung.

Was den Textaufbau in *Ein schwaches Herz* angeht, machte Wolf Schmid²⁹ darauf aufmerksam, dass der Dialog in der Erzählung eine wichtige Rolle spielt und den größten Raum einnimmt. Nur in der Einleitung und in den verhältnismäßig knappen Abschnitten zwischen den Dialogen spricht der Erzähler mit eigener Stimme. Später wird Dostoevskij die zentralen Ereignisse seiner Romane ebenfalls auf äußerst enge Zeiträume begrenzen, so dass die gesamte Handlung nur einige Tage dauern wird. Dabei wird die komplizierte Darstellung der psychologischen Zusammenhänge z.B. in *Verbrechen und Strafe* fast ausschließlich vom Dialog getragen.

²⁹ Vgl. Schmid 1973, S. 197.

Vasja

Signifikant ist die Beschreibung des Äußeren von Vasja Šumkov: Er wird als etwas schwächlich und mager geschildert, langwüchsig und mit einem leichten körperlichen Fehler (eine Hüfte ist bei ihm kürzer gewachsen). Zwei Charaktereigenschaften Vasjas werden vom Autor besonders betont: seine träumerische Veranlagung und seine seltene Sanftmütigkeit. In diesem Zusammenhang hat Birgitt Harreß auf die Verwandtschaft der Charaktere von Vasja und dem Fürsten Myškin aufmerksam gemacht. In der Gestalt des kleinen Beamten Vasja wurzelt ihrer Meinung nach einer der bedeutendsten Helden in Dostoevskijs Spätwerk. In seiner Euphorie und in seiner Demut nimmt Vasja Šumkov das Wesen des Fürsten Myškin vorweg: Beide sind Kalligraphen, beide gehen an der Häßlichkeit der Welt zugrunde, beide werden schließlich in eine Anstalt gebracht.³⁰

In der Tat erhält Vasja Šumkov seine Stellung als Kollegienregistrator auf Grund seiner besonderen Schreibfähigkeiten. Vasja ist nicht nur ein einfacher Schreiber, sondern ein Kalligraph mit schöner Handschrift, die allgemein bewundert wird.

Als Myškin im Roman *Der Idiot* zum ersten Mal seinen entfernten Verwandten, den General Epančin, besucht, wird er gefragt, ob er etwas gelernt habe, ob er lesen und ohne Fehler schreiben könne. Darauf antwortet Myškin: „Meine Handschrift ist exzellent. Hier habe ich vielleicht ein gewisses Talent; ich bin einfach ein Kalligraph.“³¹ Als der Fürst dem General eine Schriftprobe zeigt, ist dieser erstaunt:

Das ist reine Kalligraphie, und zwar von seltenster Art! [...] Was für ein Talent! [...] Sie sind ja nicht einfach Kalligraph, mein Lieber, sondern ein Künstler!³²

Interessant ist, dass Arkadij Vasja für keinen Kalligraphen, sondern für einen Poeten hält.³³ Außerdem bezeichnet er seinen Freund als Träumer:

Du bist ein so gütiger, zartfühlender Mensch, aber Du bist schwach, unverzeihlich schwach. [...] Und außerdem bist du ein Träumer, das aber ist doch auch nicht gut; man kann dabei überschnappen, Bruder!³⁴

Bereits in *Peterburgskaja letopis'* charakterisiert Dostoevskij den Träumer als geschlechtsneutrales Wesen (*suščestvo srednego roda*). Die Geschlechtsneutralität,

³⁰ Vgl. Birgitt Harreß: Mensch und Welt in Dostoevskijs Werk. Ein Beitrag zur poetischen Anthropologie. Berlin 1993, S. 93.

³¹ Fedor Dostojewskij: Der Idiot. Frankfurt am Main 2005, S. 42.

³² Dostojewskij 2005, S. 48, 50.

³³ Renate Lachmann hat darauf hingewiesen, dass das Kopieren bei Dostoevskij immer eine Metapher für das künstlerische Schreiben ist und der Kopist für den Schriftsteller steht. In der Erzählung *Ein schwaches Herz* scheint in einer Kopistenfigur die Gestalt eines romantischen Künstlers durch, der sich im Konflikt zwischen Kunst und Lebensanforderungen befindet. (Vgl. Lachmann 1990, S. 425.).

³⁴ Dostojewski 1989, S. 195.

die bei den Träumern eng mit der Zurückgezogenheit und Scheu gegenüber allem Physischen verbunden ist, ist auch Vasjas kennzeichnendes Merkmal.

In der ersten Szene im Roman *Der Idiot* fragt Rogožin den Fürsten über seine Erfahrungen mit Frauen aus:

„Un’ sind Sie ’n Liebhaber vom weiblichen Geschlecht; Fürst? Sagen Sie’s gleich!“

„Ich, n-n-nein! Ich bin ja... Sie wissen es vielleicht nicht, ich kenne bei meiner angeborenen Krankheit die Frauen sogar überhaupt nicht.“³⁵

Ein weiterer gemeinsamer Charakterzug beider Helden ist ihr Altruismus. Vasja ist bereit für seinen geliebten Freund Arkadij alles zu opfern. Außerdem möchte er die sozial schwache Familie seiner Verlobten Lizan’ka unterstützen, obwohl er selbst kaum Mittel zum Leben besitzt. Der altruistische Träumer Vasja schwärmt von dem Glück für alle Menschen. Für ihn steht fest, dass das Glück einer einzigen Person nicht gerecht ist, sondern sündhaft, wenn alle anderen unglücklich werden:

Es möge, wenn du heiratest, überhaupt keine Unglücklichen mehr geben auf der Erden... Ja, Bruder, gib’s schon zu, daß du so gern möchtest, daß ich zum Beispiel, dein bester Freund, plötzlich ein Vermögen von etwa hunderttausend Rubeln besäße; daß alle Feinde, die es nur gibt auf der Erden, sich plötzlich mir nichts, dir nichts versöhnten, daß sie alle sich mitten auf der Straße vor Freude umarmten und danach meinenthalben hierher zu dir in deine Wohnung noch zu Gast kämen. [...] Weil du glücklich bist, möchtest du, daß alle, ausnahmslos alle mit einem Mal auch glücklich seien!³⁶

Fürst Myškin, das Ideal des schönen Menschen bei Dostoevskij, träumt ebenfalls von dem allgemeinen Glück für die Menschheit.

In der Erzählung wird Vasja als kränklich und überaus sensibel dargestellt. Seine sentimentalen Gefühle Arkadij und Lizan’ka gegenüber werden betont sowie sein ständiger Zustand der Exaltiertheit. Alle Menschen um ihn herum erscheinen Vasja als schön, edel gesinnt und gut; das Böse und Schlechte übersieht er, weil es seinem Harmoniestreben widerspricht. So nimmt Vasja auch seinen Vorgesetzten Julian Mastakovič als einen guten Menschen wahr, der ihm helfen will. Auch Fürst Myškin realisiert die manchmal sogar sehr böse Ironie ihm gegenüber nicht, weil er in den Menschen ausschließlich das Gute sieht.

Interessant ist die Szene, in der Vasja Arkadij erzählt, dass er sich verlobt habe:

Arkadij Iwanowitsch nahm, ohne ein weiteres Wort zu verlieren, seinen Wassja wie ein kleines Kind auf die Arme, ungeachtet dessen, daß Wassja durchaus nicht so klein, sondern ziemlich lang war, wenn auch sehr mager, und trug ihn

³⁵ Dostojewskij 2005, S. 22.

³⁶ Dostojewski 1989, S. 195-196.

spielend aus einer Ecke des Zimmers in die andere; er tat, als wiege er ein **Kindchen** in den Schlaf.³⁷

Das ist eine eigenartige Szene, die erst in Kenntnis des Spätwerks, nämlich des Romans *Der Idiot*, besser verständlich wird. Dort berichtet Myškin im Gespräch mit der Generalin Jępančina über sein frühes Leben und definiert seinen wichtigsten Charakterzug folgendermaßen:

Schneider sagte mir, daß er absolut davon überzeugt sei, ich sei wirklich ein **Kind**, das heißt, in jeder Beziehung ein Kind, daß ich nur an Größe und Gesicht einem Erwachsenen ähnele, aber an Entwicklung, Herz, Charakter und möglicherweise auch Verstand kein Erwachsener sei und auch nie ein Erwachsener werden würde, selbst wenn ich das sechzigste Jahr erreiche.³⁸

Ähnlich wie der Roman *Der Idiot* endet die Erzählung *Ein schwaches Herz* mit einer tragischen Note: Der wahnsinnig gewordene Vasja, der schwache, zum realen Leben nicht geeignete Träumer, der an der Diskrepanz zwischen realer und poetischer Welt scheitert, wird in die Irrenanstalt gebracht. Anschließend erfährt man, dass die Dokumente, die Vasja in die Verzweiflung getrieben haben, weder sonderlich eilig, noch sonderlich bedeutend waren.

Traditionell wird das Thema des Wahnsinns in der Beamtenliteratur der Natürlichen Schule mit dem Motiv der unglücklichen Liebe oder mit den unerfüllten Ambitionen des Beamten verbunden. Dostoevskij modifiziert diese Tradition in seinem Werk: Vasja hat überhaupt keine Ambitionen, er hat einen Vorgesetzten, der für ihn wie ein Vater ist; er ist glücklich verliebt, ist nicht einsam und isoliert, sein Vorgesetzter ist nett zu ihm und hat „ein gutes Herz“. Was treibt dann eigentlich den Helden in den Wahnsinn? Dostoevskij führt in der Erzählung eine Reihe von Gründen seines Wahnsinns an. Zum ersten Mal wird Vasja aus der gewöhnlichen Lebensbahn geworfen: Er wird plötzlich von Lizankas Liebe, dem Wohlwollen seines Vorgesetzten und der Freundschaft von Arkadij beglückt. Vasja wird vom Glück überwältigt, sein „schwaches Herz“ hält das alles nicht aus.

Die These, dass Vasja durch die Bewusstwerdung seiner Undankbarkeit wahnsinnig wird, vertritt in der Erzählung sein Freund Arkadij. Die weiteren Ursachen, die den armen Vasja in den Wahnsinn treiben, sind: Schuldgefühle gegenüber dem Vorgesetzten und Angst vor Strafe für die unerfüllte Arbeit, sein schwaches Herz, die Unerträglichkeit des Seins für einen Träumer, die Unmöglichkeit des allgemeinen Glücks und das schwere Gefühl seiner Minderwertigkeit.

³⁷ Ebd., S. 166.

³⁸ Dostojewskij 2005, S. 109.

Arkadij

Während die meisten Helden aus dem Frühwerk Dostoevskijs einsam und von der Welt isoliert und abgekapselt sind, hat Vasja einen Freund. Sie bewohnen zusammen seit fünf Jahren eine Wohnung und sind einander in inniger Freundschaft zugetan. Nikolaj Trubeckoj hat bereits darauf hingewiesen, dass Arkadij, der Freund und Zimmergenosse des „armen“ Vasja, die Merkmale aufweist, die später bei vielen „Freunden“ der Hauptfiguren in den großen Romanen wiederkehren, v.a. bei Razumichin in *Verbrechen und Strafe*.³⁹

Arkadij Nefedevič hat im Gegensatz zu seinem Freund Vasja einen bodenständigen Charakter, er ist agil. Als Vasja ihm z.B. mitteilt, dass er heiraten möchte, fragt der praktisch und „vernünftig“ denkende Arkadij:

Wovon willst du denn leben? Weißt du, ich bin natürlich begeistert, daß du heiratest, natürlich, bin ich vor Freude ganz aus dem Häuschen und weiß nicht, wie mich beherrschen, – aber wovon willst Du leben? Das ist die Frage...⁴⁰

Ähnlich wie Razumichin ist Arkadij im Umgang mit dem weiblichen Geschlecht nicht geübt: „Arkadij Ivanovič verstand es nicht, mit Frauen umzugehen; er war sogar sehr ungeschickt“.⁴¹ Nachdem er dann aber Lizan’ka kennengelernt hatte, begann er, ähnlich wie Razumichin, Zukunftspläne zu schmieden: er überlegt, wo und welche Wohnung man mieten kann, wie man zusammen wirtschaften, was man gleich noch alles für das gemeinsame Leben besorgen sollte.

Als Vasja dann an seiner physisch und geistig erschöpft erkrankt, kümmert sich Arkadij sehr liebevoll um ihn.

Liza

Vasja Šumkov liebt das mittellose aber tugendhafte Mädchen Lizan’ka Artem’eva.⁴² Lizan’ka scheint auf den ersten Blick eine typische „Gestalt der armen Braut“ in der „Beamtenliteratur“ zu sein. Ihre Bezeichnung als „arme Liza“ im Text der Erzählung stellt den Bezug zur sentimental thematisierten Thematik, v.a. zu Karamzins gleichnamiger Novelle, her. Doch am Ende der Erzählung bekommt ihre Gestalt eine ironische Note: es wird erwähnt, dass „sie heiratete und jetzt nicht mehr arm ist“.⁴³

Vasjas Verlobte Lizan’ka könnte man dem Typ der „gefallenen Frau“ zuordnen: Sie wurde von ihrem Verlobten verlassen, der dann später eine andere heiratete. Dem altruistischen Träumer Vasja bietet sich die Möglichkeit, die Ehre seiner Geliebten wiederherzustellen. Als er erfährt, dass ihre Mutter die Verlobung gestattet,

³⁹ Vgl. Nikolai Trubetzkoy: Dostoevskij als Künstler. London u.a. 1964, S. 68.

⁴⁰ Dostojewski 1989, S. 169.

⁴¹ Ebd., S. 178.

⁴² Hier kann man die Parallele zu Puškins *Mednyj vsadnik* ziehen, in dem die Braut des armen Beamten Evgenij ebenso wie Lizan’ka in Kolomna wohnt und die Tochter einer armen Witwe ist.

⁴³ Dostojewski 1989, S. 211.

ist er übergücklich. Voller Begeisterung schlägt er vor, eine „Ehe zu dritt“ zu führen, was sofort auf allgemeine Zustimmung stößt.

Interessant ist in der Erzählung die Szene, in der Vasja ein Geschenk für seine Braut Lizan'ka kauft:

Ein Häubchen, mein Herzchen, ein Häubchen! Heute morgen habe ich hier [bei Madame Leroux] ein entzückendes Häubchen gesehen. Ich habe mich schon erkundigt: dieses Modell heißt Manon Lescaut. Ein Wunderwerk!⁴⁴

Nun weiß man, dass Prevosts Roman *Manon Lescaut* als Klassiker der Weltliteratur gilt und ein Frauenbild zeichnet, das sanftmütig und leidenschaftlich zugleich zu sein scheint. Signifikant ist, dass Manon Lescaut die klassische femme fatale verkörpert. Also haben wir es in der Gestalt von Lizan'ka mit einer „gefallenen Schönheit“ zu tun, der Dostoevskij ein Häubchen der femme fatale aufgesetzt hat. Im Umgang sowohl mit dem Hypertext *Die arme Lisa* von Karamzin als auch mit *Manon Lescaut* von Prévost kommt Dostoevskij als Humorist deutlich zum Vorschein.

Liza ist die erste Heldin in der langen Reihe der gleichnamigen Heldinnen bei Dostoevskij: Nach Lizan'ka kommt die Prostituierte Liza aus dem Roman *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (*Zapiski iz podpol'ja*), ihr folgen Lizaveta, die Schwester der ermordeten Wucherin aus *Verbrechen und Strafe*, Liza Tušina in *Die Dämonen* (*Besy*), Liza Chochlakova, die Freundin von Aljoša, aber auch die Bettlerin Lizaveta Smerdjaščaja aus *Die Brüder Karamasow*.

Es ist relativ einfach über das „literarische Laboratorium“ der späten Romane Dostoevskijs zu sprechen, da der Schriftsteller viele Notizen und Tagebücher hinterließ, in denen er seine Poetik erläutert, seine künstlerische Methode erklärt und seine Werke kommentiert hatte. Was aber das Frühwerk angeht, so steht der Forschung kein so umfangreiches Material zur Verfügung. So muss sie sich akribischen Textanalysen zuwenden.

Mittels der Textanalyse der zwei frühen Erzählungen Dostoevskijs, *Die Wirtin* und *Ein schwaches Herz*, wurde versucht, sie als das eigentliche literarische Laboratorium des Schriftstellers darzustellen, als eine Art Reagenzglas, in dem sowohl die Prototypen seines Spätwerkes aufgelegt, als auch seine bedeutendsten Themenkomplexe und Motive vorweggenommen sind.

Dostoevskij experimentierte bereits im Frühwerk mit dem Dialog als Grundelement des Aufbaus seiner Werke, wie hier für *Ein schwaches Herz* aufgezeigt wurde. Aber auch die andere erzählerische Besonderheit des Schriftstellers, seine starke Affinität zur Psychologie, zeigte sich bereits in seinen frühen Erzählungen. Hier sind es erst die intertextuelle Anspielungen, z.B. in *Die Wirtin* auf Puškins *Pique Dame* oder auf Gogol's *Petersburger Erzählungen*, die auch über das Motiv des Wahnsinns hinaus, den Figuren eine psychologische Dimension verleihen.

⁴⁴ Ebd., S. 175.

Maja Nemere

„Bednye ljudi“: Der Kampf um die Autorschaft

Das Scheitern an der Buchstäblichkeit

Arme Leute (Bednye ljudi), Dostoevskijs erster Roman, der 1846 im *Peterburgskij Sbornik* veröffentlicht wurde und den Autor über Nacht berühmt machte, ist nicht nur von der Kritik als erster russischer „sozialer Roman“ gefeiert worden – der einflussreiche Kritiker Belinskijs glaubte in dem Werk die ideale Verwirklichung einer humanen und weltanschaulichen Forderung zu sehen –, sondern ist darüber hinaus lange Zeit fast ausschließlich als „sozio-ideologischer Roman“ gelesen und interpretiert worden¹. Der Roman schildert die Beziehung des mittellosen Kanzlei-beamten Makar Devuškin zu der weitaus jüngeren Varvara Dobroselova, einer entfernten Verwandten, die nach dem Tod ihrer Eltern und der Flucht aus dem Haus einer ehemaligen Wohltäterin Unterschlupf in einem Petersburger Armen-viertel gefunden hat. Die Beziehung der Protagonisten entfaltet sich – ungeachtet der Tatsache, dass die beiden in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander leben – ausschließlich über ihre Briefkorrespondenz.

Neben der stark profilierten sozialen Thematik ist die sujetkonstituierende Liebes- oder Beziehungsthematik des Romans eng mit dem Motiv des *Lesens* verknüpft. Makar Devuškin ist, wie uns die zentralen Kapitel (Briefe vom 1. und 8. Juli) über seine Puškin- und Gogol'-Lektüre zeigen, ein emphatischer Leser. Seine ausgeprägte Empfänglichkeit für den Bereich des Ästhetischen verbindet sich mit dem Umstand, dass sich ihm das rational-formale Moment des Kunstwerks voll und ganz entzieht – das eigentliche „Gemachtsein“ der Kunst (im Sinne Šklovskijs), das kognitive Moment oder die Dimension des Geistig-Reflexiven existieren in Devuškins Wahrnehmung und Bewertung ästhetischer Phänomene nicht. Sein „künstlerisches Urteil“ ist ohne Analyse, das Ästhetische in seiner Komplexität und Totalität zu erfassen ist er nicht imstande². Die Erzählungen Puškins und Gogol's

¹ Zu den ersten Reaktionen auf *Arme Leute* vgl. Vissarion Belinskijs Überblick in A. A. Belkin (Hg.): *F. M. Dostoevskij v ruskoj kritike*. Sbornik statej. Moskva 1956, S. 3–26; Resümees von Rezensionen neueren Datums und weitere Verweise finden sich bei Viktor Vinogradov: *Škola sentimental'nogo naturalizma. Roman Dostoevskogo „Bednye ljudi na fone literaturnoj evoljucii 40-ch godov*. 1976, S. 163–176; sowie bei Dmitrij V. Grišin: *Rannij Dostoevskij*. Melbourne 1977, S. 76–78.

² Vgl. Verena Flick: *Untersuchungen zur Ästhetik Dostoevskijs in seinen Romanen und Erzählungen*. Heidelberg 1972, S. 36.

sind für ihn, wie Neuhäuser es formuliert³, „modellhafte Vorlagen für die eigene Lebensgestaltung und Lebensbewältigung“. Die Kriterien für die Wertschätzung oder Ablehnung eines literarischen Werks ergeben sich bei Devuškin unmittelbar aus der Selbstspiegelung und der daraus resultierenden Bewertung:

Fühle ich doch dasselbe und genauso, wie es in diesem Büchlein steht! Habe ich mich doch auch mitunter in ganz derselben Lage befunden, wie beispielsweise dieser Samson Wyrin, der Arme! Und wie viele solcher Samson Wyrins gibt es nicht unter uns, ganz genauso arme, herzengute Menschen! Und wie fein alles beschrieben ist! Mir kamen fast die Tränen [...]. (97)⁴

In dem Glauben, vom Autor selbst in seiner Existenz beurteilt und entweder gut oder schlecht behandelt zu werden, unterliegt Devuškin beim Lesen jenem „affektiven Irrtum“, der darin besteht, die Kunst mit ihrer Wirkung oder ihren Auswirkungen zu verwechseln⁵.

Doch nicht nur bezogen auf die Lektüre literarischer Werke macht sich bei Devuškin eine stark nazisistische Vereinnahmung bemerkbar; diese prägt auch seine Rezeption von Varvara Dobroselovas Briefen und ganz allgemein seine Beobachtung. Die Rezeptivität und ausgeprägte Empfindsamkeit des Protagonisten ermöglichen es ihm zwar, seine Umwelt wahrzunehmen, doch ist diese Wahrnehmung immer mit einem unbewussten In-Beziehung-Setzen der Welt zum eigenen Ich gekoppelt. So ist Devuškins Petersburg-Bild z. B. stark abhängig von seiner seelischen Befindlichkeit, die wiederum maßgeblich von seinen finanziellen Verhältnissen bestimmt wird: In seinem Brief vom 5. September ist Devuškin am Tiefpunkt angelangt, die Aussichtslosigkeit seiner Lage treibt ihn zu einem *Sozialen Manifest*, in dem er in epischer Breite die gesellschaftlichen und materiellen Bedingungen der Menschen erörtert und die Ungerechtigkeit der sozialen Verhältnisse in Petersburg anprangert. Kurz darauf folgt jene Episode, in der „Exzellenz“, der Chef des Departments, in dem Devuškin arbeitet, den Protagonisten – gleichsam in

3 Rudolf Neuhäuser: Zur Funktion von literarischen Quellen und Modellen in Dostoevskijs literarischen Texten (1846–65). In: Rothe, Hans (Hg.): Dostojewskij und die Literatur. Vorträge zum 100. Todesjahr des Dichters auf der 3. internationalen Tagung des Slavenkomitees in München 12.–14. Oktober 1981. Köln, Wien 1983, S. 116.

4 „Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как и в книжке, да я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вyrин, бедняга. Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Вyrинных, таких же горемык сердечных! И как ловко описано всё! Меня чуть слезы не прошибли [...]“. (59) Die russischen Zitate sind folgender Ausgabe entnommen: F. M. Dostoevskij: Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach, t. 1. Leningrad 1972, unter Angabe der Seitenzahl in Klammern. Die deutschen Dostoevskij-Zitate folgen der Übersetzung von E. K. Rahsin in: F. M. Dostojewski. Sämtliche Werke in zehn Bänden. München 1961. Geringfügige Abweichungen werden nicht eigens vermerkt.

5 Vgl. W. K. Wimsatt: The Affective Fallacy. In: Wimsatt (Hg.): The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry. Lexington 1967, S. 21; oder auch Stanley Fish: Literatur im Leser. Affektive Stilistik. In: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. München 1975, S. 196.

Gestalt eines *Deus ex machina* – mit einer noblen Geste von seinen finanziellen Schwierigkeiten rettet. Durch das unverhoffte Geschenk der hundert Rubel bekommt alles eine neue Wendung. Vergessen ist die allgemeine soziale Ungerechtigkeit, die Frage nach der ungleichen Vermögensverteilung in Petersburg, vergessen sind auch die Feindseligkeit und Bedrohlichkeit der Stadt, der Schmutz, die Grobheit und Rücksichtslosigkeit der Menschen auf den Straßen – in Devuškins Brief vom 11. September ist das Leben wieder lebenswert, und besonders lebenswert ist es nun in Petersburg: „Es ist schön, auf der Welt zu leben. Besonders in Petersburg!“⁶

Vergleichbaren Schwankungen unterliegt die Zuneigung, die dem Hausgenossen Ratazjaev zuteil wird. Die ersten Briefe an Varvara Dobroselova dokumentieren eine grenzenlose Bewunderung für den Schreiberling, der – aufgrund des Unvermögens Devuškins, zwischen Leben und Kunst zu unterscheiden –, nicht nur ein *hervorragender Literat*, sondern auch ein *großer Mensch* und *wahrer Freund* ist, und der Makar Devuškin natürlich *nicht aus Eigennutz* zum unentgeltlichen Abschreiben seiner Schriften anheuert, sondern aus reinem *Wohlwollen*, aus *Zartgefühl* und aus freundschaftlicher Verbundenheit (Brief vom 26. Juni). Der Leser ist hier bereits skeptisch bezüglich Devuškins Wahrnehmung und der angeblichen „Humanitas“ des schriftstellernden Freundes. Die hyperbolische Bewunderung für Ratazjaev erfährt dann aber vorübergehend eine Zäsur. Nach der Lektüre von Gogol's *Mantel* macht sich bei Devuškin eine gesteigerte Lebensangst bemerkbar, die sich vor allem als Furcht vor Verspottung und Beleidigung, vor der Nichtachtung seiner Persönlichkeit artikuliert. Ratazjaev wird nun von Devuškin beschuldigt, ihn in seiner Ehre anzugreifen und beleidigen zu wollen, da er vorhabe, *auf ganz und gar niederträchtige Weise* Devuškins Verhältnis zu Varvara Dobroselova zum Thema einer „pikanten Satire“ zu machen. Doch nicht nur Ratazjaev wird zum Feind und Widersacher erklärt, auch die Literatur allgemein – sogar die Weltliteratur – bleibt von Devuškins vernichtendem Urteil nicht verschont:

Was ist denn das, ein Buch? Nichts als erfundene Geschichten! Und auch Romane sind Unsinn, nur so zum Unsinn geschrieben, damit müßige Leute etwas zu lesen haben. [...] Und wenn die Ihnen da mit irgendeinem Shakespeare kommen, dass es sozusagen in der Literatur einen Shakespeare gibt, – so ist auch dieser Shakespeare Unsinn, das alles ist blanker Unsinn, und nur um der Pasquillen willen verfasst! (117)⁷

6 Dieser Satz (Хорошо жить на свете, особенно в Петербурге!) ist eine Allusion auf Gogol's *Geschichte vom großen Krakeel zwischen Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforowitsch*, wo es am Ende heißt: „Скучно на этом свете, господа!“ („Traurig ist's auf dieser Welt, meine Herren!“).

7 „Что она, книжка? Она небылица в лицах! И роман вздор, и для вздора написан, так, праздным людям читать [...]. И что там, если они вас заговорят Шекспиром каким-нибудь, что, дескать, видишь ли, в литературе Шекспир есть, — так и Шекспир вздор, всё это сущий вздор, и всё для одного пасквила сделано!“ (70)

Eine von den eigenen Bedürfnissen und der subjektiven Gestimmtheit unabhängige Wahrnehmung hat Devuškin nicht. In diesem Sinne wird dem Protagonisten die Welt *an sich* nicht lesbar: Was er rezipiert, ist immer schon das Eigene. Ob er das Verhalten seiner Mitmenschen deutet, ob er voller Anteilnahme die Natur erlebt oder mit Hingabe seine Lieblingsbücher liest – Makar Devuškin liest darin immer die eigenen Freuden und Leiden; das Lesen wird ihm somit (im Sinne der Romantiker) zur narzisstischen Selbsttröstung. Hier wird die Kehrseite der hingebungsvollen Empathie und Selbstaufgabe, der ausgeprägten Rezeptivität Devuškins sichtbar: seine unbedingte – und infantile – Selbstbezüglichkeit, eine Art *selbstlose Selbstbezogenheit*⁸, die sich als grundlegendes Charakteristikum des empathischen Lesers offenbart. Was der Roman also aufzeigt, ist das offenbare Zusammenspiel von Empathie und Narzissmus⁹. Makar Devuškin als Leser (von Büchern, Menschen, von der Welt allgemein) findet durch projektive Identifikation und vorge-schobene Empathie lesend immer nur die eigenen Befindlichkeiten wieder. In diesem Sinne stellt *Arme Leute* die Aporie aus, in die eine empathische Lektüre gerät.

Kehren wir zurück zu dem Verhältnis zwischen Devuškin und Ratazjaev. Wenige Wochen, nachdem dieser vorhatte, die Beziehung zwischen Devuškin und Varen'ka in Form einer Satire literarisch zu „verarbeiten“ und damit die Empörung des Protagonisten auf sich gezogen hat, ist die alte Freundschaft wieder hergestellt. In seinem Brief vom 11. September revidiert Makar Alekseevič sein Urteil über Ratazjaev, spricht von einem *Missverständnis*, von *seiner Fehldeutung* der Worte Ratazjaevs. Hintergrund jenes „Missverständnisses“ ist eine Begebenheit, die Devuškin in seinem Brief vom 11. August schildert. Während einer der abendlichen literarischen Versammlungen bei Ratazjaev hatte einer der Anwesenden einen an Varen'ka adressierten Brief Devuškins (genauer: die Rohfassung eines Briefes, die Ratazjaev in die Hände gekommen sein muss) laut vorgelesen und Devuškin damit zum Gespött der Gesellschaft gemacht. Erbost hatte Devuškin Ratazjaev zur Rede gestellt und ihn des Treubruchs und der Falschheit beschuldigt. Ratazjaev hatte daraufhin seinerseits Makar Alekseevič der Falschheit bezichtigt, ihm vorgeworfen, dass er sich „nur mit Eroberungen beschäftige“, und ihn zu guter Letzt einen „Lovelace“ genannt. Seitdem, so Devuškin, sei er im Kreise Ratazjaevs auch weiterhin nur noch spöttisch als „Lovelace“ apostrophiert worden, was er als schwere Beleidigung und Verhöhnung seiner Person empfunden habe. In seinem Brief vom 11. September nun erklärt der Protagonist, er habe Ratazjaev und die ganze „Lovelace-Geschichte“ missverstanden. Erst jetzt habe er begriffen, was die Bezeichnung „Lovelace“ eigentlich meine; Ratazjaev habe ihn darüber aufgeklärt, dass *Lovelace* ganz und gar nichts Negatives sei, sondern ein Fremdwort, das so viel bedeute wie

8 Jones spricht von einer „selfish selflessness“ (John Jones: Dostoevsky. Oxford 1985, S. 43).

9 Vgl. Anselm Haverkamp: Illusion und Empathie. Die Struktur der ‚teilnehmenden Lektüre‘ in den *Leiden Werthers*. In: Lämmert, Eberhardt (Hg.): Erzählforschung. Ein Symposium. Stuttgart 1982, S. 261.

„gewandter Bursche“ (provornyj malyj) oder „schneidiger Kavalier“ (paren' – plocho ne kladi). Er, Devuškin, aber habe aufgrund seiner mangelnden Bildung den Begriff falsch interpretiert und ihn für eine Beleidigung gehalten. Nach der Bereinigung dieses Vorfalls ist Ratazjaev in Devuškins Augen selbstredend wieder *ein guter Kerl*, der, wie der Protagonist nun annimmt, selbst auch nur das Opfer einer Verleumdung war.¹⁰

Betrachten wir einmal die *Argumentation* (bezogen auf die *Lovelace*-Apostrophierung), mit der es Ratazjaev gelingt, Devuškin wieder versöhnlich zu stimmen, so fällt auf, dass jener sich, strategisch gesehen, sowohl die fehlende Bildung, die Unwissenheit des Protagonisten zunutze macht als auch dessen naiven Glauben an die Buchstäblichkeit, an die wörtliche Verbindlichkeit sprachlicher, selbst metaphorischer Äußerungen – an ein „Gesetz“ des Wortes, das die unanfechtbare Vorherrschaft des *Signifié* über den pragmatischen Kontext bedeutet. Es ist *eine* Sache, dass Ratazjaev „Lovelace“ schlicht inkorrekt übersetzt, in seiner „Übersetzung“ gerade eben jene grundlegende Konnotation verschiebt, die aus dem gewissenlosen Libertin und *Vergewaltiger* einen attraktiven Kavalier macht – die darüber hinaus eine *Figur* in die Sphäre definierbarer, wortwörtlich übertragbarer *Begriffe* überführt; eine andere Sache ist es, dass Makar Devuškin nicht in der Lage ist zu erkennen, dass Ratazjaevs Erklärung voll und ganz mit dem rhetorischen und pragmatischen Status jenes Sprechakts kollidiert, bei dem unverkennbar die öffentliche Verspottung im Vordergrund stand. Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass es dem Schreiberling gelingt, den Protagonisten davon zu überzeugen, dass das Missverständnis sich ausgerechnet Devuškins inadäquater Metaphorisierung des Wortes verdankt. Makar Alekseevič, dessen Sprachvermögen und -verständnis sich weitestgehend auf der Ebene direkter oder wörtlicher Sinnzuweisungen bewegt, wird mithilfe der Verzerrung bzw. Verfälschung des Denotats durch Ratazjaev dazu gebracht, an seine eigene metaphorische Fehllektüre des eigentlich *Gemeinten* zu glauben, und ist damit – gleichsam hinter seinem eigenen Rücken – ein weiteres Mal dem Spott des Lesers preisgegeben.

Zentrale Aussagen, Mitteilungen oder Botschaften der Protagonisten bedeuten in *Arme Leute* häufig etwas anderes, als das, was sie bezeichnen oder zu bedeuten vorgeben. Wenn *Lesen* bedeutet, dieses ‚andere‘ zu entziffern und zu verstehen, dann lässt sich sagen, dass beide, Makar Devuškin und Varvara Dobroselova, Texte über ihr Sein, Denken und Empfinden produzieren, die eine intendierte Lesart, ein

¹⁰ Die Anspielung Ratazjaevs auf *Clarissa* bzw. die Apostrophierung Makars als „Lovelace“ wird in der Forschung traditionell als ironische Pointe Ratazjaevs bzw. des Autors gesehen, mit der die Harmlosigkeit, fehlende Attraktivität und Männlichkeit des Protagonisten noch stärker herausgestellt werden. Carol Flath vermutet hier indes mehr als spielerische Ironie oder Spott, wenn sie Devuškin als „would-be Lovelace“ bezeichnet (Carol Flath: Poor Folk. An Allegory of Body and Mind, in: Dostoyevsky Studies 1998/2, S. 57). Auf die Bedeutung des Lovelace-Vergleichs sowie den Stellenwert des „Clarissa-Paradigmas“ im Roman werde ich noch zu sprechen kommen.

„Gelesen-werden-Wollen“ entwerfen (projizieren) oder inkludieren und ein anderes Lesen zu eliminieren bemüht sind. Mit den Kategorien der buchstäblichen oder *eigentlichen* und der figürlichen (*uneigentlichen*) Lektüre lässt sich das „Lektüre-Dilemma“, das unterschiedliche Gelingen und Scheitern des Lesens im Roman nachzeichnen. In *einer* Hinsicht ist für Devuškin beim Lesen von Varen’kas Texten die Fehllektüre symptomatisch, und zwar in der Hinsicht, dass seine Lektüre von dem naiven Glauben an die buchstäbliche Wahrheit der Narration getragen ist, von der Annahme einer Verbindlichkeit und konventionellen Referentialität sprachlicher Zeichen und rhetorischer Modi. In einem anderen Sinne ist Devuškins Lesen keine Fehllektüre, und zwar in dem von Varvara intendierten Sinne nicht. Die Protagonistin steuert Devuškins Rezeption, indem sie – im Bewusstsein seiner begrenzten intellektuellen, kognitiven Fähigkeiten – grundsätzlich auf sein buchstäbliches Verständnis setzt, auf ein konstruktives, affirmatives Lesen, und nur gelegentlich an die elementare Abstraktionsfähigkeit des Protagonisten appelliert, indem sie – in bescheidener Dosierung – über Subtexte die notwendigen Botschaften zwischen den Zeilen vermittelt. Makar Devuškin liest Varen’kas Texte gemäß ihrer ‚Lektüeranweisung‘ und versteht sie so, wie die Protagonistin sie verstanden wissen will. Vertextet Varen’ka ihr Leben zu einem Drama im Stile Karamzins¹¹, so liest Devuškin ihren Text entsprechend der von ihr suggerierten literarischen Codes. Verfolgt Varen’ka indes ihre pragmatischen Ansinnen, will sie Spielregeln in ihrer Beziehung zu Devuškin aufstellen, Grenzen setzen, will sie z. B. das literarische Moment aus der Beziehung bannen – denn *literarisch* ist zwar ihr Leben, und *literarisch* war auch ihre Beziehung zu Pokrovskij, doch die zu Devuškin soll es nicht sein – so gelingt ihr auch das auf eine ganz *uneigentliche* Weise über metasprachliche Botschaften, die zu dekodieren der Protagonist durchaus in der Lage ist. (Der *Instinkt eines Liebenden* scheint ihm hin und wieder eine kognitive Sensibilität zu verleihen, ein Gespür für das Zwischen-den-Zeilen-Gesagte, das ihm ansonsten versagt bleibt.) Die ersten beiden Briefe des Romans illustrieren, wie die Protagonistin dies bewerkstelligt.

Diese beiden Briefe etablieren ganz wesentliche Prämissen für die anschließende Korrespondenz zwischen den Protagonisten und führen darüber hinaus eine unterschwellige erotische Spannung ein, die den gesamten Roman hindurch bestehen bleibt. Devuškins erster Brief ist genau genommen der einzige Brief des Romans, in dem eine Liebesrhetorik, ein „amouröser Diskurs“ sich herauskristallisiert, der jedoch von Varvara Alekseevna bereits in ihrem ersten Brief (unausgesprochen) unterbunden wird.

¹¹ Man beachte z. B. Varen’kas wiederkehrende Prognose von ihrem nahen Tod: „Я чувствую, я знаю, что скоро умру. Кто-то меня похоронит? Кто-то за гробом моим пойдет?... Кто-то обо мне пожалеет?..“ („Ich fühle, ich weiß, dass ich bald sterben werde. Wer wird mich wohl beerdigen? Wer wird wohl meinem Sarg folgen? Wer wird um mich trauern?...“ (Brief vom 27. Juni. Vgl. auch Varvaras Briefe vom 11. Juni und 03. September.)

In seinem ersten Brief – und nur in diesem – gebärdet sich Makar Devuškin wie ein glücklicher Liebhaber, der sich zu einer Reihe enthusiastischer Ausrufe hinreißen lässt:

Gestern war ich glücklich, über alle Maßen glücklich, wie man glücklicher nicht sein kann! So haben Sie Eigennütze doch wenigstens einmal im Leben auf mich gehört! (11)¹²

Euphorisch stimmt den Protagonisten der Umstand, dass Varen'ka einen Zipfel ihres Fenstervorhangs am Balsaminenstock befestigt hat und sich damit, wie Devuškin annimmt, an ein *zwischen ihnen verabredetes Zeichen* gehalten hat. Dieses Zeichen, das der Protagonist für die Fenster-Kommunikation mit Varvara Dobroselova eronnen hat (ein Zeichen von einer eher konventionellen Symbolik, das zum Inventar vornehmlich gefühlsbetonter Theaterstücke der Zeit gehörte), bedeutet Devuškins Festlegung zufolge, dass Varen'ka ihm signalisiert, dass sie an ihn denkt. Mit Pathos und Emphase schildert Makar Aleksevič nun seine durch diese „Botschaft“ ausgelösten Empfindungen, erwähnt in diesem Zusammenhang auch einen Kuss, den er Varen'ka vor geraumer Zeit gegeben hat, und bittet seine Brieffreundin, seine Erinnerungen „aufzufrischen“, indem sie ihm in ihrem nächsten Brief ausführlich von diesem Kuss schreibt. Zum eigentlichen, durch Varvaras „Botschaft“ ausgelösten Glücksempfinden kommt hinzu – und dies hebt der Protagonist besonders stolz hervor – dass die Idee, über die Gardinen miteinander zu kommunizieren, *sein Werk, seine Schöpfung* gewesen ist.

Der Ton von Varen'kas Antwortbrief steht nun im augenfälligen Kontrast zum expressiv-emotionalen Duktus von Devuškins Brief. Das „stolze Werk“ des Protagonisten macht Varen'ka umgehend zunichte: Jener Zipfel des Fenstervorhangs sei nur aus Versehen, aus reiner Unachtsamkeit, wahrscheinlich beim Blumengießen, am Balsaminenstock hängen geblieben, an das verabredete Zeichen habe sie dabei gar nicht gedacht. Auf Devuškins Bitte, von dem Kuss zu schreiben, geht Varen'ka nicht ein – der Leser wird auch später nicht erfahren, was es damit auf sich hatte –, stattdessen lässt sie sehr deutlich und nicht ohne Spott durchblicken, dass es die von ihm eronnenen *literarischen Botschaften* zwischen ihnen nicht geben wird, dass Ton und Stil seines Briefes ihr missfallen:

Übrigens: ich erriet sogleich aus Ihrem Brief, dass da irgend etwas nicht stimmt: Frühlingsparadies und Wohlgerüche und Vogelgezwitscher: – ‚Nein‘, dachte ich, ‚sollte nicht gar noch ein Gedicht folgen?‘ Denn wirklich, es fehlen nur noch die Verse in Ihrem Brief, Makar Alexejewitsch! Und die Empfindungen sind zärtlich und die Träumereien rosig – alles, wie es sich gehört! (18–19)¹³

¹² „Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив! Вы хоть раз в жизни, упрямяца, меня послушались.“ (13)

¹³ „И право, я сейчас же по письму угадала, что у вас что-нибудь да не так — и рай и весна, и благоухания летают, и птички чирикают. Что это, я думаю, уж нет ли тут и стихов?“

Nachdem die Protagonistin dann das Thema wechselt und vornehmlich von ihren Ängsten, ihrer Trauer und Langeweile schreibt, kommt sie zum Schluss des Briefes noch einmal auf Devuškins „Zeichen“ zu sprechen: Heute werde sie *unabsichtlich* ganz gewiss keinen Zipfel am Blumenstock befestigen.

Einerseits klärt Varen'ka ihren Briefpartner also darüber auf, dass er einem Trugschluss erlegen ist, dass er ihre Geste schlicht fehlinterpretiert hat, andererseits gibt sie ihm unmissverständlich zu verstehen, wer von beiden über den Kommunikationsstil in ihrer Beziehung entscheidet, wer von ihnen *den Ton angibt*. Es ist stark anzunehmen, dass Devuškins „Fehlinterpretation“ von Varvara Dobroselova bewusst verursacht worden ist, mit der Absicht, den *Freund und Verwandten* in der vorgelebten Freundschaftlichkeit der Gefühle auszutesten und, wenn nötig, in seine Schranken zu verweisen – das „Missverständnis“ ist vermutlich das kalkulierte Werk der Protagonistin. Denn es ist nur schwer vorstellbar, dass Varen'ka nach einer Verabredung, nach Devuškins expliziter Festlegung der „Zeichenhaftigkeit“ ihrer Kommunikation tatsächlich *aus Versehen* einen Zipfel des Vorhangs am Blumenstock befestigt. Jenes „Versehen“ wird keines gewesen sein, genauso wenig, wie das *Zeichen* eines war, zumindest nicht als Ausdruck jener Intention, die Makar Alekseevič ihm attribuiert – vielmehr hat die Urheberin eine ganz andere, pragmatische Intention verfolgt, die darin besteht, über die Demaskierung der Absichten des Anderen die Spielregeln in der Briefbeziehung und -kommunikation festzulegen. Dieser Festlegung zufolge ist nicht *Devuškin* der Autor (mit der Befugnis, sich Zeichenspiele und literarische Botschaften auszudenken), sondern *Varvara Dobroselova* die Autorin – einer Briefbeziehung, in der nicht amourös parliert wird und auch nicht Anspielungen erotischer Natur getätigt werden, ja, aus der jeglicher Liebesdiskurs strikt eliminiert ist. Das ist die Botschaft, die Varen'ka ihrem Briefpartner durch die Blume und doch ganz unmissverständlich auf den Weg gibt. Der schamvolle, reumütige Ton von Makar Devuškins nächstem Brief und sein künftiges Unterlassen jeglichen verbalen Geplänkels dokumentieren, dass Varen'kas Botschaft angekommen ist – auch wenn der Protagonist sich nicht im Klaren darüber sein dürfte, dass jenes Missverständnis notwendiger Bestandteil einer Inszenierung, eines kommunikativen Arrangements war, mit der die Weichen für das künftige Machtverhältnis gelegt sind.

Konkurrenz um die Autorschaft

War bislang die Rede davon, welche Lektüre die Protagonistin durch ihr Schreiben oder mit ihrem Schreiben postuliert, welche Lesart in ihrem Text selbst angelegt ist, so lässt sich die gleiche Frage auch in Bezug auf den Protagonisten stellen. Zwar muss hier angesichts der intellektuellen Voraussetzungen sogleich eine Einschränkung vorgenommen werden, denn zweifelsohne reflektiert Makar Devuškin

Ведь, право, одних стихов и недостает в письме вашем, Макар Алексеевич! И ощущения нежные, и мечтания в розовом цвете — всё здесь есть!“ (18)

den in seinen Texten mitgedachten Leser nicht in der Form, wie Varen'ka es tut oder zumindest in der Lage dazu ist. Doch auch Devuškins Texte lassen mehrere Ebenen erkennen, unterschiedliche referentielle Modi, die verschiedene Möglichkeiten des Verstehens oder verschiedene Aussage-Ebenen implizieren. Ein *wahrer* oder eindeutiger Text ist hier ebenso wenig dechiffrierbar.

Ganz zentral thematisiert Devuškin sein Verhältnis zu bzw. seine Empfindungen für Varen'ka; vor allem tut er dies, nachdem er in ihrem ersten Brief unausgesprochen zurechtgewiesen worden ist. Wiederholt bekundet der Protagonist nun die Unschuld und Reinheit seiner Absichten, fordert die Brieffreundin auf, seine Gefühle für sie als „väterliche Liebe“ zu verstehen. Der Liebesdiskurs, der sich im ersten Brief angedeutet hatte, wird hier bereits vom Protagonisten selbst umgedeutet als platonische Zuneigung eines väterlichen Freundes, dessen oberstes und einziges Anliegen es ist, sich um seine schutzbedürftige Verwandte zu kümmern. Devuškin unterstellt nun seinerseits der Brieffreundin, einem Missverständnis unterlegen zu sein, seinen „Text“ *fehlinterpretiert* zu haben:

In meinen Gefühlen aber haben Sie sich geirrt, meine Liebe! Sie haben meine Äußerungen in einem ganz anderen Sinn aufgefasst. Väterliche Zuneigung hat mich geleitet, Warinka, einzig und allein väterliche Zuneigung; denn ich nehme bei Ihnen, in Ihrer bitteren Verwaistheit, den Platz Ihres Vaters ein, das sage ich aus tiefster Seele und mit reinem Herzen. Denn, wie dem auch sei: ich bin doch immerhin ein Verwandter, wenn auch nur ein entfernter Verwandter [...]. (21)¹⁴

Die Betonung der rein väterlichen Gefühle steht nicht nur zu Stil und Duktus des ersten Briefes im Kontrast (oder gar im Widerspruch), sondern auch zu Makar Devuškins eigener Aussage zu Beginn des zweiten Briefes, wo er zugibt, dass er sich – zumindest gedanklich – zu *amourösen Abenteuern* hat hinreißen lassen:

Übrigens bin ich selbst schuld, ich ganz allein! Was lass ich mich auch in meinem Alter, mit meinen spärlichen Haarresten auf dem Schädel, auf Liebesgeschichten ein... (20)¹⁵

Ist nun die väterliche, platonische Liebe die offizielle Version, die Devuškin der Brieffreundin gegenüber vertritt, so schleichen sich doch immer wieder Unstimmigkeiten in seine Texte ein, dringen hier und da einzelne Wörter oder Formulierungen an die Oberfläche, die den Platonismus oder die Uneigennützigkeit des

¹⁴ „И в чувствах-то вы моих ошиблись, родня моя! Излияние-то их совершенно в другую сторону приняли. Отецская приязнь одушевляла меня, единственно чистая отецская приязнь, Варвара Алексеевна; ибо я занимаю у вас место отца родного, по горькому сиротству вашему; говорю это от души, от чистого сердца, по родственному. Уж как бы там ни было, а я вам хоть дальний родной [...]“ (19–20)

¹⁵ „Впрочем, сам виноват, кругом виноват! Не пускаться бы на старости лет с клочком волос в амурь да в экивоки...“ (19)

Liebenden in Frage stellen. Die „Empfehlungen“ bezüglich des Konfekts, das Devuškin der Freundin regelmäßig schickt – 1. die Lektüre eines Buches mit dem Genuss von Konfekt zu verbinden (28. Juni), 2. dieses nicht sofort zu zerbeißen, sondern zu lutschen (und „bei jedem Konfektchen denken Sie an mich“; 87) – sind durchaus ambivalenter Natur. Flath gibt in ihrer Arbeit mehrere Beispiele für Äußerungen Devuškins, bei denen sich derartige Mehrdeutigkeiten oder erotische Konnotationen finden lassen¹⁶.

Nun ließe sich in Bezug auf den Liebesdiskurs, die Liebesthematik in *Arme Leute* sagen, dass hinter der Text-Fassade einer romantisch-platonischen Liebe, die Devuškin für sich und seine Adressatin konstruiert, eine Stimme sich immer wieder artikuliert, die echter, unverfälschter, authentischer ist, die auf eine jenseitige „Wahrheit“ verweist; dass also unter der Textoberfläche gleichsam ein „wahrerer“ Text schlummert, den es aus dem vorgegebenen Text zu destillieren gilt. Und

¹⁶ Ein prägnantes Beispiel, das Flath (1998, 48) anführt, ist das Bild des Raubvogels, das Makar zweimal für seine Person gebraucht (8. April und 4. August). In seinem ersten Brief zitiert er unkorrekt zwei Zeilen aus Lermontovs Gedicht *Želanie*: „Зачем я не птица, не хищная птица!“ („Ein Vogel, ein Raubvogel möchte ich sein! Warum bin ich es nicht?“; Im Original bei Lermontov hingegen lautet der Vers: „Зачем я не птица, не ворон степной“ / „Ein Vogel, ein Steppenrabe möchte ich sein, warum bin ich es nicht.“) Während in der traditionellen Deutung davon ausgegangen wird, dass sich in dieser Metapher Devuškins beginnendes Aufbegehren gegen seine soziale Situation oder allgemeiner gesprochen: gegen ein repressives Gesellschaftssystem ausdrücke, vertritt Flath die Meinung, dass die Metapher auch so gedeutet werden kann, dass sich bei Devuškin Raubtier-ähnliche Intentionen oder Impulse in Bezug auf Varvara Dobroselova erkennen lassen. Devuškin mag zwar den Wunsch äußern, Varen’ka zu beschützen, sie zu retten, Faktum sei jedoch, so Flath, dass seine Liebe zu ihr, sein Leben, so wie es mit dem Briefwechsel verknüpft ist, davon abhängt, dass Varen’ka in Gefahr schwebt. Seine Fürsorglichkeit für Varen’ka sei also ambivalenter Natur. Obgleich Devuškin, dadurch dass er seine Impulse gewissermaßen literarisch sublimiere, handlungsunfähig sei, zeige er *sowohl* beschützerische *als auch* „räuberische“ Anwendungen. – Des weiteren kommentiert Flath Devuškins Verwendung des Verbs „soblaznilo“ (am besten zu übersetzen mit „in Versuchung geführt“ oder alternativ mit „verleitet“), als er in seinem ersten Brief der Brieffreundin gegenüber seinen Umzug in die neue Wohnung begründet: „Нет, это удобство заставило, и одно удобство соблазнило меня.“ (17) / „Nein, das habe ich wirklich nur der Bequemlichkeit wegen getan, nur die Bequemlichkeit hat mich dazu *verleitet*.“ (16; Meine Hervorhebungen) Flaths Meinung nach verrät Devuškins allzu starke Betonung dessen, das es keine „verborgene“ Motive für seinen Umzug gebe, im Verbund mit dem Verb „soblaznilo“, das eine stark erotische Konnotation hat, Devuškins *wahres* Motiv für den Umzug. Devuškins Wortwahl lasse im Unterschied zu seinen Behauptungen nicht ganz unschuldige Absichten erkennen: So haben ihn nicht in erster Linie ökonomische Gründe zum Umzug bewegt, sondern vor allem die Nähe zu Varen’ka, sowie ein gewisser Voyeurismus, der in der Möglichkeit liegt, die Angebotete (heimlich) durchs Fenster zu beobachten. Man könnte also an Flath anschließend sagen, dass Devuškins „Argumentation“ ihn gegen seinen Willen oder auch in umgekehrter Dialektik entlarvt: Gerade das übermäßige Betonen von „unschuldigen Absichten“ lässt den Leser (und womöglich auch die Protagonistin) erst das Gegenteil vermuten, bringt erst die Idee einer *Hintergründigkeit* auf den Plan.

dieser lautete, dass Devuškin seine Brieffreundin *in Wirklichkeit* oder im tiefsten Innern nicht (nur) wie ein Vater liebt, sondern vor allem als Mann, und dass nur jene anfänglichen „Regieanweisungen“ Varen’kas ihn dazu getrieben haben, die Rolle des väterlichen Beschützers anzunehmen. Doch ganz so einfach verhält es sich nicht. Devuškins Begehren ist keineswegs eindeutiger Natur. Dies zeigt sich besonders gegen Ende des Romans, wo zunehmend eine andere „Textschicht“ erkennbar wird, ein *Text-Begehren* sich artikuliert, das das eigentliche erotische Begehren bereits verdrängt – oder gar zersetzt – hat¹⁷. Ist die *väterliche Liebe* gleichsam als Metapher für die vom Protagonisten empfundene Schuld angesichts eines tabuisierten Verlangens oder eines erotischen Tabus lesbar¹⁸, entblößt im Laufe des Romans die „zweite Textschicht“ (des unterdrückten Liebesdiskurses) gleichsam metonymisch ein Begehren nach Autorschaft, das in der Texttiefe schlummert. Ob dieses nun supplementär zu denken ist oder ob es im Gegenteil von ursprünglicherer Natur ist als das erotische Begehren, bleibt der Spekulation des Lesers überlassen.

Wie verhält es sich nun mit der konkreten Autorschaft, was verhindert Devuškins Erfolg bzw. sein Werden eines Schriftstellers im vollen Sinne des Wortes? An seiner stilistischen Vervollkommnung arbeitet der Protagonist beständig: Vom tumben, begriffsstutzigen Abschreiber, der eigene Gedanken zu formulieren nicht in der Lage ist und auch nicht über den nötigen sprachlichen Schliff verfügt, entwickelt Makar Devuškin sich nach und nach zu einem Schreibenden mit einem Bewusstsein für die (Ausdrucks-)Möglichkeiten der Sprache, für die narrative Ausgestaltung eines Textes. Der Protagonist lernt zu schreiben, doch zum Schriftsteller wird er nicht, denn nicht der Mangel an „Stil“ (*slog*) ist, wie er selber meint, das Problem, sondern sein Verhaftetsein in der Buchstäblichkeit, oder anders formuliert: seine Unfähigkeit, den rhetorischen und referentiellen Status von fiktionalen Texten, vom geschriebenen Wort im Kunstwerk zu begreifen. Devuškin ist nicht imstande, in die Sphäre des Figuralen vorzudringen, er erlangt ungeachtet seines stilistischen Fortschritts kein Wissen um die Künstlichkeit, um das Artefactum der Kunst, und wird folglich niemals in der Lage sein, seinen eigenen Text als solchen zu *lesen*. Der letzte Brief des Romans stellt das Dilemma geradezu ironisch heraus. Dieser Brief des Protagonisten wäre theoretisch das Dokument der Geburt eines Autors; mit diesem Brief, der die Korrespondenz zwischen den

17 Signifikant ist in diesem Zusammenhang, dass die letzten Worte Devuškins im Roman nicht Varen’ka selbst, nicht ihre künftige Abwesenheit ins Zentrum stellen, sondern ausschließlich das Schreiben zum Thema haben.

18 Es sei daran erinnert, dass auch Varen’ka ihre leidenschaftliche Liebe zu Pokrovskij in ihren Aufzeichnungen kontinuierlich unter dem Deckmantel einer romantisch-empfindsamen „freundschaftlichen Zuneigung“ oder auch „geschwisterlichen Liebe“ thematisiert. Es ist mithin nicht weiter verwunderlich, dass die Protagonistin der „Väterlichkeit“ von Devuškins Zuneigung genauso misstraut, wie dies der Leser in Bezug auf ihre „schwesterlichen“ oder „freundschaftlichen“ Empfindungen für Pokrovskij tut.

Protagonisten für immer beendet – weder ist der Brief datiert, noch gibt es eine Anrede –, verlässt Devuškin die Ebene des pragmatischen adressierten Schreibens und wagt gewissermaßen den Sprung in die Sphäre der Fiktion. Auch sind sein Stil und seine Sprache in diesem *Dokument der Verzweiflung* von einer Qualität, die als hochliterarisch einzustufen ist¹⁹.

Das tragische Missverständnis Devuškins besteht in seiner Blindheit gegenüber der Tatsache, dass er zum Schreiben keinen konkreten Adressaten (mehr) benötigt, dass er der Geliebten, die im Kontext seiner schriftstellerischen Ambition eine „Prothese“, ein Sprungbrett war, nicht mehr bedarf („Ich schreibe nur, um zu schreiben“ / Ja pišu tol’ko by pisat’). Ironischerweise ist Devuškins Text geradezu exemplarischer Ausdruck des romantischen Topos vom *schmerzengeborenen Dichter*, desjenigen Autors, dessen höchste Kreativität und Inspiration sich aus dem Leiden schöpft. Das, woran Devuškin zu zerbrechen glaubt – Varen’kas Fortgehen, das Fehlen eines konkreten Adressaten –, da er es als Beschneidung seiner Ausdrucksmöglichkeiten deutet, ist in Wirklichkeit seine Chance zur Autorschaft. Dies nicht zu erkennen, seinen eigenen Text nicht *lesen* zu können – hierin liegt die Ursache seines Scheiterns als Schriftsteller.

Varen’kas Verhältnis zur Literatur und zum geschriebenen Wort verhält sich in mancher Hinsicht komplementär zu dem des Protagonisten. Während Devuškin von seiner Brieffreundin gleichsam in die Welt der Fiktion eingeführt wird – durch Varvara Dobroselova kommt er erstmalig mit hochwertiger Literatur, mit den Erzählungen Puškins und Gogol’s in Kontakt –, und diese zunehmend an Bedeutung für ihn gewinnt, in einem Maße, dass Devuškins Identität mehr und mehr auf den ihm von Varen’ka zugetragenen literarischen Mustern beruht²⁰, baut die Protagonistin im Laufe des Romans alles Literarische nachhaltig ab. Ein wahrhaft literarisches Dasein, ein Verhaftetsein in der Welt der Fiktion ist nur in Varvaras Ver-

¹⁹ Terras hat Aufbau, Sprache und Syntax des Briefes untersucht und ist zu dem Ergebnis gekommen, dass Devuškins Text nicht nur reich an poetischen Figuren ist, mit einer Syntax, die vorwiegend in expressiver Lyrik zu finden ist, sondern dass der Brief geradezu wie ein symphonisches Musikstück komponiert ist: „Devuškins last letter, a magnificent finale, is composed rather like a work of symphonic music. [...] The irrational quality of the letter is of the kind which appears in much of the world’s great lyric poetry. The letter will never be read by Varenka and is therefore a LYRIC MONOLOGUE in which the moods of the entire novel are integrated and raised to a higher, truly poetic novel.“ (Victor Terras: *The young Dostoevsky. 1846–1849. A critical study.* The Hague 1969, S. 166–167.)

²⁰ Auch die unverhältnismäßige dramatische Reaktion Devuškins auf das – wie er meint – fatale Ereignis, dass Ratazjaev einen seiner Briefe an Varen’ka gefunden hat, lässt sich mit literarischen Schablonen des „Skandals“ erklären. Jones (1985, 39) spricht zu Recht von einem „aborted climax“ in Bezug auf Devuškins Ankündigung von seinem und Varen’kas unvermeidbaren Untergang nach Ratazjaevs Entdeckung. Nachdem Devuškin sich in kühnsten Farben den kommenden Skandal ausgemalt hat, geschieht in Wirklichkeit nichts: Die anderen Hausbewohner necken ihn eine Zeit lang, und kurz darauf ist die Angelegenheit vergessen – keine skandalösen Szenen ereignen sich.

gangenheit erkennbar, und auch dort ist es in seiner Authentizität und Fundiertheit fraglich. Zwar vermittelt Varen'ka in ihren Tagebuchaufzeichnungen das Bild von sich als einer sensiblen Leserin, bei der Lieben und Lesen, Welt und Text miteinander verschmelzen, doch bei genauerer Betrachtung entpuppt sich ihre Liebe zur Literatur eher als Mittel zum Zweck – als Mittel, um Pokrovskijs Liebe zu erlangen: Dadurch dass sie aus Pokrovskijs Bücherregal – wahllos – ein Buch entwendet (das sie nicht einmal lesen kann, da es, wie sich anschließend herausstellt, auf lateinisch geschrieben ist), macht sie den jungen Studenten, der zuvor kein Interesse an ihr gezeigt hat, auf sich aufmerksam; durch das Geschenk der Puškin-Ausgabe zu seinem Geburtstag gelingt es ihr nicht nur, seine Dankbarkeit und Achtung zu erlangen, sondern auch die Inszenierung ihrer eigenen Selbstlosigkeit und Feinfühligkeit vor Pokrovskij auf die Spitze zu treiben²¹; und schließlich vermitteln die Leseorgien, die Varvara Alekseevna in ihren Aufzeichnungen erwähnt, eher den Eindruck, als ginge es ihr darum, über die Lektüre die Nähe zum Geliebten herzustellen – das Buch als Medium, als Instrumentarium, sich Zugang zur Welt Pokrovskijs zu verschaffen – als um das Lesen selbst. Genau genommen beschreibt die Protagonistin nie, *was* sie liest, sondern nur, *wie* sie liest und was das Gelesene oder das Lesen selbst in ihr auslöst. Da heißt es zum Beispiel von den Büchern, die Pokrovskij ihr zu lesen gibt:

Es war mir, als täte sich eine ganze Welt neuer, mir bis dahin unbekannter, ungeahnter Dinge auf. Neue Gedanken, neue Eindrücke stürmten in Überfülle auf mich ein. Und je mehr Aufregung, je mehr Verwirrung und Mühe mich die Aufnahme dieser neuen Eindrücke kostete, umso lieber wurden sie mir, umso süßer erschütterten sie meine ganze Seele. Mit einem Schlag, ganz plötzlich

²¹ Da Peten'kas Vater sich ein Buchgeschenk für den Sohn nicht leisten kann, beschließt Varen'ka, ihm die bereits von ihr gekauften (und mühsam zusammengesparten) Puškin-Bände zu überlassen, damit er sie als sein Geschenk ausgibt. Die Einwände des alten Pokrovskij, dass sie selbst ja dann kein Geschenk mehr für Peten'ka habe, tut Varen'ka mit dem Ausspruch ab, dass der Anblick von Peten'kas Zufriedenheit und die Freude des Alten ihr genug des „Glücks“ seien. Soweit ihre altruistische Erklärung. Was Varen'ka dem (intellektuell minder bemitteltem) Vater vorenthält, ist, dass Peten'ka sofort wissen wird, dass die Bücher nur von ihr stammen können und nicht vom Vater, dessen Armut es ihm gerade einmal gestattet, zwischen „dünnen Broschüren und Heftchen, unter Liederbüchern und alten Kalendern“ zu stöbern (61), ganz davon abgesehen, dass er keine Ahnung hat, was sein Sohn überhaupt liest. Der Vater versucht nun allerdings am Tag der Feierlichkeit, bei der Übergabe des Geschenks seine Rolle bestmöglich zu spielen, hält eine Rede, in der er Puškin rühmt, und gibt vor, lange Zeit für die Bücher gespart zu haben. Die „Gönnerin“ hingegen spielt ihre Rolle nicht ganz so gut, wovon folgender Satz zeugt: „Ich hatte Mühe, mir die Tränen und das Lachen zu verbeißen, während der arme Alte redete.“ Spätestens beim Anblick der Geliebten, die mühsam das Lachen und die Tränen unterdrückt, wird Peten'ka klar werden, was er sowieso schon wusste, und wovon auch Varvara Alekseevna wusste, dass er es weiß, denn: „Pokrovskij selbst hatte natürlich sofort die ganze Wahrheit erraten.“ (66)

drängten sie sich in mein Herz und gönnten ihm keine Ruhepause mehr. Es war eine eigentümliche Wirrnis, die mein ganzes Wesen aufzuregen begann. (58)²²

Welche Werke genau in der Protagonistin solche *Erschütterungen* ausgelöst haben, sie in eine derartige *Aufregung* und *Verwirrung* gestürzt haben, wird dem Leser vorenthalten, doch kann er sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es hier weniger um konkrete literarische „Erschütterungen“ geht, vielleicht noch nicht einmal um die Bücher selber, als vielmehr um die Verwirrung eines verliebten pubertierenden Mädchens, das sich – ob nun angeregt durch das Lesen (von Liebesszenen) oder nicht – seiner Geschlechtlichkeit bewusst wird.

Nachdem jene erste glühende „literarische Phase“ mit dem Tode Peten’kas erlischt, finden für die verbleibende Zeit im Hause Anna Fëdorovnas die Literatur und das Lesen keine weitere Erwähnung mehr. Im Briefwechsel mit Makar Devuškin selbst fällt auf, dass die Protagonistin sich nur ein einziges Mal konkret über Literatur äußert, und zwar mit *einem* abfälligen Satz über Ratazjaev – sie bittet Devuškin darum, sie in Zukunft mit dessen Schriften zu verschonen (Brief vom 26. Juni).

Obleich Varvara Dobroselova für ihren Brieffreund gleichsam als Tutorin in Bücherfragen auftritt, gibt es keinen einzigen literarischen Kommentar von ihr, weder zu ihrer eigenen Lektüre (sofern diese über den erwähnten Ratazjaev-Auszug hinaus überhaupt stattfindet), noch zu den epischen und durchaus anfechtbaren Ausführungen Devuškins. Während sein Leben zunehmend mit den von ihm gelesenen fiktiven Wirklichkeiten verschmilzt, „entliterarisiert“ sich Varen’kas Dasein kontinuierlich, bis es schließlich in der Ehe mit Bykov mündet, aus dessen Hemisphäre die *Belles Lettres* ganz und gar gebannt sein werden.

Was die Tagebuchaufzeichnungen der Protagonistin allerdings auch und zwar in erster Linie illustrieren, ist, dass Varvara Alekseevna, im Unterschied zu Devuškin, über ein beachtliches schriftstellerisches Talent verfügt. Der Wechsel von sachlich-naturalistischen, sehr detaillierten, plastischen Deskriptionen und emotional ergreifenden Passagen verleiht ihrem Text eine suggestive Bildhaftigkeit und zugleich eine stilistische Ausgewogenheit, die von literarischer Virtuosität zeugt; und auch Aufbau, Komposition und narrativer Verlauf der Aufzeichnungen sind dergestalt, dass der Text insgesamt als gelungener, literarisch überzeugender autobiographischer Entwurf zu werten ist. In der Forschung wird (meist implizit) die Auffassung vertreten, es handele sich hierbei tatsächlich, wie von der Protagonistin vorgegeben, um Aufzeichnungen, die sie in der Vergangenheit *für sich selbst* angefertigt

22 „[...] передо мной внезапно открылось много нового, доселе неведомого, незнакомого мне. Новые мысли, новые впечатления разом, обильным потоком, прихлынули к моему сердцу. И чем более волнения, чем более смущения и труда стоил мне прием новых впечатлений, тем милее они были мне, тем сладостнее потрясали всю душу. Разом, вдруг, втопились они в мое сердце, не давая ему отдохнуть. Какой-то странный хаос стал возмущать всё существо мое.“ (38)

habe, das heißt, ohne dabei jemals einen (konkreten) Leser im Sinn gehabt zu haben; und nur zufällig, oder weil Devuškin sie inständig darum gebeten habe, habe sie ihm den Text ausgehändigt. Diese von Varen'ka postulierte fehlende Adressiertheit ihres Textes entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Fiktion – in den Aufzeichnungen selbst spricht einiges dafür, dass das genaue Gegenteil der Fall ist. In erster Linie ist der Text sehr komponiert, lässt eine Reihe literarischer Verfahren erkennen, wie Dehnung und Raffung, die Unterteilung in Kapitel, sowie gelegentliche Selbst-Explicationen – das Reflektieren und Thematisieren des eigenen Schreibens –, die eine Adressierung an einen (fiktiven oder konkreten) Leser notwendig implizieren:

Nun ein paar Worte über den seltsamsten und bemitleidenswertesten Menschen, den ich jemals getroffen habe. Ich will deshalb jetzt, an dieser Stelle meiner Aufzeichnungen, über ihn sprechen, da ich ihn bis zu diesem Tag so gut wie nicht beachtet hatte [...]. (45)²³

Des Weiteren gibt es Passagen, die nicht mehr der Gattung des Erlebnisberichts zugerechnet werden können, sondern eindeutig fiktiven Charakter haben, da Varen'ka das von ihr Beschriebene z. B. aufgrund der gegebenen räumlichen Perspektive *gar nicht beobachtet oder erlebt haben kann*. Hierzu lassen sich vor allem jene Passagen zählen, die Varen'ka der Beschreibung des alten Pokrovskij, seines Verhaltens und Auftretens widmet. Als Beispiel sei eine Stelle angeführt, wo Varen'ka mit dem alten Pokrovskij vor Peten'kas Zimmertür steht, den Vater gerade ermuntert hat, das Zimmer des Sohnes zu betreten, jener nach langem Zaudern seinen ganzen Mut zusammennimmt und eintritt. Die *draußen vor der Tür stehende* Protagonistin beobachtet nun Folgendes:

[...] dann trat er ganz behutsam ein, nahm Mantel und Hut ab [...] und hängte beides an einen Haken. Alles tat er leise, lautlos; dann setzte er sich vorsichtig auf seinen Stuhl und wandte keinen Blick mehr von seinem Sohn, verfolgte jede seiner Bewegungen, jeden Blick, um nur ja die Stimmung seines Petinka zu erraten. Sah er, dass der Sohn nur ein klein wenig verstimmt war, so erhob er sich sogleich wieder von seinem Platz und sagte, dass er eben „nur so, Petinka, nur auf ein Weilchen“ zu ihm gekommen sei. „Ich bin, sieh mal, ja, ich bin weit gegangen, kam zufällig hier vorbei, und da trat ich eben auf ein Weilchen ein, um mich etwas auszuruhen.“ Und dann nahm er still und ergeben seinen Mantel und den Hut, öffnete vorsichtig wieder die Tür und ging, wobei

23 „Теперь скажу несколько слов об одном самом странном, самом любопытном и самом жалком человеке из всех, которых когда-либо мне случилось встречать. Потому говорю о нем теперь, именно в этом месте моих записок, что до самой этой эпохи я почти не обращала на него никакого внимания [...]“. (32)

er sich noch zu einem Lächeln zwang, um das aufwallende Leid in seinem Herzen zu unterdrücken und den Sohn nichts merken zu lassen. (48–49)²⁴

Die letzten Zeilen dieser Passage illustrieren, wie Varavara Dobroselova den Habitus einer Erzählerin annimmt, die, zur Introspektion fähig, dem Leser Innenansichten in eine andere beteiligte Person gewährt. Aus einem unerfindlichen Grund *sieht* die Protagonistin nicht nur, was sich jenseits von Peten'kas Zimmerwand abspielt, und ist in der Lage, es detailliert wiederzugeben, sondern sie weiß auch um die Gemütszustände und Vorgänge im Innern des alten Pokrovskij (der hier durch ihre Beschreibung zu einem zweiten Père Goriot stilisiert wird). Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass die Aufzeichnungen der Protagonistin nur scheinbar als authentisches intimes Dokument zu verstehen sind; in Wirklichkeit sind sie ein an einen Leser gerichteter literarischer, in jeder Hinsicht literarisierter Text, in dem es um den Selbst-Entwurf der Autorin einerseits und um die Performanz und Illustrierung ihrer schriftstellerischen Fähigkeiten andererseits geht²⁵. Varvara Dobroselova, so lässt sich resümierend sagen, hat keine schriftstellerischen Ambitionen, dafür aber schriftstellerisches Talent – und sie hat auktoriale Ambitionen. Während Devuškins Streben nach Autorschaft sich im wörtlichen Sinne gestaltet, die Lust am Schreiben impliziert, auf die Schrift als Medium der Selbstfindung und des Selbstausdrucks abzielt, ist Varen'kas auktoriale Ambition metaphorischer und kompensatorischer Art. Bereits die ersten beiden Briefe des Romans illustrieren, wie sehr Lesen und Schreiben, Lektüre und Autorschaft miteinander zusammenhängen. Im Schreiben, in der ‚Lektüresteuering‘ der Protagonistin entfaltet sich gleichsam unter der Textoberfläche ein Machtkampf, eine Konkurrenz um die Autorschaft bei der Etablierung der geltenden Codes. Als Makar Devuškin später, zum Zeitpunkt der bevorstehenden Abreise, Varen'kas Wohnung aufsucht, sieht er, dass sie Teile eines Briefes zum Aufwickeln von Nähgarn verwendet hat – eine Entdeckung, die Devuškin nicht weiter kommentiert, die aber von elementarer Aussagekraft ist²⁶. Was Varen'ka in ihrem Brief, in ihrem Schreiben allgemein, aber

24 „Старик [...] тихонько приходил в комнату, снимал свою шинельку, шапу [...] — всё вешал на крюк, всё делал тихо, неслышно; потом садился где-нибудь осторожно на стул и с сына глаз не спускал, все движения его ловил, желая угадать расположение духа своего Петеньки. Если сын чуть-чуть был не в духе и старик примечал это, то тотчас приподымался с места и объяснял, «что дескать, я так, Петенька, я на минуточку. Я вот далеко ходил, проходил мимо и отдохнуть зашел». И потом безмолвно, покорно брал свою шинельку, шапенку, опять потихоньку отворял дверь и уходил, улыбаясь через силу, чтобы удержать в душе накопившее горе и не выказать его сыну.“ (34)

25 Ein weiteres prägnantes Dokument der schriftstellerischen Fähigkeit Varen'kas ist ihr Brief vom 3. September; es ist der einzige Brief des Romans, in dem es eine – für Dostoevskij untypische – epische und stilistisch ausgefeilte Naturbeschreibung gibt.

26 In diesem Bild verdichtet sich gleichsam allegorisch die Bedeutungslosigkeit, die Varvara dem Schreiben und der Briefbeziehung zu Devuškin beimisst; auch verkörpert oder verdinglicht

dann auch vor allem in ihrer symbolischen *Hinterlassenschaft* dokumentiert, ist die Lust an der Entmachtung ihres Brieffreundes gleich in zweierlei Hinsicht: Ihre „Kastrationslust“ zielt ebenso auf die Männlichkeit und Sexualität Makar Devuškins, wie auf dessen schriftstellerisches Vermögen und gesamtes literarisches Sein, das in der abschließenden Geste ein für alle Mal seiner Nichtigkeit und Ohnmacht, seiner *Impotenz* überführt wird.

Literarische Prototypen und Kontrastfolien

Zwei literarische Vorgänger, die unterschiedlicher nicht sein könnten, werden von Dostoevskij angeführt, in Form von Allusionen mit dem Protagonisten von *Arme Leute* in Zusammenhang gebracht: Samuel Richardsons Lovelace und Puškins Samson Vyrin, die beide im Kontext der Liebesthematik Deutungsfolien für das Liebesverhalten, die Liebesstruktur Makar Devuškins bilden, und die bei aller Unterschiedlichkeit doch auch Gemeinsamkeiten in der Tiefenstruktur erkennen lassen.

Die Anspielungen auf die Figur Samson Vyrin reichen über die Funktion der spielerischen und selbst-affirmativen Intertextualität weit hinaus; Puškins Figur kann, in allegorischer Lesart, als ein Prototyp Makar Devuškins gesehen werden, denn Devuškin wiederholt und reproduziert im Wesentlichen die Verhaltensmuster (und Fehler) von Puškins Protagonisten – die Ursachen des Scheiterns, der subjektiv erlebten Tragödie beider Helden sind ähnliche. Auf der Metaebene des Textes realisiert sich in *Arme Leute* das zentrale Motiv des *Stationsaufseher*, (*Stacionnyj smotritel’*), das Sujet der (geistigen) Blindheit, als entscheidendes Moment für den emotionalen Zusammenbruch des Protagonisten²⁷. Die auffälligsten Äqui-

dieses „Requisit“ gewissermaßen metonymisch die seelisch-geistige Verletzung, die Varen’ka ihrem Brieffartner *in gedankenloser Brutalität* zufügt.

²⁷ Vgl. Vyryns Einsicht in seinen Fehler nach Dunjas Verschwinden (1. Zitat) mit Devuškins Erkenntnis seiner *Blindheit* im letzten Brief (2. Zitat):

Бедный смотритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него оцепление [...] (102)

Der arme Aufseher konnte nicht begreifen, wie er selbst seiner Dunja hatte erlauben können, zusammen mit dem Husaren zu fahren, wie diese Blindheit hatte über ihn kommen können [...].

И я-то где был? Чего я тут, дурак, глязел! Вижу, дитя блажит, у дитяти просто головка болит! (107)

Und wo war ich denn eigentlich? Habe ich Dummkopf denn hier mit offenen Augen geschlafen! Sah ich denn nicht, dass ein Kinds-kopf sich etwas Unmögliches vornahm!

(Die russischen Puškin-Zitate folgen der Ausgabe: Puškin, A. S.: *Polnoe sobranie sočinenij* v 17 tomach, t.8. Moskva 1937–1959, unter Angabe der Seitenzahl in Klammern. Die deutsche Übersetzung dieser Stellen ist wörtlich übernommen von Wolf Schmid in: Ders.: *Puškins Prosa in poetischer Lektüre*. München 1991.)

valenzen sind das Motiv des Sehens und seine tragende Funktion sowie das Motiv der Vater-Tochter-Liebe, das in *Arme Leute* in travestierter Form realisiert wird.

Zunächst einmal lassen sich auf der Ebene der Fabel und Figurenpsychologie etliche Gemeinsamkeiten zwischen Samson Vyrin und Makar Devuškin finden: Da wären die soziale Herkunft, die Einfachheit des Milieus – beide Helden sind von niederem Rang, von niederer Herkunft –, ihre damit im Zusammenhang stehende mangelhafte Bildung bzw. Belesenheit, allgemeiner gesprochen: eine starke intellektuelle, kognitive Begrenztheit als prägnantes Charaktermerkmal. Das bei Puškin zentrale Motiv der väterlichen Liebe gestaltet sich bei Dostoevskij nun allerdings in umgekehrter Form: Während Samson Vyrin de facto der Vater Dunjas *ist*, sich aber wie ein eifersüchtiger Liebhaber gebärdet²⁸, *ist* Devuškin ein Liebender, der seine Gefühle für Varen’ka als *väterliche Liebe* stilisiert, seine Geliebte unter dem Deckmantel väterlicher Zuneigung „umwirbt“. Beide, Vyrin und Devuškin, verlieren das Objekt ihrer Zuneigung, den Mittelpunkt ihres Daseins, an einen vermögenden „Rivalen“. Den Protagonistinnen wiederum gelingt durch die Wahl des Gatten ein erheblicher sozialer Aufstieg. Ihr Leben an der Seite des *Erwählten* bedeutet ein Leben in Wohlstand und Luxus, in dem fortan des in Armut lebenden „Vaters“ nicht mehr gedacht wird. So gibt Varen’ka Devuškin nicht die 500 Rubel, die Bykov ihm zur Entschädigung anbietet, und Dunja kümmert sich erst nach dem Tod des Vaters finanziell um diesen bzw. um die Pflege seines Grabes. (Der Erzähler hebt später allerdings den ausgesprochen schlechten Zustand dieses Grabes hervor.) Nach dem Verlust der Tochter zerfällt Samson Vyrin sowohl äußerlich als auch in sozialer Hinsicht zusehends. Bei Devuškin scheint sich eine ähnliche Entwicklung anzubahnen.

Oberflächlich gelesen schildert die Erzählung vom *Stationsaufseher*, wie ein Vater auf tragische Weise seine Tochter verliert. Zentral für die Lektüre des Textes ist jedoch die Erkenntnis, dass Vyrin nicht deshalb untergeht, weil Dunja verführt worden ist, sondern weil der „beraubte“ Vater davon ausgeht, dass Dunjas Verlassenwerden und ihre Schmach unumgänglich sind. Nur konvergiert diese Annahme in keiner Weise mit der Lebensrealität der Tochter, die, ganz im Gegenteil, in der Fremde, an der Seite des Verführers ihr Glück zu finden scheint. Vereinsamt und verbittert (ob des Glücks der Tochter²⁹) trinkt sich der Stationsaufseher zu Tode.

Devuškins Problem ist nun, wie bereits erwähnt, dass er Puškins Erzählung sentimental-moralistisch liest und als „Wertemodell“ auf seine eigene Lebenssituation überträgt – der Text dient Devuškin als Vorlage für sein eigenes selbst-

28 Vgl. van der Eng: „[...] son attitude est alors celle d’un vieux père qui agit en amoureux de sa fille et en rival de son amant“ (Jan van der Eng: *Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction*. In: Ders./van Holk/ Meijer (Hg.): *The Tales of Belkin by A. S. Puškin*. The Hague 1968, S. 33).

29 Vgl. Schmid (1991, 107): „Samson Vyrin trinkt sich nicht aus Kummer über das befürchtete *Unglück* der geliebten Tochter zu Tode, sondern aus Kummer über ihr *Glück*, dessen Zeuge er werden musste und von dessen Dauer er überzeugt ist.“

kreiertes Melodram. Da er Samson Vyrins Geschichte als ein kausal-gradliniges Narrativ verinnerlicht, erwartet er für sich ein vergleichbares Schicksal wie das des Puškinschen Stationsaufsehers und „informiert“ seine Brieffreundin manipulativ über die unabwendbare Katastrophe³⁰. Auf der Ebene der Fabel adaptiert Makar Devuškin das Verhalten Samson Vyrins zum Beispiel, indem er, am Tiefpunkt angekommen, einem exzessiven Alkoholkonsum frönt (und somit Vyrins Schicksal scheinbar reproduziert). In Wirklichkeit aber, oder auf einer Metaebene, ähnelt Devuškin Puškins Protagonisten vor allem in seiner inadäquaten Interpretation der Ereignisse und aufgrund seiner falschen, verzerrten Sicht der Protagonistin. Von der Erzählung absorbiert, projiziert Devuškin auf Varen'ka die Rolle der hilflosen Unschuld, die Vyrin seiner Tochter zuschreibt. Beide Protagonisten haben ein starres, literarisch geprägtes Bild vom Schicksal, demzufolge außerhalb des „väterlichen Heims“ (also der kleinen überschaubaren Welt Vyrins und Devuškins) das Böse lauert, das zwangsläufig das geliebte Wesen, das „verirrte Schaf“ zugrunde richten wird³¹. Beide sind in literarischen Klischees gefangen und blenden die tatsächlichen Gegebenheiten aus. Lebt Vyrin in den literarischen Schablonen, die er unbewusst aus der Bibel übernommen hat (genau genommen ist es die Verbindung aus Vyrins blindem Vertrauen in die Bibel und seinem Miss-Verstehen der Heiligen Schrift – so wie diese in den populären Drucken jener Zeit illustriert wurde –, die seinen tragischen Irrtum verursacht³²), so nimmt auch Devuškin, wie im übrigen

³⁰ Vgl. Devuškins Brief vom 1. Juli. Als Reaktion auf Varen'kas Überlegungen, eine Stelle als Gouvernante bei „fremden Leuten“ anzunehmen“, entwirft Devuškin in seinem Antwortbrief ein Selbstmordszenario, das Varen'ka im Falle ihres „herzlosen“ Fortgangs zu verantworten hätte.

³¹ Noch im letzten Brief will Devuškin nicht zur Kenntnis nehmen, dass Varen'ka aus freien Stücken mit Bykov fortgeht, dass sie ebenso wenig wie Puškins Dunja dazu verurteilt ist, mutterseelenallein „in der Fremde“ zu sterben: „Стало быть, вам не хочется ехать; стало быть, вас насильно увозят [...] Там вашему сердечку будет грустно, тошно и холодно. Тоска его высосет, грусть его пополам розорвет. Вы там умрете, вас там в сыру землю положат, об вас и поплакать будет некому там! [...] Ведь вас там в гроб сведут; они заморят вас там, ангельчик. Ведь, вы, маточка, как перышко слабенькие!“ (106–107; „So wollen Sie im Herzen vielleicht gar nicht fortfahren? Vielleicht will man Sie mit Gewalt fortbringen? [...] Ihr Herzchen wird es doch dort nicht aushalten; es ist dort öde, hässlich und kalt. Die Sehnsucht wird Ihr kleines Herz krank machen; die Trauer wird es zerreißen. Sie werden dort sterben, man wird Sie dort in die feuchte Erde betten, und es wird dort niemand sein, der Sie beweint! [...] Man wird Sie doch dort ins Grab bringen, man wird Sie dort einfach umbringen. Mein Engelchen! Sie sind doch wie ein Federchen, so zart und schwach!“; 190).

³² Vgl. Bethea/ Davydov: „The misreading of the Scriptures results from confusing two contrasting biblical parables, that of the Prodigal Son and that of the Good Shepard: caught by life in the first parable (which advises the father to await patiently the return of his child), Vyrin, as the Good Shepherd, leaves the ninety-and-nine sheep that are safe in the fold and goes out to seek and bring back the hundredth, which has ‘strayed’ or is ‘lost’“ [...] (David M. Bethea/ Sergej Davydov: Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in *The Tales of Belkin*. Publication of the Modern Language Association of America 96, 1, 1981, S. 12).

viele von Puškins Protagonisten, die Literatur zu wörtlich. In dem Versuch, das gedruckte Wort ins Leben zu übersetzen, es auf das Leben selbst zu übertragen, bedient er sich literarischer Muster, um sich – mehr oder weniger bewusst – über seine innersten Beweggründe hinwegzutäuschen.

Im Kontext der väterlich-„inestuösen“ Eifersucht, die bei Dostoevskij in travestierter Form auftritt, ist eine weitere Äquivalenz zu erkennen. So wie Vyrin, der „gute Hirte“, wenn er durch eine List in das Haus Minskij's eindringt, sich als Räuber gebärdet³³, sinniert Devuškin darüber, wie schön es wäre, ein Raubvogel zu sein: („Ein Vogel, ein Raubvogel möchte ich sein! Warum bin ich es nicht?“; 13, *Začem ja ne ptica, ne chiščnaja pitca*, 11)³⁴. Ebenso wenig wie Vyrin der selbstlose, großzügige Vater des Gleichnisses vom verlorenen Sohn ist und auch kein guter Hirte, ist Devuškin kein romantischer Liebhaber, kein platonisch-väterlich Liebender. Und er ist auch kein Samson Vyrin. Zumindest nicht seinem eigenen Textverständnis, seiner eigenen Lesart zufolge. Paradoxerweise wird Makar Devuškin Puškins Protagonisten gerade dadurch ähnlich, dass er sich fälschlicherweise für diesen hält.

So wie Vyrin die biblischen Geschichten benutzt, um seine tieferen Beweggründe, die Eifersucht, seinen Besitzanspruch auf die Tochter vor sich selbst zu kaschieren³⁵, benutzt Makar Devuškin die Geschichte vom *Stationsaufseher*, um vor Varen'ka und sich selbst die wahre Natur seiner Liebe zu verbergen, um moralischen Druck auszuüben und Varen'ka in ihrem Verhalten zu manipulieren. In diesem Sinne wird sowohl bei Puškin als auch bei Dostoevskij das Verhalten der Protagonisten in ihrer Unaufrichtigkeit und Klischeehaftigkeit zur Zielscheibe der Kritik und Ironie, nicht jedoch der jeweilige Prätext. Ebenso wenig wie Puškin die biblischen Gleichnisse selbst parodiert, karikiert oder korrigiert, richtet sich Dostoevskij's Ironie gegen Puškins Erzählung, sondern gegen die irrige Auslegung des Textes durch Makar Devuškin, gegen dessen falsche Äquivalentsetzung.

Beide Autoren, Puškin und Dostoevskij, haben letztlich jenen Leser (innerhalb und außerhalb der Diegese) im Visier, der die durch Literatur vorgegebenen Strukturen unreflektiert auf die Realität überträgt und das Leben nach dem Muster der Literatur deutet. In dieser Übertragung, der Imitation literarischer Motive und Topoi, wird das ‚lebendige Leben‘ in seiner Komplexität ausgeblendet und werden menschliche Verhaltensweisen auf Klischees reduziert. Hierin liegt die „Schuld“

33 Vgl. Schmid 1991, S. 145. Vyrin wird von Minskij explizit als „Räuber“ apostrophiert: „- Черо тебе надобно? - сказал он ему, стиснув зубы, - что ты за мною всюду крадешься, как разбойник? Или хочешь меня резать?“ (104; „Was willst du?“ sagte er zu ihm, mit den Zähnen knirschend, „was stiehst du dich überall hinter mir her wie ein Räuber? Oder willst du mich schlachten?“)

34 Das Raubvogelmotiv taucht in dem ersten Brief noch an anderer Stelle auf: „Встал я сегодня таким ясным соколом.“ („Als ich heute aufstand, war mir zumut wie einem lichten Falken.“)

35 Vgl. Schmid 1991, S. 147: „Hinter seinen falschen Äquivalentsetzungen zeigt er sich uns als der blind Eifersüchtige, der sieht, aber nicht sehen will.“

Makar Devuškins, dessen Untergang weniger durch soziale als durch psychologische Faktoren bedingt ist (seine finanzielle Situation verbessert sich am Ende des Romans eher, als dass sie sich verschlechterte), und der zwar zweifellos auch ein Opfer gesellschaftlicher Strukturen ist, dessen tragische Verlusterfahrung in der Beziehung mit Varvara Dobroselova aber zuallererst auf seine (geistige) Blindheit zurückzuführen ist.

Auch die Allusion auf Richardsons Protagonisten – Ratazjaevs spöttische Apostrophierung Devuškins als Lovelace – ist nicht ausschließlich als Figuren- oder Autor-Ironie zu verstehen, mit der die Unzulänglichkeit von Dostoevskijs „Liebhaber“ herausgestellt wird. Zunächst einmal ist für die Beziehung zwischen Lovelace und Clarissa ganz wesentlich – und das ist eine entscheidende Parallele zur Beziehung der Protagonisten in *Arme Leute* –, dass sie einander Briefe schreiben, dass Lovelace seine Angebotete mit Briefen verführen will. Aus der Perspektive eines Außenstehenden, Ratazjaevs, scheint sich die Vermutung aufzudrängen, dass auch Makar Devuškin eine schriftliche Verführung im Sinn hat. Bedenken wir, dass Ratazjaev nicht Devuškins *de facto an Varen'ka abgeschickten* Briefe, sondern die Rohfassung eines nicht abgegebenen Briefes entdeckt. Was genau in diesem ersten, unveröffentlichten Entwurf steht, bleibt im Dunklen. Allerdings wird offenbar, wie weiter oben dargestellt, dass manche von Devuškins Briefen durchaus ambivalente Intentionen erkennen lassen. Wenn Ratazjaev seinen Mitbewohner als Lovelace tituliert, dann gewiss, um damit – ob gerechtfertigt oder nicht – auf ein intendierte Verführung und/oder Verstellung über den geschriebenen Text anzuspieren.

Doch noch etwas Grundsätzlicheres verbindet Devuškin mit Lovelace, und dies wiederum verbindet die beiden zugleich mit Samson Vyrin, wobei der Fokus von Ratazjaevs Motiv für die Richardson-Allusion auf das Motiv des Autors verschoben wird: Auch Lovelace ist von Blindheit geschlagen, auch bei ihm ist entscheidend, dass er die wahre Natur seiner Geliebten verkennt. Lovelace lebt mit einem zwar nicht literarischen, aber im weiteren Sinne geistigen Schema, demzufolge das weibliche Wesen die Verkörperung von Illusion, Täuschung, die Inkarnation von Verstellung und Lüge ist³⁶. Und diese Lüge weiblicher Reinheit, Keuschheit und Tugendhaftigkeit, das Artefakt „Frau“ will Lovelace immer wieder mit seinen Eroberungen entlarven: „But show me a woman and I'll show thee a plotter! – Those plaguy sex is *art* itself“³⁷. Eben jenes Dogma appliziert er fälschlicherweise auch auf Clarissa, wenn er sie vergewaltigt und so ihrer „Fleischlichkeit“ überführen will. Um an sein Ziel zu gelangen, benötigt der Protagonist allerdings einen Trick (bedient sich also selbst eines Kunstgriffs, eines *artifice*): Er muss Clarissa betäuben, um sie überhaupt vergewaltigen zu können. Die Verdorbenheit ihres Fleisches ent-

³⁶ Vgl. Barbara Vinken: Unentrinnbare Neugierde: Die Weltverfallenheit des Romans. Freiburg 1991, S. 73.

³⁷ Samuel Richardson: Clarissa. Or the History of a Young Lady, 1st ed. (7 vols. 1747–48). Harmondworth 1985, S. 737.

larvt Lovelace mitnichten mit diesem „Eingriff“ unter Narkose, und dann hat der Held alles einkalkuliert (sogar eine Eheschließung mit Clarissa hätte er breitwillig in Kauf genommen), nur mit einem hat er nicht gerechnet: dass die „Eroberte“ anschließend nicht ihn, sondern den *himmlischen Bräutigam* ehelichen wird. Den berühmten Brief Clarissas vom 22. August, in dem sie ihre Heimkehr ins ‚Vaterhaus‘ ankündigt, missversteht Lovelace gründlich. Er begreift nicht, dass hier nicht von Clarissas *leiblichem*, sondern vom *himmlischen* Vater die Rede ist³⁸, dass mit der angekündigten ‚Heimkehr‘ ihr Tod gemeint ist. In seiner Blindheit, seinem Verkennen der wahren Natur Clarissas kann Lovelace die Bedeutung der Worte ihres Abschiedsbriefes nicht erfassen³⁹.

Eine ironische Travestie der Clarissa-Konstellation, eine amüsante chiasmatische Verknüpfung der Beziehungen und Motivationen kristallisiert sich in *Arme Leute* heraus: Während Lovelace in seinem Bestreben, die Fiktion, die Lüge weiblicher Tugendhaftigkeit zu entlarven, Clarissas wahre, unverfälschte Reinheit verkennt, verkennt Makar Devuškin eben jene Fiktion, die Varen’ka – angelehnt an das Vorbild Clarissas – produziert. Varvara Dobroselova ist exakt jenes Kunstprodukt, jene weibliche Fälschung, der Lovelace auf die Spur kommen will, während Clarissa wirklich die ‚verfolgte Unschuld‘ verkörpert, die Devuškin fälschlicherweise in Varvara Dobroselova vermutet.⁴⁰

Was aber verhüllt das „Artefakt“ Varvara Dobroselova? Gibt der Text Aufschluss darüber, wer Varen’ka *in Wirklichkeit* ist, was sich hinter der Maske oder Fassade einer inszenierten Rousseauschen Weiblichkeit verbirgt? Einige Forscher (Terras, Flath, Matveyev und andere) vertreten die Meinung, dass Varen’ka im Grunde eine „ganz gewöhnliche“ junge Frau mit gewöhnlichen Bedürfnissen sei – mit dem Bedürfnis nach materieller Sicherheit, nach Verehrern, nach Kleidern, Rüschen und Volants⁴¹. Im Gegensatz zu Devuškin erkenne Bykov in Varvara Alekseevna die *Frau* in ihrer praktischen Veranlagung und *Leiblichkeit*, im Gegensatz zum „durchgeistigten“ Protagonisten sehe der physische Bykov hinter die Fassade eines

38 Vgl. den Wortlaut in Clarissas Brief: „Sir, I have good news to tell you. I am setting out with all diligence for my father’s house.“ (S. 1233)

39 Vgl. Liebrand: „Ironischerweise ist er (der Meister der Verkleidungen und der figurativen, der verstellten Rede), der Clarissa so häufig in die Irre geführt hat, unfähig, diesen Text Clarissas *nicht literal* zu lesen.“ (Claudia Liebrand: Briefromane und ihre ‚Lektüeranweisungen‘: Richardsons *Clarissa*, Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, Laclós’ *Les Liaisons dangereuses*, in: *Arcadia* 32/2, 1997, S. 346)

40 Zur Selbststilisierung der Protagonistin als „Heroine der Empfindsamkeit“ und zur Widersprüchlichkeit ihres Auto-Porträts vgl. die Kapitel I.2 und I.3. im Dostoevskij-Teil meiner Dissertation: *Verführerische Lektüren in der Prosa des russischen Realismus*. Frankfurt am Main 2011, S. 166-180.

41 Vgl. Terras 1969, S. 80: „Just as Devuškin’s story can easily be read from the condition of his footwear, so Varenka’s from the plenitude of her wardrobe. And so we witness: Varenka’s excitement at the prospect of getting all dressed for the theatre, expressed in a coquettish post-script (I, 143); the repeated, proud mention of her growing wardrobe [...]“.

angelesenen schönggeistigen Habitus. Unterschiedlich stark bewerten oder fokussieren diese Interpreten den Egoismus, die Rücksichtslosigkeit und das Kalkül der Protagonistin⁴². Einigkeit herrscht indes darüber, dass Varen'ka in ihren Neigungen, Entscheidungen, in ihrem Handeln (vor allem am Schluss des Romans) einer gewöhnlichen jungen Frau ihrer Zeit entspricht, jenem Typus Frau, die ein wohlhabender Geschäftsmann ehelicht, um ein Erfolg versprechendes Leben zu führen – mit einem gut laufenden Geschäft und einer Gattin, die ihm gesunde, ansehnliche Nachkommen sichert.

Andere Forscher, jene, die sich eher der klassischen Deutung des Romans zuordnen lassen (Belinskij, Nikiten'ko, Vinogradov und andere) und, da sie Varvara Dobroselova als authentische sentimentale Figur empfinden, der Auffassung sind, die Protagonistin opfere sich am Ende des Romans, oder sie habe keine andere Wahl als Bykov zu ehelichen, haben Dostoevskij zum Teil vorgeworfen, seine Protagonistin sei etwas blass und unscheinbar geraten, und hierin eine Schwäche der Charakterzeichnung gesehen: Als Frau aus ‚Fleisch und Blut‘ sei Varvara Alekseevna für den Leser nicht greifbar⁴³. Es stellt sich die Frage, ob jene *Unscheinbarkeit* tatsächlich als Manko der Charakterzeichnung, als dramaturgische Schwäche zu werten ist oder ob sie nicht, im Gegenteil, Konzept des Autors ist. Meine These ist, dass letzteres der Fall ist, und dass die beiden konträren Bewertungen der Protagonistin im Grunde miteinander vereinbar sind. Varvara Dobroselova erinnert in ihrer weiblichen Struktur stark an einen Frauentypus, dem Čechov später mit *Seelchen* (Dušečka) ein Denkmal gesetzt hat und von dem Tolstoj so verückt war: an Ol'ga Semenovna, die „ur-russische“, sich aufopfernde, sich ganz den Interessen des Mannes widmende, ja, nur für ihn und durch ihn lebende Frau. Gewiss, Varvara Dobroselova ist kein „Seelchen“, in der Weise, wie es von Čechov in Form einer Miniatur nahezu parodistisch dargestellt wird. Varen'kas intellektuelle Fähigkeiten sind nicht vergleichbar mit denen Dušečkas, die eigentlich zu keiner eigenständigen Reflexion in der Lage ist. Doch hat Varen'ka grundlegende Attribute, die sie mit diesem Frauentyp teilt – das wichtigste Merkmal ist ihre innere Leere, und die Bereitschaft, diese Leere mit den Anschauungen, Vorstellungen, Inhalten desjenigen zu füllen, der ihre gegenwärtige Bezugsperson, ihr Geliebter oder Verehrer ist. Die Gegenstände selbst, die jeweilige Weltsicht und die damit zusammen-

42 Matveyev (1995, 540) geht sogar soweit, Varen'ka „zynischen Materialismus“ vorzuwerfen.

43 Vgl. Nikitenko in der Märzausgabe 1846 von *Biblioteka dlja čtenija*: „Девушка в романе все пожертвована основной его мысли, так что в ней не осталось почти ничего женского. Она сложена хорошо и правильно, но чувствуешь, что она сложена из камня.“ (Hier zitiert nach Viktor Vinogradov: Sjužet i arhitektonika romana Dostoevskogo ‚Bednye ljudi‘ v svjazj s voprosom o poëtike natural'noj školy. In: Tvorčeskij put' Dostoevskogo. Sbornik statej, pod red. N. L. Brodskogo. Leningrad 1924, S. 75.) Und Belinskij schreibt: [...] лицо Вареньки как-то не совсем определено и окончено; но видно, уж такова участь русских женщин, что русская поэзия не ладит с ними [...].“ (Vissarion Belinskij: *Sobranie sočinenij v trech tomach*, t. 3. Moskva 1948, S. 72.)

hängende Beschäftigung sind austauschbar, substituierbar, sie haben keinen Wert an sich, nur durch den entsprechenden Mann wird der Sache, dem jeweiligen Existenzmodus Wert verliehen. Mit Pokrovskij hat bei Varen’ka eine Lesewut eingesetzt, die sich mit dem Tod des Geliebten in Luft auflöst; mit Devuškin „lebt“ Varen’ka in einer Briefbeziehung – genauso lang, wie es für sie von Nutzen ist; bis nämlich Bykov auf den Plan tritt und sie ins üppige prosaische Leben mitnimmt⁴⁴. Vergessen sind die Bücher, wertlos sind Devuškins Briefe, jetzt sind es die „Fabeln“, um die Varen’kas ganzes Denken kreist, und Bykov selbst, der in ihrem Sein so viel Raum einnimmt, dass es in den Briefen fortan von Bykov-Zitaten und Verweisen auf ihn nur so wimmelt⁴⁵. Varvara Alekseevna ist „blass“, weil sie inhaltslos ist, weil sie sich von den Inhalten der sie umgebenden Männer nährt. Bei diesem „Sich-Nähren“ zeigt sie ähnlich vampirhafte Züge, wie in zugespitzter Form dann auch Dušečka⁴⁶. Beide Männer, die Varen’ka lieben und mit ihr eine Beziehung führen, gehen zugrunde. Pokrovskij stirbt wenige Wochen nach Beginn der Liebschaft mit Varen’ka an einer Krankheit; Devuškin wird zunächst finanziell von Varvara Dobroselova geschröpft, später verkräftet er ihren Fortgang nicht und zerbricht daran. Und selbst in der beginnenden Beziehung zu Bykov zeichnen sich erste Versuche ab, den künftigen Ehemann zu „melken“, die dieser jedoch sofort unterbindet. Im Brief vom 28. September erteilt die Protagonistin (nachdem Bykov

⁴⁴ Ganz ähnlich verhält es sich bei Ol’ga, Čechovs Protagonistin: In der Ehe mit ihrem ersten Mann geht sie ganz in der Welt des Theaters auf, in ihrer zweiten Ehe in der Welt des Holzhandels, und als sie schließlich einen Tierarzt heiratet, spricht Ol’ga mit viel Anteilnahme von den Problemen der veterinärmedizinischen Versorgung.

⁴⁵ Vgl. allein im Brief vom 27. September: „Господин Быков сказал, что у меня непременно должно быть на три дюжины рубашек голландского полотна“; „Господин Быков сердится, говорит, что с этими тряпками ужасно много возни“; „Господин Быков торопится, говорит, что на вздор много времени не нужно терять“; [...] потому что господин Быков говорит, что он не хочет, чтобы жена его как кухарка ходила [...]“; но господин Быков говорит, что ничего, очнется.“ („Herr Bykoff sagt, ich müsse mindestens drei Dutzend Hemden aus holländischem Leinen haben“; „Herr Bykoff ärgert sich, weil er nicht geahnt hat, wie er sagt, dass diese Lappen so viel Scherereien verursachen können“; „Herr Bykoff hat Eile und sagt, für diese Dummheiten brauche man nicht soviel Zeit zu vergeuden“; [...] denn Herr Bykoff sagt, er wüsche nicht, dass seine Frau wie eine Küchenmagd gekleidet gehe [...]“; Herr Bykoff sagt, das sei nicht weiter schlimm, sie würde sich schon wieder erholen.“)

⁴⁶ Wächter schreibt zu Dušečkas Liebesverhalten: „Ol’ga Semenovnas Liebe ist selbstlos im wörtlichen, darum auch bedrohlichen Sinn des Wortes. Da sie nur leben kann in der Bindung an einen anderen Menschen, von ihm erhalten muss, was sie selbst zum Leben braucht – ‚mysli, napravlenie žizni‘ – wird dieser andere auch früher oder später so ‚leergemacht‘, wie Ol’ga ohne ihn ‚leer‘ wäre.“ (91–92) Und: „Ol’ga wendet sich von dem ab, den sie einmal ‚verbraucht‘, an dem sich ihre ‚Liebesfähigkeit‘ erschöpft hat.“ (Thomas Wächter: Die Rolle narrativer Äquivalenzen im Bedeutungsaufbau von Čechovs späten Erzählungen „Skripka Rotšil’da“, „Dušečka“ und „Nevesta“. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Hamburg 1983, S. 89) Zur Vampir Liebe bei Dušečka vgl. auch Wolf Schmid: Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne: Čechov – Babel’ – Zamjatin. Frankfurt am Main 1992, S. 68–70.

ihr vorgeworfen hat, dass sie ihn „ausplündere“) die panische Anweisung an Devuškin, ihre Bestellung der „Ohrgehänge mit Perlen und Smaragden“ wieder rückgängig zu machen. Kaum ist Varvara Dobroselova befugt, Einkäufe für die Aussteuer zu tätigen, schlägt sie über die Stränge, bestellt Schmuck für Geldsummen, die selbst einem vermögenden Bykov zu hoch sind.

In ihrem Liebesverhalten ist Varen'ka so eigennützig und egozentrisch wie Dušečka, und dass sich manch Kritiker an ihrer Unscheinbarkeit stößt, hängt vermutlich damit zusammen, dass sie ähnlich wenig Persönlichkeit hat wie Čechovs Protagonistin: Auffallend oft zitiert Varvara Alekseevna die Meinung anderer; etwas Heikles oder Unerfreuliches sagt sie selten direkt zu Devuškin, sondern tut dies immer über Fedora (und später über Bykov). Ihre Bedienstete benutzt Varen'ka vor allem, um Devuškin gegenüber ihren schlechten Gesundheitszustand zu betonen, um ihre Bedürfnisse (oder auch schlechte Neuigkeiten) zu übermitteln und um sich über Devuškins Angelegenheiten auf dem Laufenden zu halten⁴⁷. Ganz offenkundig versteckt Varen'ka sich hinter Fedora, sei es aus Angst oder Kalkül, sei es, um ihre eigene Leere zu kaschieren – Varvara Dobroselova scheint, wie ihr kontradiktischer Name schon andeutet⁴⁸, von zwei unterschiedlichen Kräften bestimmt, einer blinden Lebensgier, die mitunter vampirartige Züge annimmt, und einer Gewöhnlichkeit, einer Unbestimmtheit oder inneren Leere, die beständig sucht, sich zu verbergen und mit fremden Inhalten zu füllen.

Dostoevskij entwirft anhand seiner beiden Protagonisten eine Identität, die von Grund auf instabil ist und darum auf dem Prinzip der permanenten (metaphorischen, literarischen) Substitution beruht. Sowohl bei Devuškin als auch bei Varvara Alekseevna – hier sogar in zugespitzter Form – zeigt sich eine Art „Identitätsvakuum“, das permanent danach trachtet, gefüllt zu werden. Ob, wie im Falle Devuškins, über das Schreiben und die Aneignung und Verinnerlichung literarischer

⁴⁷ Vgl. S.K. Somerwil-Ayrton: *Poverty and Power in the early works of Dostoevskij*. Amsterdam 1988, S. 84–86. Hier einige Beispiele, die Somerwil-Ayrton anführt: In seinem Brief vom 21. Juni schickt Devuškin Varen'ka vier Hemden, von denen Fedora ihm erzählt hat, dass Varen'ka sie benötige; zugleich kündigt er an, ihr auch farbige Nähseide zu besorgen, da Varen'ka ihm durch Theresa habe sagen lassen, dass sie Seide zum Sticken benötige. In Varen'kas Brief vom 27. Juni ist Fedora diejenige, die von einer guten Stelle für Varen'ka als Gouvernante gehört hat. Im Brief vom 1. Juli schüttelt Fedora den Kopf über Devuškins Mittellosigkeit und erzählt Varen'ka den neuesten Klatsch bzw. die Gerüchte über einen Streit zwischen Devuškin und seiner „Chozjajka“, weil er angeblich seine Miete nicht bezahlt hat. Später, als Bykov in der Stadt auftaucht, berichtet Varen'ka Devuškin ausführlich (Brief vom 15. September) von einem langen Gespräch zwischen Fedora und Bykov. Und nach Bykovs Heiratsantrag zitiert Varen'ka gegenüber Devuškin Fedoras Meinung über Bykov und die anstehende Eheschließung. Selbstverständlich spricht Fedora sich für Varen'kas Ehe mit Bykov aus.

⁴⁸ Varvara (βάββα) = die Fremde/Ausländerin, Dobroselova = in etwa: die „Gut-Dörfliche“. Auch die Etymologie der anderen Namen ist erwähnenswert: Makar (μακάριος) = der Glückliche/Glückselige, Devuškin hingegen ist von *devuška* (= russ.: das junge Mädchen) abgeleitet; Fedora (θεωδώρα) = das Gottesgeschenk.

Schemata, oder, wie bei Varvara Dobroselova, über das Adaptieren unterschiedlichster fremder und dabei immer austauschbarer Seinsmodi – es sind nur Varianten desselben Prinzips, verschiedene Erscheinungsformen mehr oder weniger livresker Wirklichkeitssupplemente, die in *Arme Leute* das Denken und Sein der Protagonisten bestimmt.

Dostoevskijs „Doppelgänger“ zwischen pathologischem Fall und literarischem Text

Fallgeschichte und erzählte Krankheit

Im zweiten Kapitel¹ wurde erwähnt, dass Dostoevskij sich explizit gegen einen physiologischen Psychologiebegriff wendet. Auch im Roman *Der Doppelgänger* (Dvojnik) bewegt sich die Narrativisierung der Krankheit weit über eine Literaturästhetik hinaus, die sich an physio-psychologischen Paradigmen orientiert. Es soll hier eben nicht die positivistische Pathologie aufgegriffen werden, die das soziale Wesen des Menschen auf eindeutige Weise definiert. Gerade die Bewusstseinspsychologie des Doppelgängers widersetzt sich der wachsenden gesellschaftlichen und sprachlichen Dominanz des positivistischen Diskurses bzw. befindet sich in einem Spannungsverhältnis zu ihm.² Wie zu sehen sein wird, verzichtet Dostoevskij

1 Die Autorin bezieht sich auf folgende Arbeit: Dieselbe: Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin. Die Russische Literatur der 40er bis 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 2003.

2 Es ist M. Foucault, der dann die sprachliche Seite des medizinischen Diskurses innerhalb einer bestimmten Zivilisationsform reflektieren wird. Er formuliert das Problem der Versprachlichung der psychischen Krankheit als ein prinzipiell methodisches: Aus der Gleichsetzung der Begrifflichkeit der organischen mit den psychiatrischen Störungen als einer Metapathologie resultiere die völlige und existenzielle Verkennung des Charakters der psychischen Krankheit und die Beschreibung einer „falschen“ Wirklichkeit: „Erscheint es nicht vielleicht deshalb so unbequem, die psychologische Krankheit und die psychologische Gesundheit zu definieren, weil man sich vergeblich bemüht, Begriffe undifferenziert auf sie anzuwenden, die ebenso für die somatische Medizin bestimmt sind? Kommt die Schwierigkeit, die Einheit der organischen Störungen und der Veränderung der Persönlichkeit aufzufinden, nicht daher, dass für beide eine Struktur vom gleichen Typus angenommen wird? Hinter der Psychopathologie und der organischen Pathologie steht eine allgemeine abstrakte Pathologie, die die einen wie die andere beherrscht, die beiden die gleichen Begriffe als ebensoviele Vorurteile aufdrängt und die gleichen Methoden als ebensoviele Postulate zuweist. Wir möchten zeigen, daß die Wurzel der Psychopathologie nicht in irgendeiner Metapathologie zu suchen ist, sondern in einer spezifischen, historische abgestimmten Beziehung des Menschen zum geistesgestörten Menschen und zum wahren Menschen.“ (Michael Foucault: Psychologie und Geisteskrankheit. Frankfurt a. M. 1972, S. 19). „In der Psychopathologie läßt die Wirklichkeit des Kranken eine solche Abstraktion nicht zu, und jede krankhafte Individualität muß aus dem ihr gegenüber praktizierten Verhalten der Umwelt verstanden werden. (Der Begriff der Ganzheit hingegen läßt die Individualität des Kranken hervortreten; er kann, vermöge dieses Begriffs, in der

allerdings nicht darauf, Details aus klinischen Fallstudien aufzunehmen, denn gerade eine „glaubwürdige“ Psychose bietet paradoxerweise dasjenige Verfremdungspotenzial, das das Kunstwerk ausmacht: Der Entwurf einer „andersartigen“ Existenz wird zum literarischen Experiment einer existenziellen Grenzüberschreitung.³

Den meisten psychiatrischen Konzepten und Fallstudien der 40er und 50er Jahre liegt die Vorstellung einer Nervenläsion oder Nervenzerrüttung zugrunde. Prinzipiell werden die Störungen Manie, Melancholie, Hypochondrie und Hysterie unterschieden. Grundlegend ist die Auffassung, dass psychische Störungen die Lebenstätigkeit des Hirns und des Organismus beeinträchtigen; psychische Krankheiten stellen sich daher eher als organische Läsionen des Gehirns und weniger als Krankheiten der Seele dar. Wie im vorhergehenden Kapitel schon erläutert wurde, gelten sowohl äußere Faktoren als auch sehr starke emotionale Impulse als Grund pathologischer Störungen, die das Nervensystem in so hohem Maße affizieren, dass damit auch die Hirnfunktionen – und der allgemeine psychische Zustand – in Mitleidenschaft gezogen werden. Äußere Impulse verschiedenster Provenienz rufen traumatische Erlebnisse oder emotionale Stimmungen wie Liebe/Sexualität, Furcht, Trauer, Schreck, Kränkungen, Ehrgeiz etc. hervor. Sie gehen mit psychotischen Symptomen wie Paranoia, Halluzinationen und Schizophrenie einher. Zusätzlich zu äußeren Faktoren wird auch die Veranlagung des Kranken als Krankheitsursache in Betracht gezogen.

Im Zusammenhang mit dem *Doppelgänger* interessieren die Konzepte der „Manie“, die schizophrene und paranoide Symptome (dem heutigen Verständnis nach) umfassen. Mit ihren psychiatrischen Implikationen bilden sie bei Dostoevskij zunächst den Hintergrund, vor dem die Krankengeschichte auf der Ebene der sichtbaren psychiatrischen Symptome als literarisches Kunstwerk entfaltet wird. Unter das Phänomen der Manie fallen sowohl die Vorstellung einer „fixen Idee“⁴

Originalität seiner Krankheit isoliert und der eigentümliche Charakter seiner pathologischen Reaktionen bestimmt werden. Es muß also die psychologische Dimension der Geisteskrankheit eruiert werden, die sich innerhalb einer Psychopathologie als Faktum der Zivilisation eingebettet findet.“ (Ebd., S. 25).

3 Vgl. dazu die Ausführungen von Irle zum psychiatrischen Roman. Dieser nehme zum einen die psychiatrische Phänomenologie, die zum Verständnis für Form, Inhalt und Entwicklung von Krankheitsbildern führen könne, auf, und kann zum anderen diese psychopathologischen Gegebenheiten so darstellen, dass sie einen eigenen Platz in den wissenschaftlichen Äußerungen der Psychopathologie beanspruchen. (Vgl. Gerhard Irle: Der psychiatrische Roman. Stuttgart 1965, S. 11). In der Tat wird Dostoevskijs *Doppelgänger* zum Ausgangspunkt für viele psychopathologische Untersuchungen.

4 Im medizinhistorischen Kontext ist dies eine Idee, die die Gedanken und das Verhalten des Kranken vollkommen beherrscht; d.h. der Kranke ordnet ihr alles unter. Sie gilt als partielle Wahrnehmungsstörung, deren „Wahngebilde“ der Kranke an die Stelle der Wirklichkeit setzt. Vor allem die romantische Poetik greift zur Kennzeichnung von Wahnsinn oft auf das Motiv der *idée fixe* zurück. (Zum Wahnsinn in der russischen Romantik siehe auch K. Behrens: Wahnsinn in der deutschen und russischen Romantik. Magisterarbeit München 1996)

als auch der ab 1840 häufig gebrauchte Begriff der so genannten doppelten Persönlichkeit. Es gibt mehrere Formen dieser psychischen Störung: Die gleichzeitig auftretende und die sukzessiv auftretende Doppelung. Diese „Persönlichkeiten“ können voneinander wissen oder auch völlig isoliert auftreten. Wissen sie voneinander, führt dies – so postulieren es die meisten klinischen Studien dieser Zeit – zu einer Orientierungslosigkeit, bei der eine der Instanzen als massive Bedrohung, Gefahr oder Schrecken für die andere empfunden wird. In diesen Fällen halluziniert oder deliriert der Patient sogar.⁵ Die Symptombeschreibung der Psychopathologien der 40er Jahre sind sich einig: Der russische Arzt F. Uden etwa, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Symptome der Schizophrenie untersucht, beschreibt Schlaf- und Essstörungen, Verfolgungswahn, ein Gefühl der Bedrohung oder auch extreme Konzentrationsunfähigkeit beim Kranken⁶ (jedoch keinen Gedächtnisverlust). Andere sehen in der Manie eine Psychose, die ganz zufällig ausgelöst wird und Monate oder Jahre dauern kann. Die zeitgleich wirkenden Ärzte P. Malinovskij und P. Butkovskij wiederum beschreiben eine „allgemeine Verwirrung“ (bzw. Geistesgestörtheit), so dass die Krankengeschichte zur Geschichte einer körperlichen, emotionalen und psychischen Zerrüttung wird:

„Die anfängliche Desorganisation aller Organe, die Sphäre des Denkens geht mit einer erhöhten Tätigkeit des Hirnsystems einher, die Sphäre des Fühlens mit einer Erregung des verdickten Systems der Brustnerven (...).“⁷

Die Kliniker meinen, eine Zerrüttung der Persönlichkeit bis ins Chaotische beobachten zu können. Der Verlust von gedanklicher Kohärenz, ja der Denkfähigkeit generell, verbinde sich mit schwindender Artikulationsfähigkeit, ja sogar Sprachverlust; dies hat die Dissoziierung der Persönlichkeitsstruktur und schließlich die vollständige Isolation zur Folge:

„In diesem Zustand der Krankheit gibt es schon keine Folgerichtigkeit der Ideen mehr: Alles wird verwechselt, durcheinander gebracht, ins Chaos gezogen; die Worte fließen in einem Strom ohne jeglichen Zusammenhang, es gibt keine Aufmerksamkeit, die Wahrnehmung ist fehlerhaft, es gibt keinerlei Auffassungsgabe und Schnelligkeit in den Bewegungen des Kranken (...), der mal fröhlich ist, mal nachdenklich, an Schlaflosigkeit leidet, der viel isst oder jegliche Nahrung verweigert. (...) Diejenigen Bruchstücke der Gedanken, die

⁵ Vgl. Henri F. Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewußten. Bern 1973, S. 165f., 173ff.

⁶ „In der Periode der fortgeschrittenen Krankheit können sich die Kranken geistig nicht auf Dauer auf etwas konzentrieren, ihre Ideen gehen rasch ineinander über, sie bleiben bei keinem einzigen Gedanken stehen, können sich auch an keinen erinnern.“ (F. I. Uden: Akademičeskoe čtenie o chroničeskich boleznyach. Čast' 3, Peterburg 1817. Zit. nach D. D. Fedotov: Očerki po istorii otečestvennoj mediciny. Vtoraja polovina XVII i pervaja polovina XIX veka. Tom 1. Moskva 1957, S. 130)

⁷ P.A. Butkovskij: Duševnie bolezni. S.-Peterburg 1834, čast' 2, S. 80. Zit. nach. Fedotov 1957, S. 135.

verständlich sind, sind stark und ausdrucksvoll, aber niemals beendet und immer wirr (...). Sie zeigen die angestrengte aber chaotische Tätigkeit des Verstandes.“⁸

Alle klinischen Beschreibungen psychischer Störungen erweisen sich als symptomorientierte Typologien von Symptombildern. Wie sehr die Psychopathologie als Wissenschaft für sich beansprucht, alle Symptome unter ein typisches Krankheitsbild subsumieren zu können, demonstrieren die klinischen Fallstudien des Psychopathologen V. Sabler (der vor allem in den 40er bis zum Anfang der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts tätig ist). In seinen Fallstudien versucht Sabler das Phänomen Wahnsinn sprachlich-diskursiv einzugrenzen. Er fordert zwar eine differenziertere pathologische Analyse und die Integration der Krankengeschichte in die Diagnose. Doch nicht die exakte wissenschaftliche Beschreibung, sondern eine „anekdotenhafte“ Erzählung des Falles, der die spezifische „psychische Sphäre“ des Kranken d.h. Intellekt, Willen, moralische Fähigkeiten umfasst, könne die psychische Störung in ihrer Gesamtheit erfassen. Der Arzt erscheint hierbei quasi als allwissender Erzähler, der dem Patienten eine eigene „Stimme“, die seine Krankengeschichte artikulieren könnte, nicht zugestehen will. Wieder also ist es hier die fremde Sprache des Arztes, die Krankheit verfügbar und überschaubar macht und dem Bereich des Eigenen entzieht:

„Tatsächlich entzieht sich die gesamte übrige psychische Sphäre des Kranken der psychiatrischen Wahrnehmung, sein Intellekt, Wille, Gedächtnis, die moralischen Fähigkeiten etc., und auf den Zustand gerade dieser Fähigkeiten ist die Prognose, Therapie etc. gegründet. Ein vollständiges Bild des seelischen Zustandes des Kranken erhalten wir nicht durch die wissenschaftliche, sondern, sagen wir, die anekdotenhafte Beobachtung; niemals kommen wir aber dahin, zu verstehen, auf welche Weise die völlig absurden Ideen entstanden, wie sie Wurzeln fassten und wie sie sich verbreiten konnten.“⁹

Im folgenden Beispiel Sablers wird die Entstehung von Paranoia und Größenwahn beschrieben:

„Der Kranke macht verschiedene Unglücksfälle durch, fällt in den Zustand der Melancholie, erscheint aber plötzlich fröhlich, er fühlt irgendeine besondere Leichtigkeit sowie Fähigkeit zu sprechen, einen Impuls zu handeln; er ist sehr zufrieden, fast mehr als früher, fast mehr als die übrigen Leute. Unter dem Einfluss dieser Stimmung entsteht in ihm plötzlich die unbewusste Idee, dass er eine sehr wichtige Person sei, zum Beispiel (ungeachtet dessen, was er früher

⁸ P.P. Malinovskij: Pomešatel'stvo, kak ono predstavljaetsja vraču v praktike. Moskva 1847. Zit. nach Fedotov 1957, S. 140.

⁹ V. Sabler: Sumasšestvie izlečennoe strogoš'ju, in: Moskovskij vračebnij žurnal, 1848, t. 2, kn. 2,3, S. 288-289. Zit. Fedotov 1957, S. 147.

war) ein Heerführer, ein reicher Bankier, ein berühmter Schriftsteller oder anderes. Aber diese Idee überrascht ihn anfangs, erschreckt ihn, er kann sich nicht entschließen, sie auszusprechen oder weilt in sie nur als ein Geheimnis ein. (...) Die affektiven Fähigkeiten mögen entstellt sein, aber sie sind nicht zerstört: Der Kranke beneidet oder verachtet möglicherweise diejenigen von seinen Freunden, Verwandten, die er früher am meisten liebte, aber das Wiedersehen mit ihnen übt auf ihn einen starken, meistens schädlichen Eindruck aus.“¹⁰

Vor allem wird der Ursache emotionaler Veränderungen nachgespürt. Der Blick richtet sich nicht nur auf den äußeren Verlauf der Erkrankung (d.h. auf das, was geschieht), sondern auch auf ihre Motivierung und Genese (d.h. darauf, warum und wie es geschieht). In diesen klinischen Beschreibungen geht es aber immer noch vorrangig um den „Fall“ und nicht um den Kranken als individuelle Persönlichkeit mit einer unwiederholbaren Krankengeschichte. Hier wird zwar Authentizität suggeriert, doch letztlich wählt nur die Autorität des Arztes diejenigen Fakten aus, die sich einem Krankheitsbild zuordnen lassen. In den Fallstudien wird die Rede des Kranken vollständig in die Rede des Arztes integriert. Aus einer eigenständigen Darstellung des Patienten bezüglich seines Zustandes formt der Arzt eine zusammenhängende Erzählung, die allerdings weniger der Wirklichkeit des Kranken als der Wirklichkeit der klinischen Diagnosemöglichkeiten entspricht; es wird über den Kranken und nicht mit ihm bzw. aus seiner Perspektive gesprochen. Man klassifiziert die Fälle nach einem bestimmten Raster, das Wiedererkennen und Einordnen der Symptome gewährleistet. Die Diagnose stellt dann eher ein bestätigendes „Ergebnisprotokoll“ dieses Prozesses dar, als dass sie die Krankheit in ihrem Verlauf erfassen würde.

Da die klinische Psychiatrie eine Lehre der Krankheitsformen ist, fokussiert sie in der Theoriebildung immer den pathologischen Zustand als solchen und stellt daher keine primär therapeutisch oder präventiv ausgerichtete Heilkunde dar. Damit verlässt sie den Ansatz der noch in der Mitte der 40er Jahre dominierenden (psychopathologisch motivierten) Sozialmedizin, einen gesunden Idealzustand ex negativo durch das Aufzeigen einer „kranken“ Wirklichkeit zu konstituieren und diesen durch Veränderung der wie auch immer gearteten Umstände erreichen zu wollen. Die Krankheitspsychologie konzentriert sich nun verstärkt auf den Kranken als einen „interessanten Fall“. Auch Griesingers Degenerations-Theorie „isoliert“ die Krankheit als solche; sie nimmt aber graduelle Unterschiede zwischen den einzelnen Krankheitsformen an, jedoch nicht den kranken Zustand in Opposition zu dem gesunden. Während hier die Position des Kranken immer noch in der Wertung des Arztes beinhaltet ist (d.h. der Arzt berichtet quasi als allwissender Erzähler, der Patient sei fröhlich, traurig, hätte Stimmungsumschwünge etc.), wird im *Doppelgänger* die Individualität des Kranken radikalisiert.

¹⁰ Ebd.

Liest man den *Doppelgänger* also zunächst als einen „psychiatrischen“ Roman, so kann man feststellen, dass die Narrativisierung von Krankheit eine Reihe von Möglichkeiten aufgreift, die der psychiatrische Diskurs bereithält, die sich aber auch in einem Spannungsverhältnis zu diesem befindet, d.h. es geht um die Kluft zwischen der Geisteskrankheit als Diskurs und Formation von repräsentativen Formen und ihrem Erleben. Dennoch: Psychiatrie und literarische Ästhetik arbeiten hier Hand in Hand, wenn es darum geht, Formen der pathologischen Individualität und ihre äußere Präsenz zu analysieren. Bezüglich der Eruiierung der Rolle des Einzelnen in der Gesellschaft aber stehen beide, Psychiatrie und Literatur, in Widerspruch. Wie gezeigt wurde, sieht die Psychiatrie den Einzelnen sehr stark durch äußere Einflüsse geprägt, d.h. sie definiert das Individuum als Produkt sozialer Gesetzmäßigkeiten. Es ist der psychiatrische Diskurs, der sich der Sprache über das „Innere“ des (kranken) Subjekts wie auch dessen Erscheinung nach außen hin bemächtigt, die Erscheinungen des Wahnsinns ordnet und aufzeichnet, sowie sich gleichzeitig als sozialer Diskurs präsentiert. Er konstituiert ein soziales, ein „bürgerliches“ Subjekt, dessen Verhaltensnormen idealerweise Gültigkeit besitzen. Der Grad des Pathologischen spielt dann die Rolle eines Indikators, der aufzeigt, inwieweit die gesellschaftliche Abweichung schon vorangeschritten ist (über eine Eingliederung des Kranken wird weniger nachgedacht). Die Psychiatrie erweist sich damit als ein Mittel zur Klassifizierung der (auch graduellen) Differenzen vom Normalen.

Den psychiatrischen Diskurs über den Wahnsinn nimmt Dostoevskij aber nur zum Ausgangspunkt der Symptombeschreibung; im Grunde bewegt er sich in der Narrativisierung der Krankheit weit über diesen hinaus. Zunächst wird für Dostoevskij aber gerade die epistemologische Prämisse der Psychiatrie, Krankheit sei eine eigene Seinsform, die es nicht moralisch zu werten, sondern ausschließlich zu analysieren gilt, interessant. Seine Folgerung, die Biographie des Kranken sei immer eine unwiederholbare, die als eigene Seinsform jenseits gesellschaftskritischer Implikationen untersucht werden müsse, macht therapeutische und soziale Aspekte daher sekundär. Hinsichtlich der Darstellung des Kranken ist für Dostoevskij vor allem die Interpretation des Sinns der Symptome innerhalb der biographischen (Leidens-)geschichte wichtiger als ihre Bedeutung innerhalb eines nosologischen Systems.

Betrachtet man das paranoide Krankheitsbild des Helden dieser Erzählung, Goljadkin, genauer, kann man feststellen, dass sich die Darstellung der Symptome an dem oben erwähnten psychiatrischen Modell orientiert, d.h. nervliche Störungen werden von äußerlich bedingten emotionalen Traumata abhängig gemacht. Der Beginn von Goljadkins Krankheit besteht darin, dass sich schockartige und traumatische Erlebnisse in körperlichen Symptomen äußern, d.h. den meisten der geschilderten körperlichen Symptome geht eine enorm emotional belastende Situation voraus. Immer wieder wird betont, wie Scham, Zorn, Kummer den Helden „außer sich“ sein lassen und seine geistigen und körperlichen Fähigkeiten

lähmen. Vor allem Panikzustände (zunächst ohne konkretes Objekt) lassen ihn die Kontrolle über sich verlieren¹¹:

„Außer sich vor Schreck, Kummer und Zorn lief der bemitleidenswerte Herr Goljadkin auf die Straße und wollte sich eine Droschke nehmen, um geradewegs zu Seiner Exzellenz zu fliehen (...). Sprachlos vor Scham sah der doch so vollkommen ehrenhafte Herr Goljadkin sich um, und konnte sich so selbst und mit eigenen Augen überzeugen, daß die Droschkenkutscher, so wie Petruschka, offenbar mit ihnen unter einer Decke steckten (...).“ (Dostoevskij 1996, 327)

„Gebannt und erstarrt vor Schrecken erwachte unser Held, und gebannt und starr vor Schrecken fühlte er sich auch noch im wachen Zustand nicht besser. Schwer und quälend war ihm zumute... Er hatte ein Gefühl, als ob ihm jemand das Herz aus der Brust risse.“ (Ebd., 328)

Im Vordergrund steht vor allem die Darstellung der Entwicklung der Krankheit. Goljadkins Charakter stellt sich von Beginn an als äußerst ambivalent dar; zum einen ist er extrem ängstlich, schüchtern und unsicher, zum anderen narzisstisch und gesellschaftlich ehrgeizig. Zwar arbeitet er als ein kleiner Beamter niedrigster Rangstufe in einer Kanzlei; sein Ehrgeiz und seine Eigenliebe sind jedoch extrem ausgeprägt, Größenwahn geht mit einem Hang zur Selbsterniedrigung Hand in Hand. Der Wunsch nach beruflichem Erfolg und gesellschaftlicher Anerkennung wird zur Obsession, dabei bestimmt die Furcht vor Missachtung, Scheitern und Zurücksetzung sowie der Wille, sozial aufzusteigen, alle Handlungen Goljadkins. Ein Scheitern im Dienst wäre für ihn auch eine Ablehnung seiner Person. Ausschlaggebend aber ist Klara, die Tochter des Staatsrates Berendeev, die für ihn zweifach libidinös besetzt ist: Einerseits repräsentiert sie für ihn die Welt des Luxus, der Macht und des Reichtums, andererseits ist sie Ziel seiner erotischen Begierde.¹² Durch eine Heirat mit Klara will er zudem in höchste Gesellschafts-

¹¹ Die Zitate entstammen der Ausgabe: Fjodor M. Dostojewski: *Der Doppelgänger*. In: Ders.: *Der Doppelgänger. Frühe Romane und Erzählungen*. Aus dem Russ. von E.K. Rahsin. 15. Auflage. München 1996.

¹² Vgl. dazu Ranks psychoanalytische Deutung des Doppelgängermotivs. Er betont vor allem die Koppelung von Narzissmus mit erotischem Begehren, das im *Doppelgänger* zwar als verdrängte Libido ausgelagert wird, sich letztlich aber gegen sich selbst richtet. Der erotischen Komponente komme dabei die entscheidende Rolle zu: „Auch wo die Gestaltung nicht an Dostoevskijs unübertreffliche klinische Exaktheit heranreicht, wird doch deutlich, daß es sich um paranoische Verfolgungs- und Beeinträchtigungsideen handelt, denen der Held von Seiten seines Doppelgängers ausgesetzt ist. Nun wissen wir seit Freuds psychoanalytischer Aufklärung der Paranoia, daß dieser Erkrankung „eine Fixierung im Narzißmus“ zugrundeliegt, welcher der typische Größenwahn, der Sexualüberschätzung des eigenen Ich entspricht. Die Entwicklungsstufe, von der die Paranoiker auf den ursprünglichen Narzißmus regredieren, ist die sublimierte Homosexualität, gegen deren unverhüllten Durchbruch sie sich mit dem charakteristischen paranoischen Mechanismus der Projektion zur Wehr setzen.“ (Otto Rank: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Reprint der Ausgabe von 1925. Wien 1993, S. 100f.).

kreise aufsteigen. Um dieses Ziel zu erreichen, lädt er sich selbst zu einem Ball ein, der anlässlich ihres Geburtstags gegeben wird. Er beabsichtigt, Aufmerksamkeit bei ihr zu erlangen, fordert sie zum Tanzen auf, benimmt sich dabei aber gesellschaftlich so vollkommen inakzeptabel, dass sein Erscheinen auf dem Ball zum völligen Fiasko und Skandal gerät. Zwar erkennt er das Unangemessene und Prekäre seiner Lage; äußerste Unsicherheit und Nervosität lassen ihn aber nur noch mehr „aus der Rolle fallen“. Zum ersten Mal spürt er auf diesem Ball die tiefe Kluft zwischen sich und der Gesellschaft, worauf er mit zunehmender Befangenheit reagiert. Blicke und Gelächter der anderen Gäste zeigen diese Distanziertheit nur noch allzu deutlich. Solchermaßen gesellschaftlich entwertet, kann er nur noch die Flucht nach Hause antreten: „und begann stolpernd, unsicher, zitternd und bebend die Treppe hinabzusteigen.“ (Ebd., 229).

Bereits der Entschluss, auf den Ball zu fahren, wird begleitet von einem Verhalten, das seine psychische Labilität manifestiert und deutlich von einem Normalverhalten abweicht. Der Weg zu dem Ball evoziert extreme Unsicherheit und Angst, Körperschwäche und Taubheit in den Gliedern:

„So dachte Herr Goljadkin, doch dessen ungeachtet wuchs seine Aufregung und wurde mit jedem Augenblick größer. Man merkte es ihm an, daß er sich zu etwas äußerst Mühevolem – um nicht mehr zu sagen – vorbereitete: Er flüsterte vor sich hin, gestikulierte mit der rechten Hand, blickte in einem Fort zu den Fenstern hinaus (...). (Ebd., 227). Er fühlte eine große Schwäche in sich, eine gewisse Abgetaubtheit in allen Gliedern.“ (Ebd., 229)

Die geschilderten Körper-Symptome Goljadkins vor, während und nach dem Eklat entsprechen ganz dem damaligen klinischen Bild: Schüttelfrost, Fieber, Delirium, Gedächtnisverlust, Verlust des Raum- und Zeitgefühls – auch in der zeitgenössischen medizinischen Literatur als „manische Symptome“ geschildert – begleiten das Verhalten, das ihn schließlich vor der Gesellschaft bloßstellt. Der Prozess der eigentlichen „Doppelung“ kündigt sich zunächst körperlich an: als unangenehmer Schüttelfrost gekoppelt mit starken emotionalen Erschütterungen wie etwa Panik¹³:

¹³ Am Phänomen der Angst, die im Gegensatz zur Furcht ja abstrakt und objektlos ist, macht Foucault in seiner Studie „Psychologie und Geisteskrankheit“ die Krankheit „als ein Apriori der Existenz, als eine Realität“ fest. (Foucault 1957, S 71 ff.) Gerade die gegenstandslose „virtuelle“ Angst aber sei paradoxerweise der eigentliche Inhalt der schizophrenen Erkrankung als eine prinzipielle und strukturelle Abwehrhaltung der Gegenwart gegenüber. „Der Inhalt der Krankheit ist die Gesamtheit der Flucht- und Abwehrreaktionen, durch die der Kranke auf seine Situation antwortet; und von dieser Gegenwart, von dieser augenblicklichen Situation aus müssen Evolutionsregressionen, die in den pathologischen Verhaltensweisen hervortreten, begriffen werden und ihren Sinn erhalten; die Regression ist nicht bloß eine Virtualität der Entwicklung, sie ist eine Konsequenz der Geschichte.“ (Ebd., S. 59).

„Plötzlich aber ... zuckte er am ganzen Körper zusammen und sprang unwillkürlich ein paar Schritte zur Seite. Mit einer unerklärlichen Unruhe begann er sich umzuschauen; es war aber niemand zu sehen, es konnte nichts Besonderes geschehen sein, und doch ... und doch schien es ihm, daß im Augenblick jemand neben ihm, dicht neben ihm gestanden hätte (...). (Ebd., 251) Inzwischen bemächtigte sich seiner eine neue Empfindung: es war wie eine Beklemmung und doch wieder nicht, es war wie Angst... und doch anders als Angst. Ein fieberhaftes Zittern lief ihm durch alle Adern.“ (Ebd., 251 f.)

Dies führt zur völligen Orientierungslosigkeit und zum Verlust des Erinnerungsvermögens:

„Nach einem ersten Anfall dieses kalten Entsetzens stieg Herr Goljadkin das Blut heiß in den Kopf. Stöhnend und zähneknirschend faßte er nach seiner glühenden Stirn, setzte sich wieder auf den Holzklotz und fing an nachzudenken ... Aber seine Gedanken hatten keinen Zusammenhang.“ (Ebd., 380)

Zustände extremer „Nervenerregung“ und Angespanntheit evozieren einen körperlichen Schwächezustand:

„Er fühlte in sich eine außergewöhnliche Energie. Und doch, ungeachtet dieser Energie, schien es Herrn Goljadkin, dass ihm eine gewöhnliche Mücke, wenn eine solche zur Zeit in Petersburg hätte leben können, ohne weiteres mit ihren Flügeln hätte zerbrechen können. Er fühlte auch, daß er vor Schwäche förmlich zusammensank, dass ihn nur eine fremde Kraft weitertrug, dass er selbst nicht mehr gehen konnte und seine Füße den Dienst versagten.“ (Ebd., 349)

Goljadkins völliger Zusammenbruch erfolgt nach dem erneuten uneingeladenen Besuch eines Balles bei Berendeew. Auch dieser Abend mündet für ihn in einem peinlichen Hinauswurf, seiner totalen gesellschaftlichen Stigmatisierung und schließlich in der Verschärfung der gesundheitlichen Krise. Die „seelische Erschütterung“ aufgrund der extremen Peinlichkeit des Auftritts auf dem Ball kulminiert im Symptom einer „schizophrenen Manie“. Im Resultat zeigt sich die psychische Störung als komplizierter Prozess der Verdoppelung der Bewusstseinsinstanzen, als Existenz jeweils eines „Jüngeren“ und eines „älteren“ Goljadkin. In der Wahrnehmung des „Älteren“ scheint der „Jüngere“ tatsächlich vorhanden zu sein. Je mehr der „Ältere“ sich aber mit seinem Doppelgänger beschäftigt, desto mehr verliert er seine Fähigkeit, reale Situationen zu beurteilen und seine Reflexionen in Sprache zu fassen. Er gerät – ähnlich der oben beschriebenen Krankheitsbilder der Schizophrenie – in einen Zustand von Orientierungslosigkeit, sprachlicher Verwirrung, gekoppelt mit Anzeichen von Gedächtnisschwund. Zu dem Zeitpunkt der „Spaltung“ seines Bewusstseins in zwei Einheiten übernimmt der jüngere Goljadkin die imaginäre Funktion gesellschaftlich erfolgreicher Integration und scheint für den Älteren

damit authentisch zu sein. Extremer Ehrgeiz und die Gier nach gesellschaftlicher und beruflicher Anerkennung, unter Umständen gekoppelt mit kränkender Zurückweisung der Gesellschaft ist – gemäß medizinischen Vorstellungen der 40er Jahre – einer der emotionalen Auslöser schizophrener Störungen.¹⁴ Analog ist dies zur Verfassung des „Ältern“: Dieser ist bestrebt, seine dienstlichen Pflichten in übersteigter Perfektion bis zur Selbstaufgabe zu erfüllen, um sich das Lob des Vorgesetzten nicht nur als ein berufliches, sondern auch – in seinem extremen Minderwertigkeitsgefühl – als ein persönliches zu sichern. So spielt auch seine Angst, dass der Doppelgänger ihn aus seiner beruflichen Stellung verdrängen könnte, innerhalb der Krankheitsgeschichte eine große Rolle.¹⁵ Dabei inszeniert er gleichzeitig den vollständigen Bruch mit dem „Jüngeren“, der ihn vermeintlich aus allen Positionen verdrängt und seinen Lebensentwurf und sein Selbstbewusstsein zerstört. Diese Bedrohung wird in einer Traumsequenz des „Älteren“ offenbar, in der er einen glanzvollen gesellschaftlichen Auftritt imaginiert, der jedoch durch den verhassten Doppelgänger „verpatzt“ wird:

„Da träumte Herrn Goljädkin wiederum, daß er sich in einer prächtigen Gesellschaft befände, die sich durch Geist und den vornehmen Tonfall aller anwesenden Personen auszeichnete; daß er, Goljädkin, sich seinerseits durch Liebenswürdigkeit und Scharfsinn auszeichnete, daß ihn alle liebgewannen, sogar einige seiner Feinde, die zugegen waren, sich ihm zugetan zeigten, was Herr Goljädkin als sehr angenehm empfand, daß ihm alle den Vorzug gaben und er selbst, Goljädkin, mit Vergnügen anhören durfte, wie der Wirt einen seiner Gäste beiseite führte, um ihm Lobenswertes über Herrn Goljädkin zu sagen ... Doch plötzlich, mir nichts dir nichts, erschien wieder dasselbe mißvergnügte und mit wahrhaft tierischen Zügen begabte Gesicht des Herrn Goljädkin *junior* und zerstörte den ganzen Triumph des Herrn Goljädkin *senior*, verdunkelte seine glänzende gesellschaftliche Erscheinung, trat ihn abermals in den Schmutz und bewies allen klar, daß Herr Goljädkin der Ältere, daß also der wirkliche Goljädkin – gar nicht der wirkliche sei, sondern ein nachgemachter, während er, er selbst, der wirkliche wäre...“ (Ebd., 326)

¹⁴ Fedotov 1957, S. 127ff.

¹⁵ Die Furcht vor dem Einnehmen der Stelle durch den Doppelgänger, der der Normalität angehört und alle geforderten Pflichten zur weitaus größeren Zufriedenheit der Vorgesetzten erfüllt, basiert wohl auch auf ganz konkreten medizin- und rechtshistorischen Fakten. 1837 wurde ein Gesetz erlassen (1841 bestätigt und ergänzt), das den Fall eintretenden Wahnsinns bei in Dienst stehenden Beamten regelt. Dauerte die Krankheit weniger als ein Jahr, drohte kein Arbeitsverlust. Die Entlassung erfolgte erst bei längerer Krankheitsdauer. Inzwischen musste jedoch ein Ersatzbeamter die Pflichten des Erkrankten weiterführen, der den vollen Lohn und alle Privilegien des Dienstes erhielt. (Vgl. K.S. Dix: *Madness in Russia 1775-1864*. Los Angeles 1977, S. 147).

Die wirkliche Krankheit des „älteren“ Goljadkin ist nun bis zur totalen Verwirrung fortgeschritten; er konzentriert sich nur noch auf die vermeintlichen Erfolge und Machenschaften seines Doppelgängers bei gleichzeitigem eigenem Realitätsverlust.

Goljadkin weist also alle klinischen Merkmale einer Schizophrenie auf, die wohl auch sein Arzt Rutenšpic theoretisch gekannt haben dürfte. Will Rutenšpic aber möglichst schnell und bequem anhand der ihm zu Gebote stehenden „Medizinschablonen“ zu einer Diagnose kommen, kann Goljadkin nicht mit einer kohärenten Krankheitserzählung dienen. Seine Schilderung der eigenen Zustände ist auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene äußerst brüchig, unlogisch und erweist sich als Merkmal äußerster Verworrenheit und Unkonzentriertheit. Das Missverständnis zwischen Arzt und Patienten liegt somit bei den unterschiedlich verwendeten Redeweisen über die Krankheit:

„Der allgemeine Lebensweg ist breit, Krestjan Iwanowitsch ... Ich will... Ich will damit nur sagen ... Entschuldigen Sie, ich bin kein Meister der Redekunst, Krestjan Iwanowitsch. (...) Ich sage oder bitte vielmehr, mich zu entschuldigen, Krestjan Iwanowitsch, da ich kein Meister in der Redekunst bin“, versetzte Herr Goljadkin in halbwegs gekränktem Ton, doch merklich verwirrt und unsicher.“ (Ebd., 209)

Goljadkin ist mit dem Problem konfrontiert, über sich selbst als kranke Person zu sprechen und sich als eindeutigen „Fall“ präsentieren zu müssen, wobei allerdings die Anwesenheit des autoritären Arztes Goljadkin zunehmend verstört:

„Da nun Herr Goljadkin seinerseits fast immer den Mut und gewissermaßen auch sich selbst verlor, sobald er jemanden in seinen eigenen Angelegenheiten anreden mußte, so geriet er auch diesmal beim ersten Satz, der bei ihm stets im wahren Sinne des Wortes der Stein des Anstoßes war, in nicht geringe Verwirrung, murmelte irgend etwas, das wohl wie eine Entschuldigung sein sollte, und da er nun entschieden nicht mehr wußte, was weiter tun, nahm er einen Stuhl und – setzte sich.“ (Ebd., 207)

Auf die stammelnden Rechtfertigungs- und Artikulationsversuche Goljadkins reagiert der Arzt nicht. Die peinliche Verwirrung Goljadkins steht in krassem Gegensatz zur Selbstzufriedenheit des Arztes. Dieser ist überzeugt, im Besitz der Wahrheit über die menschliche Gesundheit zu sein, die durch einen medizinisch-wissenschaftlichen Diskurs offiziell abgesichert ist. Am Verstehen des sich ihm präsentierenden Krankheitsbildes, geschweige denn an einer Therapie, scheint er nicht interessiert zu sein. Er empfiehlt Goljadkin vielmehr Verhaltensmaßregeln, die praktischer Lebensweisheit und Lebenserfahrung entlehnt sind, etwa Spaziergänge, Gesellschaft, Fröhlichkeit (!)¹⁶ etc.; deren Unerfüllbarkeit ist für Goljadkin allerdings gerade eine der Ursachen seiner Krankheit.

¹⁶ Diese Diagnose entspricht ganz der klassischen diätischen körperorientierten Leib-Seele-Vorstellung. In der medizinischen Literatur um die Mitte des 19. Jahrhundert findet sich als

Der Stammelrede Goljadkins steht im Arzt eine dialogunfähige Instanz entgegen, die zwar alle gesellschaftlichen Regeln beherrscht, jedoch als geschlossenes System nicht auf Fremdes reagieren kann. Dass die „missglückte“ Selbstpräsentation Goljadkins an sich schon ein deutliches Symptom seiner Krankheit ist, übersieht der Arzt, so bleibt er auf die schlecht artikulierten Fragen Goljadkins die Antwort schuldig. Da der Arzt seine gewohnte ärztliche Schematisierung an diesem Patienten nicht anwenden kann, beweist er großes Desinteresse an Goljadkin, seiner Krankheit und ihren psychischen Ursachen. Damit steht der Arzt als Vertreter einer gesellschaftlich institutionalisierten Medizin auch für die Zurückweisung Goljadkins durch die Gesellschaft:

„Nur blickte er jetzt nichtsdestoweniger mit Unruhe, mit großer Unruhe Krestjan Iwanowitsch an. Der ganze Mensch war nur noch Blick und erwartete fast schüchtern in peinigender Ungeduld die Antwort Krestjan Iwanowitschs. Doch wer beschreibt die Verwunderung und Überraschung Herrn Goljadkins, als er sehen mußte, daß Krestjan Iwanowitsch statt dessen nur etwas in den Bart murmelte, dann seinen Stuhl näher an den Tisch rückte und schließlich ziemlich trocken, wenn auch noch ganz höflich erklärte, daß seine Zeit sehr knapp bemessen sei und er ihn nicht verstehe; übrigens sei er ja gern bereit, etwas zu tun, was in seinen Kräften stünde, doch alles übrige, was nicht zur Sache gehöre, gehe ihn nichts an.“ (Ebd., 212f.)

Kann das Phänomen Goljadkin also anhand klinischer Fallstudien verifiziert (und im historischen medizinischen Diskurs als manisch) eingestuft werden, so entzieht er sich doch einer vollständigen medizinischen Vereinnahmung. Als Erzählung eines individuellen pathologischen Falles übertrifft Dostoevskijs Darstellung eine klinische Fallstudie (ein dokumentarisches Genre, deren Erkenntniswert ja gerade von Belinskij so geschätzt wird), macht sie doch die sich verselbständigende Eigendynamik einer paranoiden Logik sowie Krankengenesse und Ätiologie aus der ausschließlichen Sicht des Kranken deutlich. Gerade hierbei verzichtet der Autor auf den Habitus des dokumentierenden Quasi-Wissenschaftlers, wie es noch in der Skizzen-Gattung deutlich war, der seine eigene Sprache zur Grundlage von objektiver Erkenntnis macht. Die Spezifik der Krankheit verweist auf eine subjektiv und existenziell erfahrene Lebenssituation, die durch die Krankheit möglich und ausdrückbar wird. Die Perspektiven des öffentlich eingegrenzten Wahnsinns werden verzerrt und aufgelöst:

Der „Text“ Goljadkin bewahrt seine Autonomie als Pathographie eines Individuums – letztlich auch durch dessen spezifische sprachliche Eigenheiten. Goljadkin entzieht sich einer medizinischen Diskursivierung als Protagonist einer typischen Fallgeschichte, indem er sich in seiner ihm eigenen Stammelrede verbal vor einer

klassische Therapie für vermeintliche Hypochonder der ärztliche Rat nach Hinwendung zu einem sinnenfrohen und sozialen Leben. (Vgl. Fedotov 1957, S. 165ff.)

medizinischen Instanz (dem Arzt) exponiert, der im Grunde die Begrifflichkeit für Goltjadkins Bewusstseinszustand fehlt. Die dissoziierte Rede ist also zum einen Symptom der Schizophrenie, zum anderen Ausgangspunkt einer neuen Rhetorik, in der das Kranke imitiert wird.¹⁷

Die paranoide Depersonalisation erweist sich als ein ernstzunehmendes literarisches Thema, jenseits der reinen Deskription pathologischer Strukturen: Schließlich ist die Krankheit eben nicht nur der Diskurs, der über sie geführt wird, sie erzeugt vielmehr durch den Wegfall der positiven, gesunden Merkmale eine Leere, die hier ästhetisch aufgefüllt wird. Jenseits der Rekonstruktion zeitgenössischer Äquivalenzen zwischen Medizin-Diskurs und erlebter Krankheit lässt sich diese Krankengeschichte daher als eine „Poetik der Schizophrenie“ lesen, welche der Krankheit nicht nur einen existenziellen, sondern auch einen literarischen Wert gibt, sie damit zur Kunst erhebt und – wie noch gezeigt wird – letztlich auch die Kunst schizoider Strukturen entlarvt.

Der Prozess der Doppelung zwischen Identifikation und Individuation

Schenkt man der psychoanalytischen Deutung Otto Ranks Glauben, so geht es bei der Spaltung eines Schizophrenen immer um ein „Umkippen“ der Wirklichkeit des Normalen in die Wirklichkeit des Verdrängten, das vor allem libidinösen und narzisstischen Ursprungs ist. Die Wiederkehr des Verdrängten zeigt sich dabei in der Gestalt des Doppelgängers, als eine quasi interne Spaltung in zwei Wirklichkeiten des Patienten:

„In dieser neurotischen Konstellation in der das zu Verdrängende, gegen das sich das Individuum wehrt, schließlich wirklich realisiert wird, handelt es sich um einen komplizierten Konflikt, an dem neben den der Selbsterhaltung dienenden Ichtrieben auch die libidinösen Regungen beteiligt sind, die sich in den bewußten Furchtvorstellungen bloß rationalisieren. Ihr bewußter Anteil erklärt uns erst voll die hier zustande kommende pathologische Angst, hinter der wir ein Stück verdrängter Libido erwarten müssen. Dieses glauben wir nun – neben anderen bereits bekannten Faktoren – in dem Stück Narzißmus gefunden zu haben, das sich von der Todesvorstellung ebenso intensiv bedroht fühlt wie die reinen Ichtriebe und das darauf mit der pathologischen Todesangst und ihren eventuellen Konsequenzen reagiert.“¹⁸

¹⁷ Vgl. dazu die von Lachmann konstatierte „Zerstörung der Schönen Rede“, die ja am Ursprung des Realismus, zwischen Gogol' und Dostoevskij, festgemacht wird. Diese Zerstörung gipfelt in einem „Diskurswechsel“ von einer Ästhetik der Perfektion und Vollendung zu einer der Fehler und Defekte. (Vgl. Renate Lachmann: Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München 1994, S. 284-305).

¹⁸ Rank 1993, S. 117. Rank verfolgt in dieser Studie vor allem die antiken, mythischen, folkloristischen und märchenhaften Traditionen der Schatten, Doppelgänger und Spiegelbildmotive und ihre psychoanalytischen Konnotationen.

Es ist nach Rank gerade die libidinöse Ursache der Doppelgängerei, die eine Ambivalenz zwischen dem Alter ego als Wunsch- und Feindbild zugleich, als Oszillieren zwischen Angst vor Ich-Verlust und narzisstischem Festhalten am Ich, erzeugt, welches sich schließlich in Richtung eines (tödlichen) Verfolgungswahnes verschiebt. Die psychische Störung Goljadkins scheint also einem fehlgeleiteten und unausgewogenen „Triebmechanismus“ zu entspringen. Goljadkin steht seinen Wünschen und Begierden, also seiner „Triebnatur“, hilflos gegenüber; sie wirkt in ihm, der ihr keine regulierenden Instanzen mehr entgegengesetzten kann, als grenzenloser Ehrgeiz und als Machtstreben, gekoppelt mit erotischer Begierde.

Der Kampf zwischen den Doppelgängern erweist sich als einer zwischen starkem Narzissmus und erbitterter Selbsterfleischung. Die in diesem Kampf aufgerissene Wunde noch zu vertiefen verschafft Goljadkin dabei ungeahntes Vergnügen:

„Sich selbst zu verspotten und seine Wunde aufzureißen, bereite Herr Goljadkin augenblicklich ein tiefes Vergnügen, fast sogar eine Art Wollust.“
(Dostoevskij 1996, 302)

Was allerdings diese psychoanalytische Lesart nicht zu leisten vermag, nämlich die schizophrene Spaltung als einen sowohl individuell als auch gesellschaftlich, oder zugespitzt gesagt, nicht nur im Individuum, sondern auch in der Gesellschaft ablaufenden Prozess zu beschreiben, das versucht Laing in seiner Untersuchung über „das geteilte Selbst“: eine existenziell-phänomenologische Erfahrung des Phänomens der Schizophrenie zu artikulieren:

„Das Wort schizoid bezieht sich auf ein Individuum, dessen Totalität der Erfahrung in zweierlei Hinsicht gespalten ist: an erster Stelle ist da ein Riß in der Beziehung zu seiner Welt und an zweiter Stelle ein Bruch in der Beziehung zu sich selbst. Ein solcher Mensch kann sich selbst nicht als „zusammen mit“ anderen oder als „zu Hause in“ erfahren, sondern erfährt sich im Gegenteil in verzweifelter Alleinsein und Isolation: mehr noch, er erfährt sich nicht als eine vollständige Person, sondern vielmehr als auf verschiedene Arten gespalten ‚gestalten‘, vielleicht als eine Seele, die mehr oder weniger dürftig einem Körper verbunden ist, als zwei oder mehr Ichs, und so weiter.“¹⁹

Tenor Laings Ausführungen ist es, der psychotischen Form des „in der Welt Seins“ nachzuspüren und das Spezifische der Patientenwelt zu rekonstruieren, in der Rekonstruktion der Krankheit nicht von dieser zu abstrahieren, sondern das Pathologische eben als eine eigene Wirklichkeit zu beschreiben. Zentral ist dabei immer die Bedrohung des Ich durch sich selbst, denn das Oszillieren zwischen zwei Selbstbildern, der Bruch zwischen zwei Wirklichkeiten, stellt sich als eine typische double-bind-Situation des Individuums dar. Das Individuum erfährt diesen Bruch

¹⁹ Ronald D. Laing: Das geteilte Selbst. Eine existenzielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn. München 1973, S. 19.

zunächst als eine Bedrohung von außen, allerdings nicht als einen dialektischen Konflikt zwischen seinen eigenen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Anforderungen, sondern als einen paranoiden Konnex zur Wirklichkeit. So steht das Individuum zwischen der Gesellschaft, deren libidinöse Besetztheit paranoide Prozesse auslösen, sowie den Tendenzen des inneren Risses, Abspaltens bzw. Bruches, zwischen totaler Identifikation mit den Strukturen des „Außen“ und totaler Individuation / Depersonalisation.

Auch der dargestellte Prozess der Doppelung Goljadkins erfolgt allmählich, als ständig wachsendes Oszillieren zwischen Selbstwahrnehmung und Selbstentfremdung, Identität und Differenz, zwischen Authentizität und Täuschung.²⁰

Die Frage nach der eigenen Identität wird für Goljadkin immer stärker zu einer existenziellen. Zunächst aber scheint diese noch gegeben zu sein; etwa wenn Goljadkin in seinem Spiegelbild noch in „objektiver“ Distanz als einen durchschnittlichen, aber doch annehmbaren Menschen betrachtet:

„Und obwohl das verschlafene Gesicht mit den kurzsichtigen Augen und dem ziemlich gelichteten Haupthaar, das ihm aus dem Spiegel entgegenschaut, von so unbedeutender Art war, daß es sonst keines einzigen Menschen Aufmerksamkeit hätte fesseln können, schien der Besitzer desselben mit dem Erblickten doch sehr zufrieden zu sein.“ (Dostoevskij 1996, 198)

Dies ändert sich sehr bald, denn die Selbstwahrnehmung erfolgt nun zunehmend aus dem Blickwinkel der sog. „anderen“ als einer wenig differenzierten gesellschaftlichen Masse. Erst diese „anderen“ scheinen seine ungeliebte gesellschaftliche Position zu fixieren und generell seine libidinös besetzten Ansinnen zu verhindern. Zugleich tritt die im Zusammenhang mit der Schizophrenie oft beschriebene Ambivalenz zwischen Größenwahn und Selbsterniedrigung, zwischen Selbstekel und Narzissmus ein: So geht zunächst mit der Angst vor dem Fixiert- und Beobachtet-Werden der Wunsch einher, sich zu verstecken und sogar sich selbst auszulöschen:

„(...) zuckte er mit einem Mal wie von einer höchst unangenehmen Empfindung zusammen, als wäre ihm jemand versehentlich auf ein Hühnerauge getreten, und zog sich schleunigst in den hintersten Winkel seiner Equipage zurück.“ (Dostoevskij 1996, 203)

Die Kollegen scheinen diese Unsicherheit zu bemerken und hämisch mit dem Finger auf ihn zu zeigen: „Der eine hatte sogar mit dem Finger nach ihm gewiesen.“ (Ebd., 203). Eine erste Konfrontation mit der Wirklichkeit einer eigenen Identität, die auch in Frage gestellt werden kann, das Gefühl des eigenen

²⁰ Zum Problem der Täuschung und Spiegelung im „Doppelgänger“ vgl. Alexander Wöll: *Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur.* Frankfurt a. M. 1999.

Unwirklich-Seins, des Infra-gestellens des Selbstwertes gipfelt im halluzinatorischen Prozess der Doppelung. Genau zu Beginn dieses Prozesses hat Goljadkin auf einmal das Gefühl, als hätte ihn etwas Unwirkliches berührt, das ihm fremd und nah zugleich ist:

„Und doch schien es ihm, daß im Augenblick jemand neben ihm, dicht neben ihm gestanden hätte, (...) gleichfalls auf das Geländer gestützt, und – seltsam! – es war, als habe der Betreffende ihm sogar etwas gesagt, schnell und kurz und nicht ganz deutlich, aber irgendetwas, ihn sehr nahe Berührendes, etwas, das ihn persönlich anging.“ (Ebd., 251)

Goljadkins Zweifel an der eigenen Identität äußern sich in dem Augenblick, in dem er sich mit seinem Doppelgänger konfrontiert sieht: „Ich bin einfach gar nicht ich“, dachte er unter Gefühlen, als müsse er auf der Stelle vergehen, gar nicht ich, ganz einfach ein anderer, bin ein ganz Anderer - und nichts weiter!“ (Dostoevskij 1996, 204) Doppelung und Selbstverleugnung gehen eine paradoxe Synthese ein; der Wunsch allerdings zu verschwinden, „sich in ein Mauselloch zu verkriechen“, dominiert:

„Im Begriff einzusteigen, empfand Goljadkin plötzlich den größten Wunsch, in die Erde zu versinken oder mitsamt der Equipage in ein Mauselloch zu verschwinden, denn es schien ihm, oder richtiger, er fühlte und wußte plötzlich mit tödlicher Sicherheit, daß jetzt alles, was es an Lebewesen in der Wohnung Olssufrij Iwanowitschs gab, an den Fenstern stand und ihn mit den Blicken verfolgte.“ (Ebd., 229).

Dieses Minderwertigkeitsgefühl kollidiert mit dem Größenwahn des Liebeswunsches und Heiratsplanes und der völligen Überschätzung eigener gesellschaftlicher Möglichkeiten. Geradezu widersinnig erscheint das Unternehmen, wider besseres Wissen die gesellschaftliche Exponierung zu forcieren und bewusst einem Eklat zuzusteuern. Denn damit ist der Konflikt zwischen Goljadkin und der Gesellschaft schon vorprogrammiert; die Konzentration auf den inneren Kampf zwischen Isolation und Exhibitionismus, Größenwahn und Selbstekel schließt eine dialogische Kommunikation mit der Außenwelt aus. So erscheint die Außenwelt in Goljadkins Wahrnehmung äußerst reduziert; die Kommunikation beschränkt sich weitgehend auf den imaginierten Doppelgänger.

Folglich beginnt Goljadkin zunächst an seinem Verstand zu zweifeln; noch will er aber zwischen normaler und kranker Wahrnehmung unterscheiden können. Zum einen meint er fähig zu sein, über seine Zustandsveränderung reflektieren zu können, „Was ist das mit mir?“ dachte er ärgerlich, „bin ich denn rein von Sinnen oder ... schon ganz verrückt?“ (Ebd., 253), zum anderen beginnt er aber seinen Doppelgänger schon zu akzeptieren. Dass Goljadkin sich in einer ständigen Grenzposition, bzw. einem Halluzinieren zwischen Wachzustand und Traum zu befinden scheint, macht das Täuschungsmanöver perfekt. Seine Wahrnehmung ist

durch diesen Zustand völlig getrübt. ‚Ist es Traum oder ist es keiner?‘ dachte er.“ (Ebd. 263).²¹ Diese Situation stellt sich für Goljadkin als äußerst verhängnisvoll dar und erscheint als ein Schritt in den Abgrund: Je mehr Goljadkin sich jedoch kontrollierenden Instanzen – wie etwa der Gesellschaft – aussetzt, desto mehr gewinnt das „Unkontrollierbare“ in ihm die Überhand:

„Er glich in diesem Augenblick einem Menschen, der am Rande eines Abgrundes steht, der den Boden unter sich wanken fühlt und im nächsten Augenblick in die Tiefe stürzen wird: einem, der all dies weiß und selbst sieht, und der doch nicht die Kraft hat und auch nicht die Geistesgegenwart, auf den noch feststehenden Boden zurückzuspringen, und nicht die Willensstärke, den Blick von der gähnenden Tiefe abzuwenden; die Tiefe zieht ihn vielmehr an und läßt ihn nicht los, und so springt er denn schließlich nahezu freiwillig hinab, nur um den unvermeidlichen Untergang zu beschleunigen.“ (Ebd., 255)

Der angestrengte Versuch, sich ein erfolgreiches gesellschaftliches Leben zu entwerfen, wirkt sich kontraproduktiv aus, denn das Selbstbild des Erfolges wird zur Selbsttäuschung. Immer mehr klaffen Sein und Schein, Leben und Wunsch auseinander, so dass sich Goljadkins Leben schließlich nur noch als ein „Leben im Konjunktiv“ darstellt. Das Gedankenspiel mit der Möglichkeit, was geschähe, wenn alles plötzlich ganz anders wäre, bzw. wenn er jegliches Handeln unterließe oder sogar nicht mehr existent wäre, wird vom exzessiven Wunsch nach dem Eintritt in die begehrte Traumwelt begleitet.

Kontrolle und Autonomie gehen allzu bald verloren, da die pathologischen Zustände von Panik und Paranoia Macht über Goljadkin gewinnen, wobei auch sein Handeln zunehmend paradoxe Züge annimmt. Sowohl die Flucht vor als auch der Wunsch nach einer Begegnung mit dem Doppelgänger, bestimmten nun Goljadkins Handlungen: „(...) doch, so seltsam es auch erscheinen mag – er wünschte diese Begegnung jetzt beinahe selbst herbei, so schnell wie möglich!“ (Ebd., 256). Als der Doppelgänger schließlich im Büro auftaucht, scheint auch für die Außen-

²¹ Nicht das romantische Modell des Traumes als verbindungsstiftendes Moment zwischen Individuum und Universum, sondern dessen pathologische und destruktive Implikationen spielen hier eine wesentliche Rolle. Bezüglich der Zusammenhänge zwischen romantischer Philosophie und Psychologie / Medizin sei vor allem auf Otto Marquard: *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*. Köln 1987 verwiesen. Er stellt in seiner groß angelegten Studie detailliert die Entwicklung des konzeptuellen Erfassens des romantischen Unbewussten bis hin zum Freudschen Unbewussten dar und zeichnet die Genese der Psychologie aus der romantischen Transzendental- und Naturphilosophie nach. Ellenberger sieht diese Genese vor allem durch die pathologische Implikation des Unbewussten gegeben. Traum- oder Halluzinationszustände sind dann auch Zustände, in denen Krankhaftes über den Menschen Macht gewinnen kann. Die sog. dynamische Psychiatrie erfasst vor allem diese pathologischen Aspekte. (Vgl. Henri F. Ellenberger: *Die Entdeckung des Unbewußten*. Bern 1973).

welt ein neuer Goljadkin zu existieren; die reale und die phantastische Ebene sind nun vollends nicht mehr unterscheidbar – weder für Goljadkin noch für den Leser.

Aus dem anfänglichen „brüderlichen“ Verhältnis der beiden wird erbitterte Feindschaft gegenüber dem anderen, der eine äußerst ambivalente Funktion erfüllt: Zum einen ist er ja die Verlagerung des Wunschbildes nach außen, das Alter ego, der in der Gesellschaft steht und zugleich vor dieser schützt, zum anderen der Verfolger, den es zu vernichten gilt. In diesem Phänomen der Abwehr kehrt die Bedrohung wieder, vor der sich der „ältere“ schützen will - aus der anfänglichen narzisstischen Selbstliebe wird letztlich Selbsthass. Anfangs aber betrachtet der „Ältere“ seinen Doppelgänger noch als einen hilfreichen Freund. Als Projektion seiner Vorstellungen von Erfolg und dem Wunsch nach Freundschaft imaginiert er eine Nähe zum Doppelgänger, wird damit die Sehnsucht nach der Identität mit diesem: „Wir werden miteinander leben wie zwei Fische im Wasser, wie leibliche Brüder!“ (Dostoevskij 1996 281). Paradoxerweise markiert diese ersehnte Identität mit dem „Jüngeren“ einen weiteren Schritt im Prozess der Spaltung; die gewünschte Gemeinsamkeit erweist sich bald als trügerisch; der „Jüngere“ scheint kontraproduktiv bezüglich dieser ersehnten Einheit, intrigant und berechnend zu sein und den „Älteren“ von sich zu stoßen. Denn im Laufe des Romans zeigt sich, dass der „Jüngere“ all die Anforderungen erfüllt, an denen der „Ältere“ scheitert: Er arbeitet erfolgreich, ist beliebt bei Freunden und Vorgesetzten, beherrscht alle Arten der Konversation und integriert sich vor allem in die höhere Gesellschaftsschicht. Er drückt sich sprachlich gewandt aus, übernimmt Sprechen und Handeln für den „Älteren“ und entzieht ihm damit die gesellschaftliche Aufmerksamkeit.²²

Goljadkin scheint sich nun in zwei Personen zu teilen, von denen die eine agiert, die andere hingegen in der Position des Beobachters verharrt; die eine geht im Gesellschaftskörper auf, die andere ist äußerst introvertiert.²³ In dem Maße, in dem der „Ältere“ sich von der Gesellschaft distanziert sieht, macht er jedoch deren

²² Király sieht dieses Phänomen als ein „zweites Ich“ Goljadkins. Goljadkin erschaffe in seiner projektiven Einbildung den Jüngeren als eine „Entlehnung aus fremden Verhaltens- und Denkweisen und Begriffen“. In seinem alter ego, dem Doppelgänger, imitiert Goljadkin die ihm übernatürlich und mystisch erscheinenden sozialen und ethischen Haltungen der bewunderten Umwelt. Dennoch verliert die begehrte Gesellschaft den Status des Realen in der Imagination Goljadkins. Sie wird durch die Verdoppelung in der Kopie ja reduziert auf eine fiktive, nur sprachlich existierende Größe. (Vgl. D. Király: Sjužetnyj paralelism v romane „Dvojnik“, in: *Studia Slavica*, Bd. 15 (1969), S. 250).

²³ Man erinnere sich an Lermontovs späromantischen Roman „Ein Held unserer Zeit“ („Geroj našego vremeni“), bei dessen Held Pečorin sich eine Dissoziation der Persönlichkeit bemerkbar macht. Pečorin sieht sich konfrontiert mit einer ausgeprägten Veranlagung zur Selbstreflexion, die zur destruktiven Analyse seiner Mitmenschen wird. Das romantische Doppelgänger-motiv zerfällt in pathologische Unentschlossenheit zwischen zwei Handlungsmustern – bar jeglicher kreativer Energie: „In mir sind zwei Menschen; der eine lebt im vollen Sinne dieses Wortes, der andere denkt und beurteilt ihn (Lermontov: *Polnoe sobranie sočinenij*. Moskva, 1953, S. 272).

Wertesystem zur eigenen Bewusstseinsinstanz. Denn allmählich nimmt die begehrte öffentliche Sphäre des „Jüngeren“ den „Älteren“ so ein, dass er seine Privatheit völlig vergisst. Eigene Werturteile und persönliche Wünsche, etwa nach Liebe und Erotik, gehen für den „Älteren“ vollkommen in ihrer öffentlichen Dimension auf. Dabei fungiert der „Jüngere“ als das Über-Bewusstsein der Gesellschaft, das den „Älteren“ nach seinen Kriterien bewertet. Der „Ältere“ scheitert daher an ihrer Ratio, die ihm „Normalität“ suggeriert. So wird er zum Opfer eines offiziellen Diskurses, andererseits Opfer eines selbstzerstörerischen, allzu dominanten „Über-Bewusstseins“. Vor uns haben wir also einen Prozess gleichzeitiger Isolierung von der Gesellschaft und intensiver, wenn auch irriger Verinnerlichung ihrer Normen. Die Doppelung hat sich für Goljadjkin erst endgültig vollzogen, als sie, so scheint es, von außen bestätigt wird.

Dennoch: die Entfaltung der Krankheit Goljadjkins stellt sich nicht ausschließlich als Resultat nicht verwirklichter Wünsche innerhalb einer restriktiven Gesellschaft dar; vielmehr geht es, jenseits aller sozialen Bedingungen, darum, dass sich sein Entwurf eines glücklichen Lebens und einer bestimmten Rolle durch strategische Handlungsmuster - auch in Übereinstimmung mit der Gesellschaft - nicht erreichen lässt. Die Ursache seines Misserfolges liegt letztlich nicht in der sozialen, sondern in seiner psychischen Struktur begründet, über die ein „Missgeschick der Einbildungskraft“ herrscht²⁴. Die Differenz zwischen Eigenem und Fremdem wird durch die Rolle eines Doppelgängers nur scheinbar überbrückt; letztlich äußert sich diese Differenz pathologisch, also nicht primär als ein gesellschaftliches, sondern als ein autonomes innerpsychisches Problem.

Aus dem anfänglichen Wunsch des älteren Goljadjkin nach Freundschaft und Geselligkeit wird dann eine erbitterte Feindschaft mit dem „Jüngeren“. Hört er anfangs noch teilnahmsvoll der leidvollen Lebensgeschichte des „Jüngeren“ zu, schleichen sich allmählich Misstrauen und Konkurrenz in dieses (imaginierte) Verhältnis ein, das zugleich auch das wachsende Misstrauen des „Älteren“ seiner realen Umwelt gegenüber kennzeichnet. Die Außenwelt wird von Goljadjkin nicht mehr als ein differenziertes System wahrgenommen, sondern nur noch als eine totale Fremdordnung, die aus dem Verborgenen wirkt und gegen ihn gerichtet ist. Goljadjkins misstrauischer Blick unter die sichtbare Oberfläche alltäglicher Ereignisse fördert nichts als Verschwörungen gegen ihn zu Tage; primär ist dieser Blick Symptom existenzieller Ängste „Ich habe gehässige Feinde, die sich verschworen haben, mich zugrunde zu richten“, beteuerte Herr Goljadjkin ängstlich flüsternd.“ (Ebd., 214); die Gesellschaft wird dabei zu einem amorphen feindlichen „Anderen“, gegen das es zu kämpfen gilt.

Der psychiatrische Prozess der sozialen Entfremdung wird – etwa von Lorenz – so beschrieben, dass in der Trennung des Eigenen vom Fremden (...) eine Herausforderung steckt, der entweder mit der Beseitigung oder mit der Aneignung des

²⁴ Vgl. Jean Starobinski: Psychoanalyse und Literatur. Frankfurt a. M. 1990, S. 46.

Fremden begegnet werden kann, einem Versuch, dessen Kehrseite das Fremdwerden des Eigenen ist.²⁵ Auch für Goljadkin gibt es letztlich nur die Wahl zwischen totaler Identifikation mit der Gesellschaft oder totaler Entfremdung von ihr. Diese Ausschließlichkeit der Wahlmöglichkeit zwischen Isolation von der Gruppe oder radikaler Individuation verhindert bei ihm jedenfalls die Integration. Denn der Prozess der Krankheit bei Goljadkin erweist sich gerade als ein fehlgelaufener Versuch der Selbsterkenntnis durch das Andere (die Gesellschaft).

Goljadkin verinnerlicht die Strategien der Vermittlung sozialer Normen in hohem Maße – extremer noch als Devuškin, dem Helden des Romans *Arme Leute*. Diese Normen funktionieren als innerpsychische Instanz moralischer Selbstbewertung. Goljadkin ist damit nicht mehr fähig, zwischen eigener und fremder Wahrnehmung zu unterscheiden und sich selbst zu definieren. Die „Anderen“ werden innerhalb seines eigenen Bewusstseins konsequent zu „Fremden“. Diese Transformation in einen innerpsychischen Konflikt löst den von der realistischen Poetik programmatisch entworfenen apriorischen Konflikt zwischen Gesellschaft und Individuum auf: Er wird zu einem gedachten bzw. subjektiv empfundenen Konflikt zwischen Doppelgängern und dadurch zweistimmig instrumentalisiert.²⁶

Den restriktiven Maßnahmen der Gesellschaft ist eine Strategie immanent, die das Erkennen des Eigenen über das Andere und das sich daraus ergebende Integrationspotential zu verhindern weiß. Das Fremde wird nicht als Möglichkeit wahrgenommen, eine selbstreflexive Position einzunehmen, sondern stellt für die Gesellschaft eine potentielle Bedrohung dar. Die Definition des Einzelnen über das Ganze muss – soll ein ausgeglichenes Verhältnis erreicht werden – jedoch auch als umgekehrter Prozess möglich sein. Der Tenor der Position Dostoevskijs stellt sich also folgendermaßen dar: Jede Gesellschaft, die in irgendeiner Weise homogen und reibungslos funktionieren will, ist gezwungen, sich mit jeder einzelnen Position der ihr eingegliederten Individuen auseinanderzusetzen. Tut sie das nicht, so erzeugt gerade die Nicht-Integration derjenigen Positionen, die die gesellschafts-

²⁵ Kuno Lorenz: Einführung in die philosophische Anthropologie. Darmstadt 1990, S. 74.

²⁶ Laing formuliert die Abgespaltenheit des Individuums von der Gesellschaft im Rahmen einer existenziell-phänomenologischen Interpretation der Schizophrenie unter anderem als ein Problem der Begrifflichkeit. Die Ambivalenz des gegenseitigen und eigenen Erkennens von Gesellschaft und Individuum sei von vorneherein durch eine Sprache gestört, die die schizoide Trennung von Eigenem und Fremden repetiere und damit eine Integration verhindere: „Wenn wir nicht von dem Konzept des Menschen als in Beziehung 2x1 anderen Menschen und von dem Beginnen in einer Welt ausgehen, wenn wir nicht erkennen, dass der Mensch nicht ohne seine Welt existiert noch ‚seine‘ Welt ohne ihn existieren kann, dann sind wir dazu verurteilt, unsere Studie über schizoide und schizophrene Menschen mit verbalen und begrifflichen Spaltungen zu beginnen, die dem Aufgespaltenen in der Totalität des schizoiden In-der-Welt-Seins entsprechen. Mehr noch, die sekundären verbalen und begrifflichen Aufgaben der verschiedenen Teile und Stücke wieder zu vereinigen, wird die verzweifelten Bemühungen des Schizophrenen parallelisieren, sein desintegriertes Selbst und seine desintegrierte Welt wieder zusammensetzen.“ (Laing 1973, S. 18).

immanenten sozialen Identifikationsmechanismen nicht unterstützen, deren Fremdheit bzw. Fremdwerden. So kann sich der Standpunkt von „eigen“ und „fremd“, „krank“ und „gesund“ ins Gegenteil verkehren: Der Vorgang der gesellschaftlichen Ausgrenzung stellt sich dann nämlich als ein im Grunde schizoider Prozess der Abspaltung innerhalb eines Funktions- und Organisationsmechanismus – sprich der Gesellschaft dar, der paradoxerweise diesem genuin anhaftet.²⁷ So ist es nur allzu klar, dass von diesem Standpunkt aus gesehen dem Ausgliederten, sprich Goljadkin, die Gesellschaft letztlich selbst als eine per se kranke Organisation erscheinen muss.

Nicht als Original und Kopie einer Person stellt sich das Ergebnis der Doppelung also dar, vielmehr werden zwei Prozesse der Identifikation mit der Gesellschaft markiert. Es handelt sich um zwei völlig verschiedene Individuationsprozesse, die parallel laufen und unversöhnlich nebeneinander stehen.

Foucault geht allerdings so weit zu behaupten, der pathologische Prozess selbst sei eine „Verweltlichung“ als eine besondere Art der „Verfallenheit an die Welt“, d. h. es gehe nicht um zwei unversöhnlich nebeneinander stehende Welten, sondern um eine paradoxe Verschiebung der Wertigkeiten eben aus der Sicht des Kranken, wobei der Prozess der Abspaltung von und der Aneignung der „Welt“ gleichzeitig verläuft:

„Die krankhafte Existenz ist jedoch gleichzeitig gekennzeichnet durch einen ureigenen Stil der Verfallenheit an die Welt; das Subjekt, dem die Bedeutung des Universums entgleitet, das dessen grundlegende Zeitlichkeit verliert, entäußert seine Existenz in die Welt, in der seine Freiheit anbricht. (...) Der pathologische Prozess ist (...) eine Verweltlichung. In dieser kontradiktorischen Einheit einer privaten Welt und einer Verfallenheit an die Ureigentlichkeit der Welt liegt der Knotenpunkt der Krankheit. Die Krankheit ist zugleich Rückzug in die schlimmste Subjektivität und Sturz in die schlimmste Objektivität. (...) Wenn die Subjektivität des Wahnsinnigen gleichzeitig eine Berufung zur Welt und eine Verfallenheit an die Welt ist, muss da nicht die Welt selbst über das Geheimnis ihres rätselhaften Status befragt werden?“²⁸

Letztlich muss allerdings die Welt der Objektivität sich ihres eigentlichen Status vergewissern und diesen zumindest aus der Position des Uneigentlichen und Kranken hinterfragen. Auch Grübel sieht im *Doppelgänger* ein „Zwei-Welten-Modell“ gegeben, wobei beide Weiten sich überlappen als phantastische und reale. Das Phantastische – hier als eine poetische Größe – beginnt nicht nur auf der literarischen Ebene das realistische zu „hintergehen“, sondern auch auf der existenziellen. Das Phantastische, das dem Motiv des Doppelgängers und der Persönlichkeitspaltung noch in der Romantik innewohnte, wird dabei zum Pathologischen erklärt,

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Foucault 1957, S. 89.

das einem deformierten Bewusstsein entspringe. Grübel führt das Phantastische bei Dostoevskij zumindest partiell auf die Aufkündigung des Kontiguitätsmodells zwischen der empirischen Welt und anderen (psychischen oder göttlichen) Welten zurück, die sich zur ersteren komplementär verhalten. „Das referentielle Modell der erzählten Welt bildet gerade hier kein Kontinuum, sondern es ist in diskontinuierliche Einheiten zugeteilt, die sich einander zwar berühren, aber nicht stetig ineinander fortsetzen.“²⁹ Die „Kluft zwischen den Doppelgängern wäre also die Kluft zwischen mehreren möglichen existierenden Welten, die sich nur partiell überlappen, sich aber jeweils ihren ökologischen Status streitig machen. Dennoch: Wie kann die Fortsetzung von der einen in die andere Welt geschehen. Welche Beziehungen zwischen ihnen sind generell möglich, will man nicht von einem abrupten Bruch ausgehen? „Die Modalität des Möglichen vermittelt auch hier zwischen der Faktizität des Wirklichen und der ‚Fiktionalität‘ des Erdachten, indem sie das dargestellte Geschehen ambivalent macht. Die Welt der Handlungen und die Welt der Vorstellung berühren sich, die Grenze zwischen ihnen wird durchlässig: Interaktion und Reaktion lassen sich ineinander übersetzen.“³⁰ Auf jeden Fall ist das Verhältnis zur unmittelbar erfahrbaren positivistischen Welt, auf den sich der Realismus beschränkt, und einer „zeitlich und räumlich unendlichen Welt“³¹ gestört und nur durch eine ästhetische Kategorie der Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprosa zu vermitteln.

Krankheit vs. literarische Norm: „Doppelung“ und frührealistische Poetik

Im Prozess der Doppelung wird zugleich – und dies ist ein wichtiger Punkt der Pathopoetik des *Doppelgängers* – das realistische Konzept der „gesunden“ Aufrichtigkeit und Verifizierbarkeit des Dargestellten durch das „kranke“ Prinzip der Scheinbarkeit, Täuschung, ja des Phantasmas unterlaufen. Der tranceartige und halluzinierend unbewusste Zustand des „realen“ Goljadkin entfremdet ihn von geregelten Sprach- und Verhaltensmustern in dem Maße, in dem die Teilnahme am gesellschaftlichen Leben über gesicherte Diskurse verläuft. Seine Sprache wird zunehmend stammelnd, impulsiv und zusammenhanglos, so dass seine Umwelt den „shift“ zwischen den Doppelgängern nicht mehr nachvollziehen kann. Durch diese erzählerischen Manöver wird der am naturalistischen Paradigma geschulte Leser getäuscht, denn er wird in das Unechte und Unwirkliche von Goljadkins Welt so vollständig mit hinein gezogen, dass er zu einer eindeutigen Diagnose seines Zustandes nicht mehr fähig ist. Goljadkins „Ich bin krank“ „Dazu bin ich krank, selbstverständlich krank, durchaus krank – wer sagt denn, dass es nicht so sei?“ (Dostoevskij 1996, 260); und das apodiktische „Der Mensch ist ja krank“ einiger

²⁹ Rainer Grübel: Das Phantasma „Andere Welt“ in Dostoevskijs Prosa. Zum Spannungsfeld von Fiktion und Imagination, in: Welt der Slaven 41 (1996), S. 333.

³⁰ Ebd., S. 334.

³¹ Ebd.

Restaurantgäste könnte auch die Meinung des Lesers zu Goljadkin sein. Mentale Prozesse stellen sich als reales Geschehen dar, die zwar über das schon gebrochene Bewusstsein Goljadkins laufen, aber Unmittelbarkeit suggerieren. Das Pathologische ist nicht mehr eindeutig zu diagnostizieren und vom Gesunden zu trennen; es ist als narratives Verfahren also ein Täuschungsmanöver. Plausible Motivierungen werden so geschickt eingesetzt, dass Täuschung und Wahrheit zunächst nicht zu unterscheiden sind. Nur in der Erzählerrede allerdings wird die prinzipielle Übereinstimmung der beiden „Goljadkins“ innerhalb eines Prozesses der pathologischen Abspaltung von außen beschrieben: Die Personenrede, die nur zu Beginn des Textes noch von der Erzählerrede getrennt werden kann, suggeriert hingegen die Spaltung und Entfremdung beider „Goljadkins“. Interferenzen zwischen Personen- und Erzählerrede und der Innenperspektive entstehen etwa dann, wenn Goljadkins Befindlichkeit aus seiner Perspektive beschrieben wird. Gleichzeitig herrscht ein Sprachduktus, der beide Perspektiven als unmittelbar, wahr und authentisch präsentieren will.

„Derjenige, welcher Herrn Goljadkin jetzt gegenüber saß, war – der Schrecken Herrn Goljadkins, war – die Schande Herrn Goljadkins, war – der gestrige Alpdruck Herrn Goliadkins, kurz, war – Herr Goljadkin selbst.“ (Ebd., 263)

Die Doppelung Goljadkins manifestiert sich prinzipiell über den inneren Monolog. Eine auktoriale Instanz, die diesen Prozess wertet, kommentiert und vermittelt, fehlt dabei völlig. Indem das auktoriale Erzähltwerden in der Wahrnehmung Goljadkins aufgelöst wird, wird auch das Verhältnis zwischen Einzelnem und Gesellschaft dekonstruiert. Denn diese wird nur noch aus der Wahrnehmung Goljadkins erzählt und ist ausschließlich durch den Selbstentwurf eines gesellschaftlich erfolgreichen Lebens, d. h. durch seinen Doppelgänger präsent.

Die im *Doppelgänger* zu beobachtende Erzählweise bricht das „monolithische“ Subjekt auf: Je mehr Goljadkins (selbst-)reflexive Fähigkeiten abnehmen, je weniger er sich als festen Bestandteil einer Ordnung verorten kann, desto größer werden zum einen der Verlust der Kohärenz und der Beherrschung der Rede, desto größer wird allerdings auch deren Autonomie. Die paranoide Welt Goljadkins schrumpft für ihn zur einzigen Realität; deren Brüche (d. h. den Konflikt zwischen den Doppelgängern) bezieht er in seine gestörte Redeweise mit ein. Die Psychose beginnt nun endgültig als eine eigendynamische Instanz die Oberhand zu gewinnen und „die Feder“ des Helden zu führen:

„Die Angst drückte ihn nieder und quälte ihn. Vorübergehend war er seiner Gedanken und seines Gedächtnisses vollständig beraubt. Wenn er nach solchen Augenblicken wieder zu sich kam, so bemerkte er, daß er ganz mechanisch und unbewusst seine Feder über das Papier führte.“ (Ebd., 264)

So wird die Psychose nicht nur zu einer existenziellen Grenzüberschreitung, sondern auch zu einer sprachlichen, ja literarischen. Interessanterweise sieht auch

Doležel gerade das Doppelgänger-Thema, d. h. den Prozess der Spaltung in existierende Welten, als den ausschlaggebenden generativen Prozess einer literarischen Semantik. Denn die Bedeutungskomponente, das semiotische System eines literarischen Werkes (und das Wesen seiner Literarizität), liegt in seiner Extension, d. h. in der Konstruktion möglicher anderer Welten, die gegenüber der aktuellen Welt souverän und unabhängig sind. Somit wird die Doppelgängerei zu dem Paradigma der Entstehung eines literarischen Werkes und ist grundsätzlich geeignet, die Semantik der möglichen, fiktionalen Welten vorzuführen. Die Semantik der anderen, möglichen Welten, die lediglich im Grad ihrer Authentizität oder ihrer Ähnlichkeit differieren, ist also die Quelle von Fiktionalität per se.³²

Der Grad der Authentizität im Doppelgänger ist ein vollkommener, denn Erzähler- und Personenrede interferieren in dem Maße, in dem der Erzähler Sprache und Begriffe des Helden übernimmt, die Grenze zwischen Kommentar und Personenrede sowie diejenige zwischen den beiden Doppelgängern grundsätzlich aufhebt und so die Unmittelbarkeit seiner Bewusstseinsdarstellung anstrebt.³³ Die Perspektive des Erzählers enthält sich jeglichen diagnostischen Kommentars; deswegen ist der Leser zunächst dieser „schizophren-pathologischen“ Erzählweise ausgeliefert und muss den Zusammenhang der Handlung aus der Perspektive des Kranken erschließen: „Goljadkins ‚Dvojnik‘ balanciert auf der Grenze der fiktionalen Existenz; er kann ein authentisches Denken sein oder eine bloße Halluzination pathologischen Geistes.“³⁴ Hansen-Löve spricht in diesem Zusammenhang von einem „Interpretationspluralismus“, der jenseits der diagnostischen Funktion eines realistischen Textes verläuft³⁵ – die Aufgabe des Entschlüsselns wird auf den

³² „Das Doppelgängerthema ist besonders geeignet, um die Semantik möglicher Welten zu illustrieren, die wir im theoretischen Teil dieses Beitrags als Grundlage der narrativen Semantik genommen haben (...). Das Leben eines Individuums ist ein Pfad, gebildet aus einer Vielzahl möglicher Richtungen, die dieser Einzelne gehen könnte. Die Semantik möglicher Welten ist ihrem Wesen nach eine Theorie des Denkens und der Imagination, die jedes existierende Individuum mit unzähligen möglichen Doppelgängern umgibt.“ (Lubomir Doležel: Strukturelle Thematologie und die Semantik möglicher Welten. Der Fall „Doppelgänger“. Frankfurt a. M. 1997, S. 408).

³³ Schmidt spricht hier von einer Interferenz von Erzähltext und Personentext im Sinne eines „auktorial-personal gemischten Erzählens, dessen Eigenarten nicht den sprechenden Erzähler, sondern die besprochene Person kundgeben.“ (Wolf Schmidt: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskij. Amsterdam 1986, S. 103, 166ff.).

³⁴ Doležel 1997, S. 414.

³⁵ „Während im Briefroman der Erzählstil des gesamten Werkes auf zwei Positionen verteilt ist, verlagert Dostoevskij diese Spaltung nunmehr ins Innere seines Helden selbst, der mit einer gewissen Schizophrenie ausgesetzt, die Grenze zwischen Wahn und Wirklichkeit nicht mehr wahren kann. Diese von Dostoevskij meisterhaft entwickelte „Technik der Inneren Rede“, das spannungsreiche Nebeneinander verschiedener Stile und Wertungen in ein und derselben Aussage, wurde richtungweisend für die Zukunft. Wie schon in den „Armen Leuten“ wird ein und dieselbe Situation (etwa der wachsende Wirklichkeitsverlust oder die Persönlichkeitspaltung des Helden) gleichzeitig aus mehreren, miteinander konkurrierenden Standpunkten

Leser übertragen. Denn ohne den direkten Hinweis auf die extrem personale Perspektive bleibt der Leser in der Logik der Schizophrenie gefangen. Dominant ist auf jeden Fall die Selbstwahrnehmung des Helden, die es geradezu verhindert, dass seine Position in einem auktorialen Erzählen objektiviert wird. Es sind wahnhaft und situative Bewusstseinszustände, die den Erzählstrom beeinflussen und die Selbst- und Fremdwahrnehmung bestimmen, auf das Subjekt wird kein bestimmter psychologischer bzw. ideologischer Diskurs angewendet, und es entzieht sich der endgültigen und wertenden Beurteilung. Der Verlust des Diskurses aber lenkt die Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst, auf den Prozess ihrer Entstehung und ihres Verlustes, ja ihrer Labilität generell. Durch den Bruch zwischen Person und Welt ist auch der Zusammenhang zwischen Person und Sprache und jener zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem verloren gegangen. Lachmann formuliert dies als Radikalisierung der Position der Korrelation zwischen (sozialem) Rang / Stil und Aphasie / Ranglosigkeit (wie es ja auch in den *Armen Leuten* zu sehen war). Im *Doppelgänger* hingegen herrscht die Verschiebung hin zu einer totalen Unglaubwürdigkeit der realistischen Sprachmacht zugunsten der Wirklichkeit von Sprache selbst.³⁶ Denn laut Gerigk besteht Dostoevskijs „Welt“ schon aus reiner Sprache, bevor überhaupt der Prozess des erzählerischen Referierens einsetzen kann, wobei gleichzeitig die totale Fiktionalisierung des Gesagten einsetzt.³⁷ Ist bei Dostoevskij also die inkohärente Stammelrede noch singulär in die

dargestellt, die es dem Leser weitgehend überlassen, die so widersprüchlichen Merkmale und Symptome zu einem eigenen Bild, einer eigenen Darstellung zusammenzufassen. So wird der Leser wie ein Detektiv oder Diagnostiker aktiv in den Prozess der Sinnggebung einbezogen, ohne dass ein autoritärer Erzähler eine authentische Lesart vorschreiben würde. [...] Dieser Interpretationspluralismus ist nicht Ausdruck für eine mangelhafte Komposition des Romans, sondern ist vielmehr bewußt beabsichtigt.“ (Aage Hansen-Löve: Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij, in: *Welt der Slaven* 41 (1996) 2, S. 211).

³⁶ „Dostoevskij stattet die extremen Positionen mit radikalisierenden Akzenten aus: Weder die verstummte und defekte noch die beredete, aber verfälschte Sprache kann die ‚reale‘ Funktion in der Wirklichkeitsvermittlung übernehmen. Indem sie der einen entgleitet, wird sie von der anderen usurpiert. Der Versuch zu Entmedialisierung, der eine Annäherung an das Darzustellende durch die Erzeugung einer von keinerlei künstlichem Stilistikum behinderten Authentizität garantieren soll, führt zu einem Punkt, an dem das Darzustellende durch das Darstellungsmedium ersetzt wird. Es scheint, als gehe es nicht mehr um eine Annäherung an die soziale Wirklichkeit, sondern um eine Annäherung an die Wirklichkeit der Sprache, denn diese und nicht die ‚dejstvitel‘nost‘ wird zum Gegenstand poetischer und poetologischer Bemühungen.“ (Renate Lachmann: *Die Zerstörung der schönen Rede*. München 1994, S. 302).

³⁷ Gerade ein Vergleich mit Flauberts realistischer Sprachauffassung ergibt fundamentale Differenzen und modelliert die totale Sprachlichkeit von Dostoevskijs Poetik aufs deutlichste heraus: „In den Werken Flauberts und Dostoevskijs werden zwei fundamentale Möglichkeiten des Sprachverständnisses demonstriert. Die Welt der Fiktion wird bei Flaubert in einer Sprache aufgefangen, die selbst nicht zur Fiktion gehört. Ist das *mot juste* gefunden, so ist ‚alles‘ gesagt. Die Umstände, unter denen etwas gesagt wird und durch die sich das Gesagte selbst interpretiert, werden zu etwas ‚direkt‘ Gesagtem. *Impassibilité* ist der Glaube daran, dass

spezifische Sprach- und Gedankenwelt des Helden verlagert, so wird sie dann in der Moderne zu einem revolutionären narrativen Verfahren³⁸; gleichzeitig wird das Pathologische zur Dominante des Erzählens, das prinzipiell schizophrene Zustände simuliert. Im *Doppelgänger* wird das Subjekt durch eine Pathologie konstituiert, die sich zunächst als eine die gesunde Norm negierende Abartigkeit manifestiert. Das Prinzip der Differenz zwischen Krank und Gesund, Normal und Unnormal wird nivelliert bei gleichzeitiger Abkehr vom psychologischen Typus, wie er in der „Natürlichen Schule“ gefordert ist. Das bedeutet, dass die „psychologische Formel“³⁹ des Frührealismus, die als eine psychologistische Methode zur Ermittlung des „gesunden“ Verhältnisses von Subjekt und Umwelt entwickelt wurde und das dieses Verhältnis im Typus festschrieb, nun in ihr Gegenteil verkehrt wird. Denn das Pathologische erscheint nicht mehr als Gegenbegriff zum Typischen / Normalen, sondern ist das Normale einer subjektiven Realität; das Pathologische wird zum Psycho-Modell der Welterfahrung, was schließlich eine deutliche Pervertierung des realistischen Verfahrens der Wirklichkeitsvermittlung bedeutet. Wird also in den *Armen Leuten* diese „psychologische Formel“ noch als ein Weg der Aneignung von „Wirklichkeit“ betrachtet, ist der *Doppelgänger* eben dadurch gekennzeichnet, dass eine klare Abgrenzung zur Realität nicht mehr gezogen werden kann. Der ihm eigene – chaotische – Bewusstseinsstrom rückt in den Vordergrund, so dass das psychologische Modell der Wirklichkeitserfahrung hier am inneren psychischen Chaos scheitern muss. Das Normale kann nur durch das Pathologische (die Perspektive des Kranken) erfahren und gewertet werden, wobei eine Universalität des Pathologischen erreicht wird, an der prinzipiell auch das Normale teilhat.

die Erscheinungen der Wirklichkeit ihre eigene Beurteilung in sich tragen. Das Flaubert eigene unbeirrbar Suchen nach dem *mot juste* gründet auf der Überzeugung, dass alle Dinge unverwechselbar, d. h. in ihrer fixen Bestimmtheit im Wort festgehalten werden können. Die Frage des Gelingens ist lediglich eine Frage des verfügbaren Lexikon und der Beobachtungsschärfe. Flaubert ist der Ansicht, dass es keine Synonyme gibt. (...) Das heißt: bei Flaubert ist die Fiktion zwar in der Sprache enthalten, die Sprache jedoch nicht in der Fiktion. Bei Dostoevskij gehört die Sprache mit zur Fiktion. Dostoevskijs Sprache will sich als ‚Sprache‘ empfunden wissen mit der ganzen (scheinbaren) Fragwürdigkeit demgegenüber, was in ihr zur Sprache kommt. (...) Dostoevskijs ‚Welt‘ ist schon Sprache, bevor sie vom Erzähler referiert wird.“ (Horst-Jürgen Gerigk: Versuch über Dostoevskijs „Jüngling“. München 1965, S. 167).

38 „Gerade dieser absichtsvolle schlechte Stil – der defekte Diskurs und seine sprunghafte oder allzu monomane Fluktuation zwischen Verstummen und Grapho- bzw. Logomanie – war es ja, der erst in der Moderne - dann aber in immer gewaltigerem Aufschwung - über die Prosa der Ornamentalität hinaus zu Zoščenko, den sujetlosen Diskursautoren der 20er Jahre, den oberutiischen Stammelschreibern bis hin zur Graphomanie und Redemüllproduktion bei den Moskauer Konzeptualisten seinen Siegeszug antrat. Auch hier manifestierte sich auf triumphale Weise der Grundsatz manieristisch-karnevalesker Mängel- und Fehlerästhetik, nicht so sehr aus der Not eine Tugend zu machen, als vielmehr umgekehrt aus der Tugend eine Not: und damit die Verlogenheit der ‚schönen Rede‘, ja eigentlich ihre unschöne Glätte und untiefe ‚Gestyltheit‘ zu entblößen.“ (Hansen-Löve 1996, S. 210).

39 Lidija O. Ginzburg: O psihologičeskoj proze. Leningrad 1977, S. 20.

Der positivistische Psychologismus des Frührealismus wird im *Doppelgänger* also relativiert, da er von einem zu starken Gegensatz zwischen Außenbereich und innerer Sphäre ausgeht. Dieser Psychologismus wird vielmehr umgewertet: er nimmt nur noch eine sekundäre Stellung als Vermittlung zwischen Typus und Gesellschaft ein. Weitaus wichtiger wird die Ermittlung eines Darstellungsverfahrens, das das Verhältnis von Sprache und Denken, Literarizität und Wirklichkeit neu auslotet. Literarizität ist dann gekoppelt mit der Darstellung der Unmittelbarkeit mentaler (auch pathologischer) Prozesse und steht dem Konzept der Literaturvermittlung zwischen sozialer und individueller Welt entgegen.

Es ist auch die – pathologische – Disposition des Einzelnen, aus der eine komplexe Vorstellung von Wirklichkeit entsteht. Die Funktion des Pathologischen in diesem Roman zielt darauf, das Subjekt quasi ex negativo zum Offiziellen zu artikulieren. Bedeutet das Gesunde immer auch eine Affirmation des Normalen und Öffentlichen, so hat erst die Krankheit die Möglichkeit, in einer Verweigerungshaltung der Individualität ihren Ausdruck zu verleihen. Ihre Literarisierung bildet den Raum, in dem das Wissen des Menschen über sich selbst nicht in einem wissenschaftlichen Diskurs, sondern als selbstreflexiver Prozess erfolgt, der sich aus der Konfliktbeziehung von Individualität und Allgemeinheit ergibt und stark kontextgebunden ist.⁴⁰

Es geht zudem um das Verhältnis zur Wirklichkeitskritik wie sie die programmatische Literaturästhetik etwa Belinskis unternimmt. Diese Kritik ist durch normative Denkweisen geprägt, d. h. es geht vom offiziellen psychiatrischen Diskurs, von der klaren Differenzierung zwischen „krank“ und „gesund“ aus und stellt oftmals die vorgefundene Wirklichkeit unter Pathologieverdacht, wobei therapeutische Versuche unternommen werden müssen. Es geht also nicht um eine sukzessive Aneig-

⁴⁰ Folgt man Foucaults Argumentation, der Wahnsinn sei seit der Aufklärung die „Kehrseite der Medaille“ der Vernunft und daher von ihren Strukturen durchdrungen, so stellt sich dieser Roman als Umkehrung der Position einer durch die Vernunft vorgegebenen Individualität innerhalb und durch den Wahnsinn dar. Der Wahnsinn wird weder sprachlich-diskursiv objektiviert noch als Distinktion zum Normalen gezeichnet - vielmehr wirkt er anstatt des Normalen als Indikator einer menschlichen Individualität: „Einerseits besteht der Wahnsinn in Beziehung zur Vernunft, oder zumindest in Beziehung zu den ‚anderen‘, die in ihrer anonymen Allgemeinheit die Aufgabe haben, die Vernunft zu repräsentieren und ihr fordernde Kraft zu geben; [...]. Gegenüber der Vernunft ist der Wahnsinn doppelter Art; er ist zugleich auf der anderen Seite und unter ihrem Blick. Auf der anderen Seite heißt: Der Wahnsinn ist unmittelbarer Unterschied, reine Negativität, die sich als Nicht-Sein in einer unabweisbaren Existenz ankündigt; er ist totale Vernunftlosigkeit, die man sofort als solche auf dem Hintergrund der Strukturen des Vernünftigen wahrnimmt. Unter dem Blick der Vernunft heißt: Der Wahnsinn ist eigenartige Individualität, deren eigene Charakterzüge, Benehmen, Sprache, Gesten sich jeweils von dem, was man beim Nicht-Irren findet, unterscheidet. In seiner Besonderheit entfaltet er sich für eine Vernunft, die nicht Beziehungspunkt, sondern Urteilsprinzip ist; damit ist der Wahnsinn von den Strukturen des Rationalen erfaßt.“ (Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1969, S. 177f.).

nung der Wirklichkeit, sondern letztlich um eine ideologisch untermauerte Abspaltung von ihr. Diese Ideologie der Trennung des Kranken von der Wirklichkeit wird im *Doppelgänger* gerade ad absurdum geführt, denn hier vollzieht sich die Abspaltung des vermeintlich kranken Einzelnen von der gesunden Gesellschaft quasi von selbst. Bei Dostoevskij handelt es sich allerdings nicht um eine psychopathologisch motivierte Gesellschaftsdeutung, sondern um die Infragestellung der ideologischen Mechanismen, von denen die Wirklichkeit geprägt wird. Dies geschieht zumindest in der programmatisch realistischen Ästhetik mittels der Psychologie als Ordnungssystem. Diese soll das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft ermitteln, um dann literarisch präsentiert zu werden. Ein idealer Autor hätte in diesem Zusammenhang die Funktion eines Arztes; er müsste die Wirklichkeit anhand der Kriterien „krank“ und „gesund“ analysieren und literarisch vermitteln, wie es Belinskij vorschreibt.

Der Ausgangspunkt der meisten literarischen Analysen der „Natürlichen Schule“ bewegt sich zwischen einer diagnostischen Analyse gesellschaftlicher Zustände durch die Objektivierung des untersuchten Gegenstandes (analog zu wissenschaftlichen Methoden) und einer literarischen Analyse der Beziehung von Gesellschaft und Individuum. Genau darin liegt die Problematik der Rezeption des *Doppelgängers*. Dostoevskij erkennt das Problem des realistischen Diskurses, die Wahrscheinlichkeit menschlicher Verhaltensweisen ausschließlich über außerliterarische Sprach- und Denkformen gewährleisten zu wollen. Belinskij jedoch verwirft als Initiator der realistischen Wahrscheinlichkeitspoetik der „Natürlichen Schule“ Dostoevskijs literarischen Deutungsentwurf, nach dem die Welt am Menschen, nicht aber der Mensch an der objektiven Welt gemessen wird. Deutlich wird dieses Missverstehen in Belinskijs kritischer Bewertung der Bedeutung und des Nutzens dieses Textes für die Poetik der „Natürlichen Schule“. In dieser Kritik unterstreicht er vor allem die mangelnde Glaubwürdigkeit des Helden und die Redundanz seiner Redeweise. Diese würde völlig an einem Entwurf einer Gegenwelt zur sozialen Wirklichkeit Vorbeigehen und anstatt Mitleid Langeweile erwecken. Geradezu unverständlich und „phantastisch“ stellt sich für Belinskij der Rückgriff auf ein genuin romantisches Verfahren dar, die Zustände des Helden als scheinbaren Wechsel zwischen zwei Welten darzustellen, wobei er die sukzessiven mentalen Veränderungen, die ja sprachlich hoch markiert sind, völlig übersieht. Aus diesem Grunde verwirft er den *Doppelgänger* als romantische, irre und „kranke Literatur“, die in die Kompetenz von Irrenärzten, nicht aber in die Domäne der Dichter fallen sollte. Der Roman erscheint somit seiner gesellschaftlichen Relevanz beraubt und aus dem literarischen Kanon ausgestoßen; in Belinskijs Augen ist er Symptom eines entgesellschaftlichten Denkens, das romantische Erzähltraditionen perpetuiert:

„Aber im ‚Doppelgänger‘ gibt es noch einen anderen wesentlichen Mangel: Das ist sein phantastisches Kolorit. Das Phantastische kann in unserer Zeit nur in den Irrenhäusern seinen Platz haben, aber nicht in der Literatur; es befindet

sich in der Obhut der Ärzte und nicht der Dichter. Aus all diesen Gründen halten nur einige wenige Dilettanten den ‚Doppelgänger‘ für Kunst, für die die literarischen Werke Gegenstand nicht nur des Genusses, sondern auch des Studiums darstellen. Das Publikum aber besteht nicht aus Dilettanten, sondern aus gewöhnlichen Lesern, die nur das lesen, was ihnen unmittelbar gefällt, nicht überlegen, warum es ihnen gefällt, und sofort das Buch schließen, wenn es sie zu ermüden beginnt, und sich ebenfalls keine Rechenschaft darüber ablegen, warum es nicht nach ihrem Geschmack ist.“⁴¹

Belinskij affirmiert und repetiert hier einmal mehr die radikalen Ausgrenzungsstrategien sozial-politischer Diskurse, die die realistische Ästhetik schon so weit verinnerlicht hat, dass sie Gegenentwürfe der Interpretation persönlicher Zustände radikal ausschließt und als Bedrohung für die eigene Position empfindet. Medizinische Bewertungskriterien wie „krank“ oder „gesund“ werden von der literarischen Programmatik übernommen. Das diagnostische Potential des „Doppelgänger“-Romans sowie die von ihm angestrebte „Befreiung“ des (kranken) Individuums aus der definitorischen Macht der Wissenschaft wird als Symptom geistiger Aberration umgedeutet. Dass diese Dichotomie von „gesund“ und „krank“ nicht funktionieren kann und soll, will der *Doppelgänger* gerade beweisen.

Bei Dostoevskij entsteht aus einer gestörten Krankenrede sowohl ein psychologischer Diskurs als auch ein neuer literarischer Stil. Das Unbewusste wird zum zweiten Bewussten, das nicht „fremdseelische“, sondern „eigenseelische“⁴² Prozesse präsentiert. Das heißt, hier wird die Macht des Unterbewussten als einer ernstzunehmenden psychologischen Instanz artikuliert, die nicht Allgemein-Typisches, sondern Eigenes repräsentiert.

Der Wahnsinn wird zu einer Methode der Welterfahrung und zugleich zum Modell literarischen Schreibens überhaupt erhoben. Auch dient er zugleich der Analyse der Kultur, wobei sich herausstellen muss, dass dieser generell schizoide Prozesse anhaften: sowohl dem Prozess ihres Entstehens (der Trennung von Natur und Kultur) als auch den Methoden ihrer Selbstbeschreibung, etwa der epistemologischen Trennung von „krank“ und „gesund“. Dass aber gerade das ausgeklammerte Pathologische in der (literarischen) Sprache wiederkehrt, wird dabei meist übersehen, von Dostoevskij allerdings einprägsam in Erinnerung gerufen. Ihm geht es nicht um ein gerechteres Verständnis des Kranken, sondern um die Deutung des Pathologischen als einer Form der sprachlichen Wirklichkeitserfahrung.

Zuerst erschienen in:

Sabine Merten: Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin. Die Russische Literatur der 40er bis 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. (= Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa. Band 26.) Wiesbaden 2003, S. 134-166.

41 Vissarion G. Belinskij: Vzgljad na russkuju literaturu v 1846 goda. In: Polnow sobranie sočinenij. Tom X. Moskva 1955, S. 41.

42 Vgl. Horst Thomé: Autonomes Ich und „Inneres Ausland“. Tübingen 1993, S. 9.

Renate Hansen-Kokoruš

Fëdor Dostoevskijs Petersburger Chronik – ein literarisches Laboratorium

1. *Publikation.* Bei der *Petersburger Chronik* (Peterburgskaja letopis') handelt es sich um vier Feuilletons, die im Frühjahr 1847 in Sonntagsnummern der *St. Petersburger Nachrichten* (St.-Peterburgskie vedomosti) erschienen: am 27. April, 11. Mai, 1. und 15. Juni. Von der späteren Herausgeberin der Chronik, V. S. Nečaeva (Petersburg, Berlin 1922), wurde dem ein weiteres Feuilleton hinzugezählt, das am 13. April 1847 mit der Unterschrift N. N. veröffentlicht worden war, was sich allerdings nicht untermauern ließ: Der Autor selbst sprach, als es um die Herausgabe seiner Gesammelten Werke ging, von lediglich vier Feuilletons. Diese Texte waren aufs engste mit dieser russischen Zeitung verbunden.



Deckblatt der Ausgabe der *Nachrichten* von 1711

Die *Nachrichten*, so die Übersetzung des ursprünglichen Titels, waren die erste russische Zeitung und wurden durch Peter I. ins Leben gerufen; die Zeitung erschien seit 1703, zunächst zweimal wöchentlich. 1728 wurde sie unter dem Namen *Sankt Petersburger Nachrichten* von der Akademie der Wissenschaften herausgegeben und enthielt vierzehn Jahre lang eine Beilage unter dem Titel *Nachrichten*.

Beilage (Primečanja k Vedomostjam), die erste russischsprachige Zeitschrift; ab 1800 kam die Zeitung täglich heraus. Die Zeitung hatte im 19. Jahrhundert einen renommierten Ruf und vertrat einen liberalen Standpunkt; ab 1847 teilte sich die Akademie die Rechte mit dem Bildungsministerium, das 1875 die Zeitung ganz übernahm. Mit der Oktoberrevolution wurde sie eingestellt und 1991 – zunächst von der kommunistischen Partei als Fortsetzung der *Leningrader Pravda* (Leningradskaja pravda) – wieder herausgegeben und 1995 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt. Heute erscheint sie fünfmal in der Woche in einer Auflage von 190 000 Exemplaren, die Russische Bank hält seit 2005 35% der Anteile. Nach der Privatisierung war Vladimir Putin von 1995 bis 97 der erste Vorsitzende des Herausgeberbeirats.

2. *Literarisches Genre.* Feuilletons leben vom aktuellen Zeitgeschehen und sind auf bestimmte örtliche Umstände bezogen. Das macht sie zu einer Textsorte, der man im Nachhinein normalerweise wenig Aufmerksamkeit schenkt, denn sie verliert schnell an Aktualität und ist stark an die Kenntnis spezifischer näherer Umstände gebunden, ohne die man die vielfachen Anspielungen häufig nicht verstehen kann. Für die Forschung können sie interessante Wechselwirkungen offenbaren, z. B. wie bestimmte Geschehnisse, kulturelle Ereignisse und literarische Werke aufgenommen wurden, aber was für einen Nutzen haben sie für jemanden, den solche Spezialfragen weniger interessieren? Warum also sollten wir uns also hier mit einer solchen Textsorte von Dostoevskij befassen, wo er uns doch so viel Bedeutenderes hinterlassen hat?

Die zugrundeliegende These, die die weiteren Ausführungen begründet, lautet: Die vier Prosatexte des jungen Autors – Dostoevskij ist zu diesem Zeitpunkt 25 Jahre alt – lassen verschiedene Züge erkennen, die in seinen späteren Werken als Merkmale seiner Poetik auszumachen sind und dort ausgebaut werden; hier sind viele davon im Ansatz zu finden. In diesen Texten tritt das Talent des Autors zutage, so urteilt V. A. Sollogub, der selbst Feuilletons für die *Sankt Petersburger Nachrichten* schrieb und Dostoevskij dazu ermunterte.¹ Die Feuilletons dienen ihm demnach als „einzigartiges schöpferisches Laboratorium“, in dem er die „Prinzipien zur Schaffung der künstlerischen Form“² erarbeitete, wenn dies auch nicht nur, wie der Verfasser des wissenschaftlichen Kommentars meint, das analytische Verhältnis zur Wirklichkeit betrifft.

Das Genre des Feuilletons gehört nicht in den literarischen Kernbereich, sondern es kennzeichnet eine „journalistisch-literarische Textgattung und eine Schreibweise [...], mithilfe derer Themen des Kulturbetriebs, aber auch gesellschaftliche Fragen mit Bezug auf die unmittelbare Gegenwart kritisch und unterhaltsam

1 Vgl. Kommentarij. In: Fëdor M. Dostoevskij: Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach, Bd. 18. Leningrad 1978, S. 217.

2 Ebd., S. 222.

pointiert, reflektiert und auch gewertet werden.“³ Es steht zwischen informationsorientiertem Schreiben und kulturellem Anspruch; letzterer kann, je nach Art des Feuilletons, in starkem Maß literarisch-ästhetischen Komponenten geschuldet sein. Es ist keine fest umrissene Textform, sondern bedient sich verschiedener Formen und Techniken, ist daher prinzipiell offen. Charakteristisch dafür ist „eine tendenziell reflexive, spielerische Art der Gegenwartsbeobachtung“.⁴ Wegen seines Unterhaltungscharakters und der Publikation in Zeitungen wird dem Feuilleton im 19. Jahrhundert zunehmend die Literarizität abgesprochen und man ordnet es – nicht zuletzt wegen seiner Aktualität – dem Journalismus zu. Seine Grenzen zum Literarischen, Politischen u.a. sind fließend, was eine Definition erschwert, zumal zahlreiche Unterformen wie die Anekdote, Glosse, Skizze u.a. ausgemacht werden.⁵ Das Changierende ist kein Defizit, sondern ausdrücklich Gattungsmerkmal.⁶ In jeden Fall ist das Feuilleton an die Zeitung gebunden, was seine längenmäßige Beschränkung bedingt. Folgt man der Bestimmung durch Porombka, der sich in diesem Aspekt an Stegert⁷ anlehnt, so lassen sich folgende Merkmale festhalten, die nicht gleichermaßen auftreten müssen, sondern in ihrem spielerischen Verhältnis zueinander mal stärker und mal schwächer ausgeprägt sind:

- Dramatisierung eines Stoffes (als kleine Erzählung)
- Personalisierung (erzählendes Ich)
- Popularisierung oder thesenhafte Pointierung komplexer Sachverhalte
- Fiktionalisierung (Erfinden von Sachverhalten oder Einfügen von solchen Teilen)
- Ironisierung (mehrdeutige Sprechweisen)
- Intertextualisierung (spielerischer Bezug zu anderen Texten)
- Poetisierung der Sprache.

Macht man sich diese Merkmale bewusst, so wird deutlich, dass es sich bei Dostoevskijs *Petersburger Chronik* um Feuilletons par excellence handelt. Eine Gegenüberstellung zum „Literarischen“ ist danach nicht nur wenig sinnvoll, sondern kontraproduktiv. Allein das Merkmal der Publikationsform ist kaum aussagekräftig und unterliegt historischen Veränderungen: Dostoevskij selbst hat, wie die meisten seiner schreibenden Zeitgenossen, auch die großen Romane zuerst in Zeitschriften

3 Stephan Porombka: Feuilleton. In: Dieter Lamping, Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart 2009, S. 264-269; hier: S. 264.

4 Ebd.

5 So führt das dreibändige Handbuch des deutschen Feuilletons (Emsdetten, 1951-53), 78 „innerhalb der Feuilletonsparte erscheinende [...] literarische [...] und journalistische [...] Gattungen“ an. Zitiert nach Porombka 2009: S. 265.

6 Vgl. Porombka 2009: S. 267.

7 Gernot Stegert: Feuilleton für alle. Strategien im Kulturjournalismus der Presse. Tübingen 1998.

veröffentlicht, ja sogar Fortsetzungsromane geschrieben. Die Textform Feuilleton begünstigt geradezu das literarische Experiment, besonders dann, wenn die Nähe zum Zeitgeschehen und zum kulturellen Leben gesucht wird. Dies ist, bei aller philosophisch-psychologischen Ausrichtung des Autors, als wesentlicher Zug auszumachen. Nun zu den einzelnen, oben genannten Unteraspekten, bei denen auch diese Merkmale weiter in den Blickpunkt rücken werden.

3. *Themen und Inhalte.* Ort und Schauplatz der Feuilletons ist Petersburg mit seinen Einwohnern, seinen Gewohnheiten, seiner Literatur- und Kulturszene, aber auch mit seiner Geschichte und Tradition. Den Einstieg bildet das ironische Bild eines typischen imaginären eingebildeten Kranken voller Selbstmitleid, den die milde Frühlingsluft all seine Wehleidigkeit vergessen und auf dem Boulevard seine Neugierde stillen lässt. Über die Frage, was es Neues gebe, entwickelt der Erzähler ein Bild des selbstgerechten und ignoranten Petersburgers, der, in einem der vielen Zirkel organisiert, am Allgemeinwohl desinteressiert ist. Es handelt sich dabei um eine spezifische Form der Metonymie und Personifizierung der Stadtmentalität. Der Erzähler demaskiert die Doppelmoral eines in die Jahre gekommenen, selbstgefälligen „Wohltäters“, der sich nicht nur eine blutjunge ahnungslose Braut sucht, sondern auch weiterhin seine Liebschaft pflegt. Das Stichwort „Neuigkeit“ dient dem Narrator dazu, die Sensationslust einerseits und das mangelnde Interesse an einem (möglichen) öffentlichen Gemeinschaftsleben andererseits anzuprangern. Zugleich führt er unter diesem Vorwand kulturelle Ereignisse an (der Musikvirtuose Ernst spielt, Jenny Lind singt), kolportiert aber auch eine Erzählung und ihre Wirklichkeitsbezüge (die Geschichte eines gedankenlosen Mannes, der seine Frau mit einer Stichelei, er werde sie nach ihrem Tod sofort vergessen und eine andere heiraten, ins Grab bringt). Auch im zweiten Feuilleton entwickelt Dostoevskij die Idee der Neuigkeit, nun aber deutlich negativer konturiert, denn „Klatsch ist etwas Herrliches!“⁸, scheinbar aus echter Wahrheitsliebe, in Wirklichkeit aber aus Langlei, die nicht einmal die größten Kulturereignisse (wie z. B. die Oper) zu würdigen weiß. So heißt es: „Petersburg steht gähnend auf, kommt gähnend seinen Pflichten nach und geht gähnend zu Bette.“⁹ Das dritte Feuilleton behandelt Geschichte und Mythos, den realen und den symbolischen Raum Petersburg, um sich schließlich aktuellen literarischen Neuerscheinungen zuzuwenden. Das vierte schließlich vergleicht die Stadt mit einem Mädchen; der Erzähler bemüht immer wieder das Bild der Natur, das aber nicht der Zivilisation gegenübergestellt ist. Im Mittelpunkt stehen verschiedene Nationalcharaktere – neben dem russischen der deutsche und französische (hier sei nur erwähnt, dass nicht nur dieses Feuilleton antisemitische Elemente enthält).

8 Fjodor Dostojewski: Eine verhängliche Frage. Aufsätze. Feuilletons. Deutsch von Walter Schade. Berlin, Weimar 1988, S. 28.

9 Ebd., S. 32.

4. *Erzähler, Erzählverfahren und Stil.* Das Feuilleton zeigt einen subjektiven Erzähler, der fast mit persönlichem Profil auftritt. Die Wahl eines Ich-Erzählers in allen vier Texten überrascht daher keinesfalls. Ein solcher homodiegetischer Narrator wird vor allem dann gewählt, wenn die geschilderten Ereignisse als besonders verbürgt vermittelt werden sollen: Dieser gibt dann vor, dabei zugegen gewesen zu sein, und steht mit seinem Wort für ihren Wahrheitscharakter ein. Dieses Mittel wählt Dostoevskij durchaus mehrmals („Ich kannte so einen Iwan Kirillowitsch persönlich. Von seinesgleichen gibt es übrigens mehr als genug.“¹⁰), aber darin liegt wohl nicht das grundlegende Motiv für die Wahl der ersten Person. Nicht die Authentizität des Berichteten, vielmehr scheinen zwei andere Faktoren den dominanten Grund dafür zu bilden: die Möglichkeit einer Dialogsituation und der pointierten Äußerung des eigenen Standpunkts. Der hier präsente Erzähler ist im ständigen Dialog mit dem Leser. Das manifestiert sich zum einen in direkten Appellen,¹¹ zum anderen tritt das auch im „Wir“ zutage, das die Erfahrungen des Gegenübers und potentiellen Gesprächspartners mit einschließt, denn „Wir“ hat generell zweierlei Funktion: Es dient als Pluralis majestatis erstens zur Vermeidung ständig wiederholter Ich-Formen, zweitens aber als Verbrüderungsformel, mit der der Erzähler sein Gegenüber einschließt und de facto gemeinsame Erfahrungen und Weltansichten postuliert. Davon ist in Formulierungen wie den folgenden die Rede, wenn z. B. der Narrator von „eine[r] nationale[n] Eigenschaft von uns“¹² spricht, oder „daß es uns an Selbstbewußtsein mangelt“.¹³ Diese Verbrüderung ist allerdings eher polemischer Natur, denn sie spielt auf einen gemeinsamen Erfahrungshorizont an, streitet aber mit den ideologischen Positionen (worauf noch einzugehen sein wird). Als dialogische Figur ist der Erzähler zugleich eine sprechende Figur, eine, die gedanklich ein Gegenüber einbezieht und eine Form des mündlichen Gesprächs entwirft. Insofern überraschen die vielen Einsprengsel,¹⁴ die nicht selten emotionalen Charakter haben,¹⁵ hier in der Tat nicht, denn sie profilieren das erzählende Subjekt und ziehen zugleich das Gegenüber in die Auseinandersetzung hinein. Das bedeutet nicht, dass immer eine Übereinstimmung der Ansichten vorausgesetzt wird. Dazu trägt auch der zweite Aspekt bei: Der Narrator ist nämlich eine Figur, die sich in ihrem Urteil alles andere als zurückhält. Seine Stimme ist kritisch, er ist nicht bereit, den Status quo kleinkariierter Zeitgenossen hinzunehmen, sondern gibt distanzierte Kommentare über diese ab. Der Narrator

¹⁰ Ebd., S. 26.

¹¹ „Wissen Sie, meine Herrschaften, ...“ (ebd., S. 27); „Meine Herrschaften, Klatsch ist etwas Herrliches!“ (Ebd., S. 28), „Sie können sich nicht vorstellen, meine Herrschaften, [...]“ (ebd., S. 33).

¹² Ebd., S. 48.

¹³ Ebd., S. 49.

¹⁴ „noch etwas“ (ebd., S. 31), „natürlich“ (ebd., S. 17), „Da ist jetzt zum Beispiel ...“ (ebd., S. 31).

¹⁵ „Mein Gott!“ (Ebd., S.3).

betont seine Haltung und seine Subjektivität,¹⁶ und er ist keineswegs darum bemüht, seine Meinung dezent zu formulieren oder abzuwägen, ganz im Gegenteil. Er provoziert zuweilen sein Gegenüber, wenn er ihm ähnliche Positionen wie jenen zuschreibt, über die er sich meist negativ auslässt,¹⁷ oder wenn er sie ironisch konturiert.¹⁸ Auf diese Weise schafft der Erzähler ein Bild seiner selbst und gleichermaßen seines Gegenübers, beide werden plastisch, zu Vertretern bestimmter Haltungen, die Positionen beziehen. Solche „fassbaren“ Erzählerfiguren sind z. B. im Briefroman präsent, wie in Dostoevskijs erfolgreichem Erstlingswerk *Arme Leute* (*Bednye ljudi*), an dessen Protagonisten Makar Devuškin er direkt mit dem Ausdruck „Armer“, „armer Mann“¹⁹ anknüpft. Anders als in seinem Briefroman hat das Gegenüber im Feuilleton kein Gesicht und keine eigene Handschrift, wohl aber eine Weltsicht, die ihm zugeschrieben wird. Mit dieser Profilierung der Erzählsituation setzt Dostoevskij damit an sein frühes Werk und die Dialogsituation fort (die Bachtin als frühen Ausgangspunkt für seine Polyphoniethese betrachtete). Hier zeigt sich aber auch ein Merkmal seiner Poetik, das er später in den verschiedenen ideologischen Standpunkten seiner Romanfiguren ausgebaut hat, nämlich das Erklingen unterschiedlicher Stimmen, die gleichberechtigt miteinander in Auseinandersetzung stehen. Die Problematik dieser These, wonach auch der Erzähler keine größere Autorität besitzt als seine Figuren, stellt sich hier indes noch nicht: Er ist nämlich narrativ privilegiert und hebt sich, z. T. durch Distanz, Ironie und Polemik, von den gezeichneten Figuren ab. Die Zentrierung auf den Erzähler erlaubt es diesem, sich das narrative Konzept nicht aus der Hand nehmen zu lassen. Gleichzeitig spielt er aber bereits mit Positionen und Stimmen, die er benutzt und verwirft. Das ironische Konzept erlaubt ihm außerdem die unterschwellige Präsenz seiner Stimme.

Diese spezifische Erzählerfigur ist – da ist Komarovič zuzustimmen, der die Feuilletons Dostoevskijs untersucht hat²⁰ – der von Pleščeev ähnlich und stellt zugleich einen Doppelgänger des jungen Dostoevskij dar. Komarovič konstatiert, beide Autoren hätten mit ihren Feuilletons die Zeitungschronik zu einem literarischen Genre weiterentwickelt, und zwar mit dem Charakter der Beichte.²¹ Gerade dieses

16 „daß ich meine, man kann auf dieses Buch verzichten.“ (Ebd., S. 30); „Der Neid hatte mich gepackt!“ (Ebd., S. 21); „Verzeihung!“ (Ebd., S. 26).

17 „Er lobt Sie nämlich, meine Herrschaften.“ (Ebd., S. 29).

18 „Gewiß, Sie als ein Regulus der Ehrlichkeit, zumindest als ein Aristides, handeln aus reiner Menschenliebe.“ (Ebd.).

19 Ebd.

20 V. L. Komarovič: Fel’etony Dostoevskogo. In: V. A. Sollogub, *Sobranie sočinenij*. Izd. A. Smirdina. Spb 1856, S. 90-101. Zitiert nach: *Kommentarij*. In: F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Bd. 18, S. 218.

21 „V. L. Komarovič erklärt die Verwandtschaft der Feuilletons von A. N. Pleščeev und Dostoevskij, unter deren Feder die Zeitungschronik ‚sich gänzlich veränderte und zum literarischen Genre mit dem Merkmal der Beichte wurde‘, durch die enge Freundschaft der Schriftsteller, die Nähe ihrer gesellschaftlich-literarischen Interessen jener Zeit: Beide waren Mitglieder des

letzte Merkmal lässt aufhorchen, wenn man an die zentrale Rolle der Beichte im Werk Dostoevskijs denkt: Raskol'nikovs Beichte gegenüber Sonja in *Verbrechen und Strafe* beziehungsweise *Schuld und Sühne* (Prestuplenie i nakazanie), Stavrogins „Beichte“ gegenüber dem Starec Tichon in *Böse Geister* beziehungsweise *Die Dämonen* (Besy) oder Aleša's Beichte und Ivans Geständnis in *Die Brüder Karamasow* (Brat'ja Karamazovy).

Der Erzähler ist aber auch Chronist: Auf dieses Selbstverständnis verweist bereits der Titel *Petersburger Chronik*. Er ist Augen- und Ohrenzeuge der Geschehnisse in Petersburg; er registriert die Dinge an der Oberfläche, beschränkt sich aber nicht darauf. Die Sekundärliteratur spricht vom „flanierenden Träumer“ („flaner-mečtatel“) oder dem „Spötter“ („flaner-zuboskal“, Dostoevskij 1978: 218), der seinen Lesern Petersburg vorstellt. Beides geht auf Dostoevskij selbst zurück, der von der Figur eines erdachten Autors, Flaneurs und Spötters sprach, welcher eine Serie von Naturskizzen, Alltagsszenen und Charakterstudien verfasst und miteinander verbindet.²² Seine Beobachtungen setzt er in Beziehung mit Betrachtungen über kollektive Stimmungen, über die Atmosphäre in der Hauptstadt, aber auch mit solchen über kollektive Identitäten, die Geschichte der Stadt und ihr Kulturleben. Den Träumer skizziert Dostoevskij ausführlich im letzten Feuilleton und verbindet ihn in ironischer und zunehmend satirischer Weise aufs Engste mit der Petersburger Mentalität.²³ Sehr viel später, nämlich in *Die Dämonen* beziehungsweise *Böse Geister*, wählt Dostoevskij wieder einen Erzähler aus, der als Zeitzeuge fungiert: Dort handelt es sich allerdings um einen äußerst kritischen Chronisten, der die negativen Entwicklungen der Gesellschaft am Beispiel seiner nicht namentlich genannten Stadt beschreibt, als Warnung und Mahnung zur Umkehr. Im Unterschied zum Chronisten der Feuilletons, dessen Ton sich zwischen Ironie und Spott bewegt, der sich gelegentlich aber auch in Träumereien verliert, offenbart der Erzähler des Romans zwei ganz unterschiedliche Rollen: zum einen den Chronisten der Ereignisse vor Ort, der offenbar nah am Geschehen selbst ist, und einen distanzierteren, neutraleren Erzähler, dem zuweilen selbst intime Vorgänge bekannt sind, bei denen er in der Rolle als Chronist nicht zugegen gewesen sein kann. Der intendierte Zweck des Romans, ursprünglich ein Pasquill und damit von seiner Tonart deutlich schärfer angelegt als die auch nicht immer versöhnlichen Feuilletons, unterschied sich jedoch deutlich von dem der Chronik.

Petraševcen-Zirkels.“ (V. L. Komarovič: Fel'etony Dostoevskogo. In: Fel'etony sorokovykh godov. Žurnal'naja i gazetnaja proza I.A. Gončarova, F. M. Dostoevskogo, I. S. Turgeneva. Moskva, Leningrad 1930, S. 89-126, hier: S. 100, 123-124; zitiert nach: Ebd.)

²² Kommentarij, 218.

²³ Fjodor Dostojewski: Eine verfängliche Frage. Aufsätze. Feuilletons. Deutsch von Walter Schade. Berlin, Weimar 1988, S. 50.

5. *Der russische Identitätsdiskurs.* Die *Petersburger Chronik* bildet einen Bestandteil des „Petersburger Textes“, also eines Diskurses, der die Rolle und Semantik Petersburgs im kollektiven Gedächtnis Russlands, die Verschiebung eines Wertesystems vom östlich-russischen Moskau zum Tor nach Westen zum Inhalt hat. Hier sollen folgende Aspekte eine Rolle spielen: 1. Die Geschichte Petersburgs und die damit verbundene Raumsemantik; 2. Das literarische Petersburg; 3. Die ideologische Auseinandersetzung über den Weg Russlands.

5.1. *Das zweite und dritte Feuilleton* (11.5., 1.6.) greifen das Thema Petersburg auf und spielen damit auch auf die jüngere russische Geschichte, vor allem um Peter I. an. Der Erzähler gemahnt, die Geschichte der Stadt zu lesen, und ruft damit die *Geschichte Peters des Großen* (Istorija Petra I.) des 10 Jahre zuvor im Duell getöteten Aleksandr Puškin auf. Wie bei jenem wird mit dem sumpfigen Gelände die schlechte Eignung der Lokalität erwähnt, der Tenor aber ist dem genau entgegengesetzt, was Puškin beispielsweise in seinem Verspoem *Der eherne Reiter* (Mednij vsadnik) postulierte: Petersburg gilt hier dem Erzähler nicht nur als „Haupt und Herz Russlands“, sondern als andauernde Idee, als Projekt in Arbeit, das weiter umgesetzt wird. Petersburg ist nicht wie bei Puškin die verhängnisvolle Idee eines megalomanen und von Europa besessenen Zaren, der seinem Land eine fremde Identität aufnötigen wollte. Petersburg aus der Sicht des jungen Dostoevskij ist eine Vision und Bereicherung, die dem traditionellen Russland nicht widerspricht. So findet sich hier eine emphatische Bejahung dieses Projekts:

„In gewisser Hinsicht mag hier alles chaotisch und durcheinander sein; vieles könnte Stoff für eine Karikatur abgeben, dafür aber ist alles voller Leben und in Bewegung. [...] Wir hatten von der Architektur gesprochen. Selbst ihre Vielfalt ist ein Zeugnis der Einheit von Denken und Handeln. Diese in holländischer Architektur gehaltenen Gebäude erinnern an die Zeit Peters des Großen. Dieses Bauwerk, im Geschmack eines Rastrelli, läßt an das Zeitalter Katharinas denken, jenes, im griechischen und römischen Stil, an eine etwas spätere Epoche, alles zusammen jedoch erinnert an die Geschichte des europäischen Lebens von Petersburg und ganz Rußland. Bis heute ist Petersburg voller Staub und Schutt, die Stadt ist noch im Entstehen, im Werden; ihre Zukunft existiert erst als Idee, diese aber stammt von Peter I., mit jedem Tag wird sie mehr und mehr Wirklichkeit, sie wächst und treibt Wurzeln nicht nur im Petersburger Sumpfland, sondern in ganz Rußland, das nur für Petersburg lebt. [...] Nein, nicht das Schwinden des Nationalbewußtseins sehen wir in den gegenwärtigen Bemühungen, sondern seinen Triumph, weil es unter dem Einfluß Europas wohl doch nicht so leicht zugrunde geht, wie viele glauben.“ (Dostojewski 1988: 39/40)

Er verteidigt die Stadt und das Petersburger Projekt gegen unterschiedliche Seiten: gegen die Slawophilen im eigenen Land (z. B. Grigor'ev), die in Petersburg ein Symbol westlicher kultureller Normen sahen, gegen den Westler Aleksandr

Gercen (Herzen), der Petersburg als „Zitadelle des russischen Feudalismus“ betrachtete, aber auch die Unausweichlichkeit seiner Gründung sah,²⁴ schließlich aber auch gegen herablassende westliche Darstellungen wie die Reisebeschreibungen des Marquis de Custine unter dem Titel *La Russie* aus dem Jahr 1839. Dostoevskij kritisiert dessen Darstellung von Petersburg, die er mit den Worten paraphrasiert, dass es „nichts Gesichtsloseres gebe als die Petersburger Architektur, daß sie nichts Überraschendes biete, *nichts Nationales*, und daß die ganze Stadt eine einzige lächerliche Karikatur einiger europäischer Hauptstädte sei [...]“.²⁵ Bezüglich des Petersburg-Projekts vertrat Dostoevskij eine ähnliche Haltung wie Vissarion Belinskij, der führende russische Kritiker der 40er Jahre, der den Autor durch seine überschwängliche Kritik der *Armen Leute* schlagartig berühmt gemacht hatte. Obwohl Dostoevskij seit 1847, ein Jahr vor Belinskij's Tod, nicht mehr in dessen Kreis verkehrte (nach seinen Worten zeigte Belinskij keine Zuneigung mehr zu ihm²⁶), war er noch nachhaltig von dessen Positionen beeinflusst. Insofern ist es sicher kein Zufall, dass sich das Petersburg-Bild beider durch diese drei Oppositionen (gegen die Slawophilen, gegen Petersburg als rein westliches Kultursymbol und gegen westliche Überheblichkeit) auszeichnete. Auch wenn Dostoevskij später von einem eher als westlich zu bezeichnenden Standpunkt abbrückt und ihn sogar für die negativen Entwicklungen in Russland verantwortlich macht (*Die Dämonen/Böse Geister*), wird sein Petersburg-Bild nie von totaler Ablehnung geprägt. In den Feuilletons deutet sich vielmehr die Bedeutung des russischen Volkes in seinem Denken an, was später in Verbindung mit tiefer Religiosität im Prinzip des „počvenničestvo“ (etwa: religiöse Bodenhaftung, Verwurzelung, von russisch „počva“, der (Erd)Boden, Grund, Grundlage), der Vorstellung vom gesunden religiösen Boden des Volkes seinen Niederschlag findet; so heißt es bereits im dritten Feuilleton:

„Wir halten ein Volk für heil und gesund, das seine Gegenwart, in der es lebt, zu schätzen und zu verstehen weiß. So ein Volk lebt, es bewahrt seine Vitalität und seine Prinzipien für eine Ewigkeit.“ (Dostojewski 1988: 40)

5.2. *Verbindung mit Gogol*?. Die Feuilletons zeigen eine enge Verbindung zur Literaturszene. So erwähnt der Erzähler eine längere Erzählung (povest') über eine Moskauer Familie – es handelt sich um P. N. Kudrjavcevs povest' *Sboev*, die dem Leser offenbar gut bekannt war und die er zu entschlüsseln wusste²⁷ –, beurteilt aber (übrigens auch hier wieder wie Belinskij) das Liebessujet nicht eben wohlwollend: „Es ging auch um die Liebe, doch davon lese ich nicht gern etwas, ich weiß nicht, wie es Ihnen, meine Herrschaft, in dieser Hinsicht geht.“²⁸ Aus der

²⁴ Vgl. ebd., S. 220f.

²⁵ Dostojewski 1988: S. 37; Hervorhebung im Original.

²⁶ Vgl. ebd., S. 220.

²⁷ Sie erschien in der Zeitschrift *Vaterländische Annalen* (Otečestvennye zapiski) Nr. 3, S. 1-60.

²⁸ Ebd., S. 24.

folgenden, naiven Wiedergabe der Handlung ist eine ironisch-ablehnende Haltung dazu ablesbar. Die Kritik an der sentimentalen Übersteigerung der längeren Erzählung ist in scheinbar emotionale Ergriffenheit gekleidet:

„Als ich das las, war mir, als hätte ich den Spiegel zerschlagen, als wäre ich an allem schuld. [...] Ich bekam Herzklopfen, [...] Die Beschreibung der letzten Minuten dieser stillen, unauffälligen Frau hat etwas von dem Niveau einer Erzählung von Charles Dickens!“²⁹

Dass Dostoevskij derartige Texte eigentlich nicht der Literatur zuzählt, weist der abschließende Satz „Hier übrigens noch etwas zur Literatur.“ (Dostojewski 1988: 26) aus, mit dem er zu Gogol' übergeht, dem in den Feuilletons meist genannten und alludierten Autor. Er zitiert Gogol' mehrfach, streut Anspielungen auf dessen Novellensammlung *Nevskij Prospekt* ein und ruft ihn damit auf, ohne ihn beim Namen zu nennen, polemisiert aber vor allem gegen sein umstrittenes Spätwerk *Ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden* (Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami, 1847). Gogol's seltsames Verhalten, dessen ausweichenden Rückzieher gegenüber Angriffen von unterschiedlichsten Seiten und dessen Distanzierung von allen seinen früheren Werken kleidet der Autor in die Worte: Der zwar namentlich nicht genannte, doch klar erkennbare Schriftsteller Gogol' „ist sogar gern bereit, seinen Feinden zu vergeben.“³⁰ Der Erzähler vergleicht Gogol' mit einem schuldbewussten „kleinen Hund, der mit hängendem Schwanz und hängenden Ohren dasteht und auf eine passende Gelegenheit wartet.“³¹ Im Bild vom schwanzwedelnden liebedienenden Hündchen, in das sich der Mann verwandelt hat und das für einen kleinen Bissen alles zu tun bereit ist, greift er nicht nur auf Gogol's berühmte Erzählung *Zapiski sumasšedšego* (Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen) zurück, sondern äußerst unverblümt Zweifel am Geisteszustand ihres Verfassers. Dostoevskij änderte übrigens selbst nach der Rückkehr aus Sibirien, als religiöse Einstellungen sein eigenes Denken wesentlich bestimmten, seine Haltung zu den *Ausgewählten Stellen* nicht. Gogol' spielt in den Feuilletons eine führende Rolle und es zeigt sich – wenn hier auch nur an ausgewählten Beispielen beurteilt –, dass Dostoevskij dessen Spätwerk für fatal hielt, mit dem der Romancier und Dramatiker seine großen Werke wie die Erzählensammlung *Nevskij Prospekt*, das Drama *Der Revisor* (Revizor) und das Romanepos *Die toten Seelen* (Mertvyje duši) rigoros umbewertete.

5.3. Wie schon angedeutet, kommt Identitätskonzepten eine wichtige Rolle in der *Petersburger Chronik* zu. Die Texte beziehen eine deutliche Position in der Polemik zwischen Westlern und Slawophilen. Diese letzteren sind – für den heutigen Leser

²⁹ Ebd., S. 25/26.

³⁰ Ebd., S. 27.

³¹ Ebd., S. 27/28.

schwer erschließbar, zumal für einen, der die unterschwelligen Bezüge nicht versteht, – im Bild des ewig nörgelnden Petersburgers im 1. Feuilleton verewigt. Der Slawophile ist in Zirkeln organisiert und nicht wirklich daran interessiert, was um ihn herum geschieht, weil seine vorgefassten Meinungen ihn an der Wahrnehmung der Wirklichkeit hindern. Dostoevskij fasst das ins Bild des Mannes, der eingemummt in dicke Kleider und in seine Wohnung zurückgezogen den Petersburger Frühling fast gar nicht bemerkt und nur mit Mühe seine griesgrämige Haltung etwas korrigiert. Hier kommt eine ausgeprägte Ironie zum Einsatz. Aus den Feuilletons spricht eine noch deutlich positive Einstellung, glaubt der junge Dostoevskij doch noch an eine gesellschaftliche Entwicklung und sieht Perspektiven. Der Glaube an Russland ist hier nicht dadurch geprägt, dass sich der Erzähler einem der Lager ganz verschreibt; vielmehr zeichnet er sich durch Offenheit aus und durch die Fähigkeit, unterschiedliche Ansätze aufzunehmen und ein Konzept der Vielfalt zu vertreten. Darin unterscheidet sich dieser Standpunkt deutlich von dem Dostoevskijs nach der Rückkehr aus der Katorga und seinem langen Westeuropaaufenthalt, während dessen die Haltung zum Westen immer negativere Züge annimmt. Besonders erbost den Erzähler die Gegenüberstellung von Petersburg und Moskau, wonach das Nationale nur in der alten Hauptstadt Moskau sichtbar sei, aber generell in Russland immer mehr verschwinde, weil sich der Russe seiner nationalen Eigenheit schäme. Geradezu wütend kritisiert er diese extrem eindimensionale Einstellung, die nur das Altrussische als russisch anerkenne, als typisch französisch:

„Das alles hat ein Franzose geschrieben, das heißt ein kluger Mensch, wie fast alle Franzosen, aber auch ein oberflächlicher und sehr töricht zu nennender, der nichts akzeptiert, was nicht französisch ist – weder in der Kunst noch in der Literatur, weder in der Wissenschaft noch in der Geschichte des Volkes [...]“ (Ebd., 37/38)

Petersburg vergleicht Dostoevskij mit einem schwindsüchtigen, blassen, traurigen Mädchen³² – durchaus ein Stereotyp nicht nur bei ihm, sondern auch realistischer frühkapitalistischer Großstadtschilderungen. Dass bestimmte Eigenschaften den jeweiligen Nationalcharakteren zugeschrieben werden, ist in den Feuilletons zwar der Subjektivität des Erzählers geschuldet, findet sich aber auch in späteren Werken des Autors. Demnach sei der Deutsche akkurat, penibel, faktenorientiert, vor allem aber brauche er in allem ein System; das wiederum unterscheide ihn grundlegend vom Russen, der dies schon aus Kraftlosigkeit und allgemeinem Phlegma nicht aufbringe.³³

³² Ebd., S. 45.

³³ Vgl. dazu die Seiten 46 ff. in der deutschen beziehungsweise 30 ff. in der russischen Ausgabe.

„Übertragen Sie zum Beispiel einem ordentlichen, akkuraten Deutschen eine Arbeit, die allen seinen Bestrebungen und Neigungen eigentlich zuwiderläuft, und erläutern Sie ihm nur, daß diese Arbeit nützlich ist, zum Beispiel sowohl seine Familie als auch ihn ernährt, ihm Ansehen verschafft, dem ersehnten Ziel näher bringt und so weiter – und schon macht sich der Deutsche ans Werk [...]“ (Ebd., 49)

Er schließt seine Beobachtung mit dem umgekehrten Sprichwort: „Was für den Deutschen gesund ist, bringt dem Russen den Tod.“³⁴ Den Russen zeichnet er demgegenüber als Träumer, wirklichkeitsentrückt, faul und leichtsinnig,³⁵ aber auch als ambitiös und materialistisch, zugleich mit mangelndem Selbstbewusstsein ausgestattet. In den Feuilletons treten schließlich auch Ansätze von Antisemitismus zutage,³⁶ der sich auch in späteren Werken finden lässt.

6. *Schluss.* Die Texte sind eigentlich keine Chronik, sie sind episodisch und beschreiben kaum aktuelle Ereignisse, die, aus späterer Perspektive betrachtet, von politischer oder historischer Tragweite wären. Es dreht sich eher um Vorkommnisse, die ideologisch, mental und philosophisch kommentiert werden. Damit verlagert der Erzähler seine Beobachtungen auf die Reflexion über Einstellungen und Werte. Die Chronik ist aber auch Ausdruck einer zugespitzten kritischen Einstellung Dostoevskijs zur Wirklichkeit, die sich in dieser Zeit verstärkte und die z. B. später in den *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* (*Zapiski iz podpol'ja*) ihren Ausdruck in einer antiutopischen Ausrichtung fand.

Die Feuilletons zeigen eine ganze Reihe von Motiven, die Dostoevskij in seinen späteren Werken wieder aufgenommen hat: das Petersburger Klima, die Begräbnisprozession, den Missbrauch eines jungen Mädchens durch einen fast dreimal so alten Ehemann, selbstgerechte etablierte Männer, „arme Leute“ im eigentlichen Sinne usw. Er experimentiert mit den Erzählinstanzen und führt darin zugleich eine Auseinandersetzung mit den tonangebenden weltanschaulichen und literarischen Strömungen seiner Zeit. Damit und durch die Dialogisierung der ironisch-polemischen Texte gelingt es ihm, einerseits zur Entwicklung eines Genres beizutragen, das durch die „Natürliche Schule“ eine literarische Aufwertung erfuhr, und sich andererseits literarisch in einem weiten Feld zu erproben, das sich für sein späteres Schaffen als ausgesprochen fruchtbar erwies.

³⁴ Ebd., S. 50.

³⁵ Ebd., S. 51ff.

³⁶ So spricht der Erzähler vom Juden („Žid“), der, gewitzt und durchtrieben, seine Ziele und wirtschaftlichen Vorteile gerade durch Handlungen mit scheinbar gegenteiliger Intension realisiere. (Ebd., S. 29) Dieses Thema, das in den Feuilletons gelegentlich durchscheint und auf das hier nur verwiesen werden soll, bedarf jedoch einer eigenen Darstellung, in die auch andere Werke des Autors einzubeziehen wären.

Maike Schult

Fascinosum et tremendum.

Dostoevskijs Schaffen im Porträtvergleich

Vor 140 Jahren, im Mai 1872, vollendete der russische Maler Vasilij G. Perov (1833/1834–1882) das berühmte, auch von der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft genutzte Porträt des Schriftstellers Fëdor M. Dostoevskij [Abb. 1].¹ Der Kunstmäzen Pavel M. Tret'jakov (1832–1898) hatte es in Auftrag gegeben, um eine Galerie mit Porträts von russischen Intellektuellen und Künstlern zu realisieren.² Für diese Aufgabe konnte er Perov gewinnen, der mehrfach nach Petersburg fuhr, um den Schriftsteller zu studieren und ins Bild zu bannen. Dostoevskij war eben erst von einem vierjährigen Aufenthalt in Westeuropa zurückgekehrt und arbeitete zu diesem Zeitpunkt gerade am Abschluss seines dritten großen Romans *Besy (Die Dämonen)*. Perovs Porträt zeigt den Schriftsteller mit dem für ihn typischen Ausdruck gedankenverlorener Leere, den er hatte, wenn er schöpferisch vertieft in sich hineinsah. So jedenfalls schildert ihn seine zweite Ehefrau Anna G. Snitkina (1846–1918) in ihren Erinnerungen:

„In eben diesem Winter ersuchte P. M. Tret'jakov, der Besitzer der berühmten Moskauer Gemäldegalerie, meinen Mann um die Erlaubnis, sein Porträt für seine Galerie anfertigen zu lassen. Zu diesem Zweck kam aus Moskau der bekannte Künstler V. G. Perov. Ehe er mit der Arbeit begann, besuchte uns Perov eine ganze Woche lang jeden Tag; er traf [dabei] Fëdor Michajlovič in den unterschiedlichsten Stimmungen an, unterhielt sich mit ihm, forderte ihn heraus zu Streitereien und konnte dabei den charakteristischsten Gesichtsausdruck meines Mannes bemerken, nämlich den, den Fëdor Michajlovič [dann] hatte, wenn er in seine künstlerischen Gedanken versunken war. Man könnte sagen, dass Perov in dem Porträt den ‚Moment des Schaffens Dostoevskijs‘ eingefangen hat. Diesen Ausdruck habe ich viele Male auf dem Gesicht von Fëdor Michajlovič bemerkt, wenn, wie es vorkam, du zu ihm hineingehst und bemerkst, dass er irgendwie ‚in sich selbst hineinsieht‘, und du hinausgehst, ohne etwas zu sagen. Dann erkanntest du, dass Fëdor Michajlovič

1 Das Original wurde in Öl auf Leinwand gemalt und hat die Maße 99 x 80,5 cm. Es wurde im Dezember 1872 der Öffentlichkeit vorgestellt und gehört heute der Tret'jakov-Galerie in Moskau. 2007 wurde es im Rahmen der Ausstellung *Russlands Seele* auch in Deutschland gezeigt.

2 1892 übereignete Tret'jakov diese private Kunstsammlung der Stadt Moskau.

so besetzt war von seinen Gedanken, dass er mein Kommen gar nicht bemerkt hatte, und nicht glauben will, dass ich kurz zu ihm hereingekommen war.“³

Der Kunstsammler Tret'jakov war zeit seines Lebens ein großer Verehrer von Dostoevskijs Werk und im Juni 1880 auch an der Ausrichtung der Puškin-Feierlichkeiten beteiligt, auf denen Dostoevskij seine berühmte Rede über Puškin gehalten hat. Belegt ist ein Briefwechsel aus eben dieser Zeit, in dem Tret'jakov noch einmal auf das acht Jahre zuvor realisierte Porträt zurückkommt und sich für den „seelischen Nutzen“ bedankt, den Dostoevskijs Werke ihm bereiteten.⁴ Nach Dostoevskijs Tod nur ein halbes Jahr darauf schreibt Tret'jakov in einem Brief vom 5. Februar 1881 an den Maler Ivan N. Kramskoj (1837–1887):⁵

„In unserem Leben, d.h. in meinem und dem meiner Frau, hatte Dostoevskij eine große Bedeutung. Ich persönlich habe ihn so ehrfurchtsvoll verehrt, habe mich so tief vor ihm verneigt, dass ich aus diesen Gefühlen heraus sogar eine persönliche Bekanntschaft mit ihm immer verschoben habe, obwohl der Anlass dazu seit 1872 gegeben war, und [ich] ein halbes Jahr später sogar sehr dazu von ihm selbst ermuntert worden war; ich fürchtete, dass er für mich bei näherer Bekanntschaft an Größe verlieren könnte [...]. Er war nicht nur ein Apostel, wie Sie ihn so treffend genannt haben, er war ein Prophet; er war ein Lehrer für alles, was gut ist; er war das Gewissen unserer Gesellschaft.“⁶

Perovs Dostoevskij-Gemälde hat nicht nur einen hervorragenden künstlerischen, sondern auch einen besonderen historischen Wert. Sieht man ab von einer

- 3 A. G. Dostoevskaja: *Vospominanija*. Moskva 1981, S. 227, 228. Dt.: eigene Übersetzung. Vgl. auch Anna Grigorjevna Dostojewski: *Erinnerungen. Das Leben Dostojewskis in den Aufzeichnungen seiner Frau*. Hg. von René Fülöp-Miller und Friedrich Eckstein. Aus dem Russischen von Dmitri Umanski. Mit 26 Abbildungen auf Tafeln. München/Zürich ³1980 [1925/1948], S. 210.
- 4 „Gnädiger Herr Fjodor Michajlowitsch! Mehrmals wollte ich Sie in Petersburg besuchen, um Ihnen für das Porträt zu danken wie für die große Freude und den seelischen Nutzen, den mir ihre Werke geben, doch ich befürchtete, Ihnen zur Last zu fallen und Sie zu stören [...].“ Brief vom 10. Juni 1880, in: Pavel i Sergej Tret'jakovy. *Žizn'*, Kollekcija, Muzej. Moskva 2006, S. 212. Dt.: eigene Übersetzung.
- 5 Kramskoj, Perov und Repin gehörten zu den *Peredvižniki*, den Wanderausstellern, die, 1870 als Gesellschaft gegründet, den *Byt* des russischen Volkes wiedergeben und Interesse an der russischen Kunst wecken wollten. Ihre wichtigsten Genres waren die Darstellung des Alltags und die Porträtmalerei, womit sie die gängigen Vorstellungen von der russischen Kultur in Ost und West maßgeblich geprägt haben.
- 6 *Perepiska I. N. Kramskogo. I. N. Kramskoj i P. M. Tret'jakov. 1869–1887*. Moskva 1953, S. 276, 277. Dt.: eigene Übersetzung. Aus den Briefen an Anna geht hervor, dass Dostoevskij am 9. Oktober 1872 Perov in Moskau zu Hause besuchte und dabei auch dessen Frau kennenlernte – „eine schweigsame und ewig lächelnde Person“. Tret'jakov ist zu diesem Zeitpunkt nicht in Moskau. Dostoevskij und Perov besuchen aber dessen Galerie, in der nach Joseph Frank das Gemälde schon ausgestellt war. Vgl. Joseph Frank: *Dostoevsky. The Mantle of the Prophet 1871–1881*. Princeton/Oxford 2002, S. 24–26.

Bleistiftzeichnung aus dem Jahr 1847,⁷ einer Lithographie von 1862⁸ und der Zeichnung, die der bereits erwähnte Ivan Kramskoj von Dostoevskij auf dem Totenbett angefertigt hat, so ist es das bekannteste Porträt, das zu Lebzeiten des Schriftstellers entstanden ist.⁹ Schon der Auftrag selbst markiert die Wertschätzung, die dem ehemaligen Katorga-Häftling in den letzten zehn Jahren seines Lebens in Russland entgegengebracht worden ist und die in der Puškin-Rede von 1880 öffentlich kulminiert. Dostoevskij gehört in dieser Zeit zu den führenden Köpfen des Landes und wird nach seinem Tod zu einem nationalen Symbol.

Diese Symbolbildung ist in dem Gemälde bereits angelegt. Wenn Anna Grigor'evna schreibt, dass es dem Maler Perov gelungen sei, hier „den Moment des Schaffens Dostoevskijs“ (minutu tvorčestva Dostoevskogo) einzufangen, dann kommentiert sie damit nicht nur die Umstände, unter denen das *gemalte* Kunstwerk entstand; sie verbindet es auch mit einer Deutung zur Entstehung der *geschriebenen* Kunstwerke ihres Mannes.¹⁰ Ihrer Vorgabe folgend, sehen wir dann auf diesem Bild den Schriftsteller Dostoevskij ‚bei der Arbeit‘, nämlich in dem Moment tiefster Versenkung und Konzentration, wie der nach innen gerichtete Blick, die gleichförmige Farbigkeit und die über dem Knie gefalteten Hände bildnerisch unterstreichen.¹¹ Wir sehen einen Moment, wörtlich: eine Minute, in dem das schöpferische Subjekt, einsam abgehoben vor dunklem Hintergrund und beleuchtet von einer unsichtbaren Lichtquelle, zum zeit- und raumlosen Werkzeug der Inspiration stilisiert wird.¹² Was wir damit zugleich *nicht* sehen, ist der Arbeitsalltag dieses Schriftstellers: sein Arbeitsplatz, seine Schreibutensilien, seine Schreibrituale.¹³

⁷ Konstantin A. Trutovskij (1826–1893): Bleistiftzeichnung von 1847.

⁸ P. F. Borel': Lithographie von 1862.

⁹ Daneben gab es noch eine Reihe von Photographien und weitere kleinere Arbeiten. Vgl. dazu Boris Tichomirov: Prižiznennaja ikonografija Dostoevskogo 1847–1881. In: Komitet po kul'ture Sankt-Peterburga u.a. (Hg.): *Obraz Dostoevskogo v fotografijach, živopisi, grafike, skulpture*. Sankt-Peterburg 2009, S. 33–117.

¹⁰ Dabei ist auch die Homonymie des russischen Verbums *pisat'* zu bedenken als malen *und* schreiben. Der *pisatel'* ist der Schriftsteller *und* der Maler, wie der Name des Malers Perov auf die Feder, russisch *pero*, verweist. Diese semantische Verknüpfung ist von programmatischer Bedeutung. Sie knüpft an die orthodoxe Auffassung vom asketischen Ikonenmaler als Kopist an, der gerade in der Wiederholung von sakrosankten Urbildern nach strengen Mustern und Vor-Schriften seinen Beruf und seine Berufung gesehen hat und durch seine demutsvolle Haltung in seinen Werken das Göttliche aufscheinen lassen wollte. Vgl. dazu Tanja Zimmermann: Der Briefschreiber und seine Leserin: Das Ende einer kunsthistorisch-literarischen Tradition der Intimität in Dostojewskijs Frühwerk *Arme Leute*, in: *Jahrbuch der DDG*, Bd. 13 (2006), S. 47–68.

¹¹ Das Original ist in grün-braunen Erdtönen gehalten, datiert und signiert unten rechts.

¹² Damit spiegelt es die produktionsästhetischen Vorstellungen der Genieästhetik: Die Werke verdanken sich nicht Regelwissen und Technik, sondern einem höheren Talent, das als göttliches Geschenk interpretiert wird.

¹³ Vgl. dagegen die Darstellung seines verwaisten Schreibtischs durch den Wiener Künstler Oswald Auer, der dem Rezipienten zur Projektionsfläche wird. Dazu: Simone Farys-Paulus:

Wir sehen nicht den Teetrinker, Zigarettenraucher oder Zeitungsleser Dostoevskij, der nach einem festen Rhythmus in nächtlichen Stunden mit dem Schreiben seiner Romane befasst war. Wir sehen keine Impulse, keine Genese, keine Prozesse und überhaupt nichts von dem realhistorischen Kontext, in dem seine Werke entstanden sind. So gesehen, verhandelt das Perov-Porträt die *Präsenz* und die *Absenz* des Autors im selben Augenblick, das Vereinnahmungs- wie das Verweigerungspotential des Künstlers im rezeptiven Akt. Denn mit „dem Moment des Schaffens Dostoevskijs“ ist ein Doppelpes bezeichnet: Es markiert den Beginn seiner Reputation als herausgehobenes Genie oder, in den Worten Tret'jakovs, des Lehrers und Propheten Dostoevskij. Zugleich entrückt der nach innen gelenkte Blick – on kak by ‚v sebja smotrit‘ – den Schriftsteller seiner Umgebung und führt den „Realist im höheren Sinne“ (realist v vyšem smysle), als den er sich selbst bezeichnet hat,¹⁴ nicht nur zu einer intensivierten Wahrnehmung und in höhere Welten, sondern auch zur Ausblendung von Realität, etwa wenn er das Eintreten Anna Grigor'evnas in sein Zimmer gar nicht bemerkt. Die in besonderer Weise gelenkte Aufmerksamkeit für das eine bedingt die Ausblendung des anderen, und der nach innen entrückte Künstler schafft Raum für die Phantasien der Rezipienten.

Im Unterschied zum Schriftsteller selbst, den das Ergebnis offenbar nicht überzeugt hat,¹⁵ wurde das Perov-Gemälde von der russischen Öffentlichkeit und auch im Ausland begeistert aufgenommen und hat andere Künstler zu Fortschreibungen animiert.¹⁶ Dabei faszinierte der Eindruck von Tiefe und Konzentration, doch hinterließen die wie zum Gebet gefalteten Hände und die unproportionale Darstellung der Gliedmaße auch einen unfreiwillig komischen Eindruck. Dostoevskij schien in dem grünlichen, etwas zu großen und unförmigen Jackett nicht nur *versunken*, sondern geradezu zu *versinken*, und wie eine fromme Marionette an unsichtbare göttliche Gedanken gebunden und von einer formlosen, erst durch ihn im Akt des Schreibens zu gestaltenden Last erdrückt. Die Fäden der Marionette sind nicht realisiert, doch zeichnen sich auf der Hose schwarze Linien ab. Die Hände sind über dem Knie und dem zu kurzen Bein andächtig gefaltet – und doch

„Innenräume“ Dostojewskijs. Eine Begegnung mit dem Wiener Künstler Oswald Auer, in: Jahrbuch der DDG, Bd. 14 (2007), S. 85–110; Maike Schult: Vorwort, in: Ebd., S. 8.

¹⁴ „Pri polnom realizme najti v čeloveke čeloveka. [...] Menja zovut psihologom: nepravda, ja liš' realist v vyšem smysle, to est' izobražaju vse glubiny duši čelovečeskoj.“ In: F. M. Dostoevskij: PSS, t. 27. Leningrad 1984, S. 65 (*Dnevnik pisatelja* 1881). Dieser Satz gilt als Dostoevskijs künstlerisches *credo*.

¹⁵ Das war zumindest lange gängige Meinung, die Tichomirov 2009, S. 52 aber widerlegt sieht.

¹⁶ Das Bild brachte dem Maler 600 Rubel ein und wurde im Dezember 1872 erstmals in Russland gezeigt. Es galt als eines der besten Bilder der Saison und wurde 1878 auf der Weltausstellung in Paris präsentiert. In Deutschland verbreitete es sich z.B. als Beigabe zur ersten deutschsprachigen Dostoevskij-Biographie von N[ina] Hoffmann: Th. M. Dostojewsky. Eine biographische Studie. Mit Bildnis. Berlin 1899.

schwingt eine leichte Spannung mit, so als könne die Ruhe täuschen und der Autor im nächsten Augenblick erschreckt die Arme hochreißen.

Dieses im Perov-Porträt nur verborgen angelegte konvulsivische Moment hatte der russische Literaturkritiker Akim Wolynskij (eigentl. Chaim L. Flekser, 1861–1926) explizit an Dostoevskij hervorgehoben, der sich beim Anblick des Gemäldes *Prophet Jonas* (eigentlich: *Jonah*, 1894, Ölgemälde, Standort: London, Tate Gallery) des englischen Malers George Frederick Watts (1817–1904) an den Schriftsteller erinnert gefühlt und in ihm den Verfasser der *Besy*, den „Mann vom grossen Zorn“,¹⁷ treffend visualisiert gefunden hat [Abb. 2]:

„Wenn man die vortreffliche Londoner Tate – Galerie durchwandert und die Werke des begabtesten englischen Symbolisten unseres Jahrhunderts Watts, betrachtet, bleibt man unwillkürlich vor einem nicht grossen Bilde von ihm erstaunt, fast erschrocken stehen. Der jüdische Prophet Jonas verkündet in wilder Raserei den Untergang Ninives. Ein solcher Zorn, eine solche Raserei, eine solche konvulsivische Geste, ein solcher Ausdruck des prophetischen Wahnes sind mir, glaube ich, noch auf keinem Bilde begegnet. Das ist eine Anspannung, bei der unwillkürlich das ganze äussere Bild des Menschen sich verzerrt, sein Körper ist förmlich wie eine allzu stark gespannte Saite zum Zerspringen bereit, und alles schreit von der Verwirrung und den Protesten des Geistes. Sein abgemagertes Gesicht mit den scharfen, fast affenartigen Zügen, mit den halbgeschlossenen Augen, mit dem grossen, geöffneten Munde, ist nach rückwärts gebeugt. Es ruht auf ihm gleichsam eine Agonie. Die begeistert erhobenen Arme mit den angespannten Handflächen und den krampfhaft auseinandergehaltenen Fingern drücken das wahnsinnige Verlangen aus, die sündhaft verächtliche Existenz der Menschen mit der Wurzel auszureissen. Er wünscht den Ninivern den Tod, weil in ihm am stärksten der Hass gegen das Existierende schreit, ein lichtloser Hass, der unter keinen Bedingungen in Demut und Verzeihen übergeht. Er schleudert gleichsam auf die ausschweifende Stadt flammendes Pech und berauscht sich wollüstig an dem Anblick des vernichtenden Brandes. Trotz der schrecklichen Abgezehrtheit atmet sein Körper Macht aus. Aus der von einem breiten Gürtel umfassten Chlamis tritt das nackte, rechte Bein hervor. Er blieb neben der Stadtmauer stehen, die mit bewegten das Leben der Niniver symbolisierenden Basreliefs bedeckt ist. Das Bild ist von unversöhnlichen und grausamen Flüchen erfüllt. Das ist der Jonas, der so knapp und künstlerisch in der biblischen Ueberlieferung dargestellt wird.“¹⁸

¹⁷ A.[kim] L. Wolynskij [Volynskij]: „Das Buch vom grossen Zorn.“ Autorisierte Übersetzung nach dem vollständigen russischen Manuskript von Josef Melnik. Frankfurt a.M. 1905, S. 176: Dostoevskij habe mit *Besy* das „Buch vom grossen Zorn“ vorgelegt, und mit Zorn und Abscheu habe die russische Jugend darauf reagiert. Vgl. zum Folgenden ausführlich: Maik Schult: Im Banne des Poeten. Die theologische Dostoevskij-Rezeption und ihr Literaturverständnis. Mit 10 Abbildungen. Göttingen 2012, S. 75–90.

¹⁸ Ebd., S. 1, 2.

Die Bildvorlage zeigt die wahnhaft Raserei, das krampfhaft Gebaren und die verzerrte Haltung einer Gestalt, die dem positiv besetzten Prophetenbild von Tret'jakov deutlich zuwiderläuft: Jonas gibt sich hier dem Zorn seiner leidenschaftlichen Natur hin und schleudert Flüche gegen das Volk von Ninive. In dieser emotionalen und thematischen Verknüpfung wird er von Volynskij auf Dostoevskij bezogen:

„Wenn man das Wattssche Bild betrachtet, erinnert man sich unwillkürlich an den Autor der ‚Teufel‘, mit seinem grossen Zorn und seiner grossen Verblendung Europa, den nicht griechisch-orthodoxen Völkern gegenüber. Er schleudert auch flammendes Pech gegen alles, was sich ausserhalb seines byzantinischen Gesichtskreises befindet, er glaubt auch an das ausschliessliche Gottes-trägertum seines Volkes. Eine ideelle und patriotische Konvulsion durchdringt alle seine Werke, und manchmal erscheint es, als ob er ganz in dieser Konvulsion sei, in diesem schonungslosen Verurteilen der existierenden Welt, in diesem flammenden Nationalismus. Manchmal geht er, gleich Jonas, bis zu einem Aufruhr gegen Gott [...]. Aber gewiss, Dostojewski ist trotzdem nicht Jonas. Er ist ein Mensch der neuen Welt, mit einer anderen sittlichen Atmosphäre. In seiner Kunst schimmert immer das goldig-warme Sternenlicht vom mystischen Himmel herab, es wehen gütige, allgemeinemenschliche Wahrheiten, jene Ideen, die er selbst in dem Augenblick seines konvulsivischen Zornes verzerrte und zerschlug. Er wollte, gleich Jonas, die prophetische Gnade den anderen Völkern nehmen, aber dabei diente er mit seiner machtvollen Kunst dem Menschen überhaupt, d.h. allen Völkern ohne Unterschied der Nationalität. Er diente dem ‚Allgott‘, – der Gottheit, die gleich der Sonne die Kleinen und Grossen, die Gerechten und Ungerechten wärmt, indem sie Keime neuen Lebens hervorspriessen lässt.“¹⁹

Zorn und Verblendung, nationalistische Enge und konvulsivischer Aufruhr lauten die Elemente, die in den Augen Volynskijs Jonas und Dostoevskij verbinden. Beide wollen verzerren und zerschlagen und bringen doch wider Willen eine Botschaft unters Volk, mit der sie die Grenzen ihrer nationalen Herkunft übersteigen und der Menschheit dienen – Jonas in Form seiner Predigt, Dostoevskij in Form seiner Kunst. Den zornigen Propheten Dostoevskij findet Volynskij vor allem bestätigt im Verfasser der *Besy* und dem damit verbundenen Kampf gegen den Nihilismus und die russische Revolution. Der rasend-konvulsivische Prophet Jonas-Dostoevskij werde dabei von Hass und Zorn bestimmt, verzerre die nihilistische Bewegung und schrecke die Leser mit seiner Boshaftigkeit. Hatte Tret'jakov den Schriftsteller eher als Philanthropen gesehen, als einen Lehrer des Guten und ein Gewissen der Gesellschaft, von dem Lebenshilfe und seelischer Nutzen zu erwarten seien, so überwiegt bei Volynskij das Moment der Zumutung und Zudringlichkeit, das mit der Rezeption seiner Werke verbunden ist. Dostoevskij wird aber auch bei ihm eine seherische Gabe zugesprochen, die sich allerdings nicht deckt mit den religiös-

¹⁹ Ebd., S. 3, 4.

ideologischen Intentionen des prophetischen Pamphletschreibers. Denn derselbe Dostoevskij, der Flüche schleudert und Verwünschungen spricht, verfüge auch über eine besondere Wahrnehmung, die die Leser für die Tiefe des Lebens sensibilisiere und sichtbar mache, was sonst verborgen bleibt.²⁰ Dieser ‚Seher‘ Dostoevskij sei empfänglich für die Durchsichtigkeit der Welt. Er schaue Gott und könne in seinem Werk ein neues Wort auf dem Gebiet der Religion sagen:

„Dieses ist das wahrhaft neue Wort, das hier über Gott gesprochen wird, – nicht durch den Verstand, [...] nicht durch emotionale Aufregungen der Seele, [...] und auch nicht durch die Willensleidenschaften, [...] sondern durch das, was im Menschen das Intimste, Verborgenste und am meisten Wirkende ist, – durch das formlose und träumerische Empfinden der Gottheit, durch die direkte, unmittelbare, obwohl für den Gedanken unfassbare Gemeinschaft mit der Gottheit.“²¹

Diese neue geistige Wahrnehmung gibt es jedoch nur um den Preis innerer Konvulsion, um den Preis der Ekstase und epileptischer Anfälle. Was andere als Wahnsinn bewerten, resultiert nach Volynskij aus der Begegnung mit der Transzendenz: „So bezahlt man auf Erden die unmittelbare Annäherung an Gott.“²² Dostoevskij sei „der grosse Künstler-Symboliker“,²³ und in seinem Werk sei eine Tiefendimension angelegt, die sich nicht sofort, nicht beim „oberflächlichen Lesen“ erschließt,²⁴ bei genauer Lektüre aber in den ausgestreuten Kleinigkeiten und Details sichtbar wird. Statt sich von Dostoevskij moralisch erbauen und belehren zu lassen, wird der Rezipient dem Autor auf die Spur geschickt. Besonders die *Besy* gelten Volynskij als eines der schwierigsten Werke, schwer zu lesen und schwer zu verstehen,²⁵ und doch als ein wunderbares Werk von großer Ideentiefe mit einer Unmenge rätselhafter Bilder, die mit „künstlerisch-symbolischen Zügen“ gezeichnet sind.²⁶ Der Leser sei hier besonders gefordert. Ständig erhalte er Winke zur Interpretation, die der Autor nicht vollständig aufklärt, und so müsse der Rezipient in seiner Vorstellung zu Ende zeichnen, was der Roman ihm nicht zeigt.²⁷ Die Fülle der unklaren Andeutungen, der verstreuten Anspielungen, der vielen kleinen, fast

²⁰ Ebd., S. 223, 224.

²¹ Ebd., S. 101.

²² Wolynski 1905, S. 223. Ebd., S. 77 spricht er von Dostoevskijs geistig-wahnsinnigem Stil. Vorweggenommen scheint hier die Definition des Heiligen als *tremendum et fascinosum* durch den Religionswissenschaftler Rudolf Otto (1869–1937). Vgl. Rudolf Otto: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München 1987 [1917].

²³ Ebd., S. 9.

²⁴ Ebd., S. 21.

²⁵ Ebd., S. 175.

²⁶ Ebd., S. 5.

²⁷ Ebd., S. 42.

unauffangbaren Züge,²⁸ die den Leser überschütten und voller Rätsel für ihn sind, erschweren die Rezeption und fordern einen Lesertypus, der durch wiederholte Lektüre und aufmerksame Analyse den Ereignissen auf die Spur kommen will: „Man liest und wird anfangs durch diese Anspielungen ein wenig verwirrt. Man liest wieder und abermals die rätselvollen Seiten und beginnt in diesen Anspielungen etwas zu empfinden und endlich auch etwas zu verstehen.“²⁹ Geradezu absichtlich vernichte der Autor jede Genauigkeit und logische Vollendung in der Stellung seiner Figuren, um auf diese Weise sich der Natur der Dinge zu nähern, in der auch alles bis aufs Äußerste kompliziert sei und deshalb nicht durch logische Mittel allein ergründet werden könne.³⁰ Eben das mache die faszinierende Wirkkraft dieses erschreckenden Autors, wie Volynskij zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts richtig prognostiziert: „Es vollzieht sich vor unseren Augen das Wachsen einer leidenschaftlichen, unruhigen Aufmerksamkeit Dostojewski gegenüber. Es kann mit Sicherheit gesagt werden, dass viele jetzt seine Werke von neuem lesen und sie anders als bisher verstehen – tiefer, mit einer mehr persönlichen, psychologischen Interessiertheit.“³¹

Was Dostoevskij tatsächlich in den Momenten schöpferischer Versenkung erfuhr, was er sah, wenn er irgendwie „in sich selbst hineinsah“, bleibt eine Mutmaßung, die sich auch im Medium des Bildes nur scheinbar enthüllt. Bekanntlich hat er keine Poetik und kein ästhetisches Programm hinterlassen. Seine künstlerischen Ansichten liegen nur verstreut und in sich widersprüchlich vor,³² und forschungsgeschichtliche Beiträge zur Produktionsästhetik Dostoevskijs, zu seinem Literaturkonzept³³ und künstlerischen Selbstverständnis bleiben Annäherungen an ein spannungsvolles und schwer zu systematisierendes Phänomen. Georgij M. Fridlender hat in seinem Artikel *Ideal und Realität in der Ästhetik Dostoevskijs* (1971) auf den Kontrast verwiesen zwischen Dostoevskijs literarischen Werken und seinen eigenen ästhetischen Idealen. Diese orientierten sich an dem Konzept der geschlossenen Form und streng-harmonischen Schönheit, wie Dostoevskij es bei dem von ihm verehrten Dichteridol Puškin ebenso vorgeprägt fand wie bei Malern

28 Ebd., S. 41, 43, 47.

29 Ebd., S. 230.

30 Ebd., S. 87, 88.

31 Ebd., S. 219.

32 Dostoevskij hat keine systematische Abhandlung über seine Gestaltungsprinzipien hinterlassen, so Horst-Jürgen Gerigk: Dostoevskij und Schiller. Vorbereitung eines poetologischen Vergleichs. In: Klaus Manger (Hg.): Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung. Heidelberg 2007, S. 497–506; hier: S. 500. Der gegen den Literaturkritiker Nikolaj Dobroľubov gerichtete Aufsatz *G-n -bov i vopros ob iskusstve* (1861) erschien zunächst anonym in *Vremja* (1861), Nr. 2. Nun abgedruckt in: F. M. Dostoevskij: PSS, t. 18. Leningrad 1978, S. 70–103.

33 Christiane Schulz: Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs, München 1992.

wie Raffael und Claude Lorrain.³⁴ Schon seine Zeitgenossen aber hatten bemerkt, dass Dostoevskijs Werke diesen ästhetischen Normen nicht entsprachen, und darum seit den 1880er Jahren von seinem „kranken Genie“ gesprochen.³⁵ Tatsächlich, so Fridlender, war es nicht die idealisierte Welt, die Dostoevskij zur Darstellung reizte, sondern die in seinen Augen kranke, disharmonische Wirklichkeit seiner Zeit mit ihrer angespannten Unruhe, ihren Ambivalenzen und Abgründen, aber auch mit ihrem Verlangen nach einem Ideal.³⁶ Sie hatte sich in seinen Augen denkbar weit von dem *Goldenen Zeitalter*³⁷ entfernt als dem überkommenen Ideal der Schönheit und Harmonie, wie es für ihn in Claude Lorrains Gemälde *Acis und Galathea* prototypisch abgebildet war. Diese Realität war darum als „phantastisch“ zu bezeichnen und zugleich ungleich komplizierter, reicher und tiefer als jede Einbildungskraft eines Künstlers sie sich hätte erdenken können. Die Aufgabe des Schriftstellers liege darum nicht darin, mit viel Phantasie und Imagination künstlerische Erscheinungen zu erfinden, sondern einen besonderen „Blick“ zu entwickeln auf das, was ist, und das Vorfindliche so zu durchleuchten, dass in den Fakten des wirklichen Lebens der darin verborgene, unendlich reiche und komplizierte innere Inhalt wahrgenommen werden kann. Die Rolle des Künstlers bestehe darin, von Gott gesandt das Geheimnis des Menschen kundzutun. Für Dostoevskij hieß das: der fieberhaften Zeit einen künstlerisch adäquaten Ausdruck zu geben. Das von ihm selbst verehrte Ideal der Geschlossenheit, Schönheit und Harmonie schien ihm dafür nicht geeignet und sollte durch ästhetische Formen ersetzt werden, die er bei

³⁴ Dostoevskij hat nicht erst auf den Europareisen 1861/1862 und 1867–1871, auf denen er gern und häufig Museen besuchte, Werke der bildenden Kunst in seine Werke einfließen lassen. Ehe er tief religiöse Kunstwerke wie Holbeins *Toter Christus im Grabe* (1521) in *Idiot* (1868) und Raffaels *Sixtinische Madonna* (1513/1514) in *Besy* (1871/1872) aufnahm, interessierte er sich bereits für die niederländische Barockmalerei und spielte die bildende Kunst vom Debütwerk an in sein Schaffen ein. Auch spielten kalligraphische Notizen, gotische Motive und eigene Porträtskizzen, mit denen der gelernte technische Zeichner seine Manuskriptseiten verzierte, eine wichtige Rolle im Schaffensprozess, wie sich in der auch von der DDG geförderten Ausstellung *Zeichnungen Dostojewskijs* an der Universität Hamburg (11.–24. Mai 2012) gut ablesen ließ.

³⁵ G. M. Fridlender: Ideal und Realität in der Ästhetik Dostoevskijs, in: ZfSl, Bd. XVI (1971), S. 812–826: Diese Kritik kam schon in den 1840er Jahren auf und steigerte sich noch in den 1880er Jahren, in denen die positivistischen Ideen und der naturalistische Roman vorherrschten.

³⁶ Fridlender 1971, S. 819. Nach Dostoevskij existierten in der Geschichte zwei verschiedene Epochen künstlerischen Schaffens, die einander abgelöst haben: In der ersten spiegelten die Werke von Homer, Raffael, Racine, Lorrain und Puškin in ihrer inneren Harmonie die vorfindliche äußere Harmonie wider. Sie wurde abgelöst von einer Zeit des Schwankens und bleibt nurmehr als ein Ideal von Bedeutung, das der gegenwärtige Mensch aber vielleicht tiefer empfinden könne als der Mensch der Antike.

³⁷ Arkadien ist eine Landschaft im Zentrum der Peleponnes, die seit der Antike als mythischer Ort eines unbeschwerten Glückes galt. Im 17. Jahrhundert wurde der Name zum Inbegriff der Sehnsucht nach einem idealen, klassischen Altertum. In *Arkadia Ego (Und in Arkadien war auch ich)* hatte Goethe seiner *Italienischen Reise* (1787) als Motto mitgegeben.

Shakespeare, Rembrandt und Gogol³⁸ vorgebildet fand und die Chaos, Widersprüchlichkeit und seelisches Schwanken angemessen darstellen konnten, um so die Zerrissenheit der Epoche ohne Abmilderung wiederzugeben.³⁹ Das Ideal sozialer und ästhetischer Harmonie war damit nicht aufgehoben, sondern weiter als Kraft zum Guten und Schönen, als Kompass und Richtschnur hin zu einer guten Zukunft und Erneuerung des Menschen wirksam.⁴⁰

Damit ist bereits in Dostoevskijs Kunstverständnis selbst die widersprüchliche Einheit von *fascinatum et tremendum*, von Affirmation und Verstörung angelegt, die die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte dieses Autors durchzieht, der als ein besonders bildauslösender, zur produktiven Rezeption anregender⁴¹ und seine Leser mit Reizen überflutender Schriftsteller gelten kann. Dabei lässt sich beobachten, dass die Leser einerseits immer wieder ethische Orientierung von ihm erwarten und Dostoevskij als Richtschnur und Kompass für ihr eigenes Leben in Anspruch nehmen,⁴² während andererseits die Lektüre seiner Werke eher mit Überforderung und Kontrollverlust verbunden ist.⁴³ In Dostoevskijs Romanwelten einzusteigen mit ihrer Fülle an Figuren, Namen und Handlungssträngen, den auf- und abgeblendeten Andeutungen, den angerissenen, nicht zu Ende geführten Gedanken, den unterschiedlichen Motivfeldern und Deutungsebenen, die ineinander übergreifen und sich wechselseitig durchdringen, kann fesselnd, anregend und aufregend sein. Es kann den Rezipienten aber auch erschöpfen, ja geradezu erschlagen, wie sich an dem Gemälde „Der Leser Dostoevskijs“ [Abb. 3] des tschechischen

³⁸ Gogol selbst hatte zunehmend Zweifel an der ethischen Qualität der Kunst gehabt und in der Erzählung *Das Porträt* (*Portret*, 1835/1842) die dämonische Wirkung der Porträtmalerei thematisiert. Vgl. dazu Regine Nohejl/Friederike Carl: Der Kampf zwischen Ethik und Ästhetik: Zur Erzählstruktur von Gogol's Petersburger Novellen. In: Heide Willich-Lederbogen/Regine Nohejl/Michaela Fischer/Heinz Setzer (Hg.): *Itinera slavica. Studien zu Literatur und Kultur der Slaven. Festschrift für Rolf-Dieter Kluge zum 65. Geburtstag*. München 2002, S. 193–202; Hans Günther: Zwischen Markt und Mystik. Die Künstlerproblematik in Gogol's „Portret“. In: Andreas Guski/Ulrich Schmid (Hg.): *Literatur und Kommerz im Russland des 19. Jahrhunderts. Institutionen, Akteure, Symbole*. Zürich 2004, S. 361–376.

³⁹ Nicht der Traum vom „Goldenen Zeitalter“ Lorrains also, sondern das realistische Halbdunkel Rembrandts wurde für ihn zur Quelle schöpferischer Inspiration.

⁴⁰ Dostoevskijs Kunstauffassung folgt damit eben nicht, wie Zeitgenossen meinten, einem Ideal der Hässlichkeit, das an die Stelle des alten Ideals der Schönheit zu setzen wäre. Vielmehr sah er im Kampf für die Schönheit und gegen die Hässlichkeit die genuine Aufgabe der Kunst.

⁴¹ In der Kunst findet das Prophetenimage breite, auch bildkünstlerische Aufnahme (z.B. bei Munch und Nolde) und macht sich fest an Dostoevskijs Physiognomie, Biographie und Bannwirkung. Die dabei oft geübte Verbindung von Physiognomie und psychosozialen Eigenschaften nutzte Dostoevskij auch selbst in seinen Werken, vgl. dazu Felix Philipp Ingold: *Dostojewskij und das Judentum*. Frankfurt a.M. 1981, S. 40.

⁴² Vgl. *pars pro toto* Alfred Adam: Christusidee und Menschenbild bei Dostojewskij, in: WuD, N. F., 2. Bd. (1950), S. 14–25; hier: S. 20: Dostoevskij banne die dunklen Geister.

⁴³ Schon bei Wolynski 1905, S. 175 fand sich ja der Hinweis auf sein schwer zu lesendes und schwer zu verstehendes Werk.

Kubisten Emil Filla (1882–1953) ablesen lässt.⁴⁴ Hier scheint der Leser wie ohnmächtig in seinen Stuhl zurückgesunken, die Glieder erschlafft, die Augen gebrochen, der Umgebung entrückt und eingeschlafen oder nach innen gekehrt, jedenfalls „irgendwie in sich hineinsehend“, aber kraftlos wie eine nach dem Spiel zurückgelassene Marionette mit gekappten Fäden. An der wie im Abendlicht rotglühenden Wand⁴⁵ hängt an einem Kruzifix der Gekreuzigte, draußen vor dem Fenster erhebt sich in den Wellen der bläulichen Landschaft ein gotisches Gebäude, mächtig wie der Kölner Dom.⁴⁶ Geradezu komplementär zum Perov-Gemälde angelegt, scheinen beide Bilder einander spiegelbildlich zu ergänzen und in einen geheimnisvollen Dialog gesetzt: dort rechts der Autor mit konzentriertem Blick und gefalteten Händen vor leerem Hintergrund, hier links der Leser mit erschlagenen Augen, abgeknicktem Kopf und seitlich herabhängenden Armen. Das Gesicht des Lesers mit seiner hohen Stirn, den verschatteten Augen und dem langen Bart spiegelt die Physiognomie des Schriftstellers, sein mönchskuttenartiger Mantel ersetzt die übergroße Jacke des Autors – und hält den Novizen im erschreckend-faszinierenden Banne des Meisters gefangen.⁴⁷

44 Das Original hängt in der Nationalgalerie Prag, ist in Öl auf Leinwand gemalt und hat die Maße 98,5 x 80 cm. Filla war stark von Munch beeinflusst. 1905 hatte er in Prag die Ausstellung von dessen Werk gesehen und schuf unter dem Eindruck von dessen „Schrei“ dieses stumme Gegenbild der Angst. Es gehört zum Frühwerk des Malers.

45 Die Farbigkeit ist von Rot-Blau-Kontrasten bestimmt, die eine kühle und zugleich feurige Atmosphäre des Untergangs beschwören.

46 Der Kölner Dom gehörte zu Dostoevskijs Zeichenmotiven. Er hatte ihn auf einer seiner Europareisen selbst gesehen.

47 Vgl. zur Bildhaftigkeit bzw. Schaugbarkeit Dostoevskijs auch seitens des Lesers Gerhard Gesemann: Einige Dostojewskijsche Motive in der jüngsten deutschen Malerei, in: Slavische Rundschau III (1931), S. 73–91; hier: S. 73: „Was in Dostojewskijs Werken wird beim Miterleben schaubar, bildhaft?“

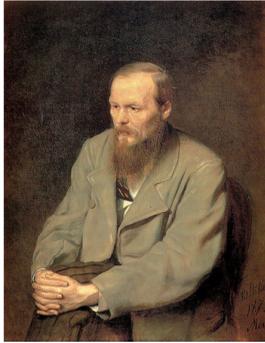


Abbildung1



Abbildung2

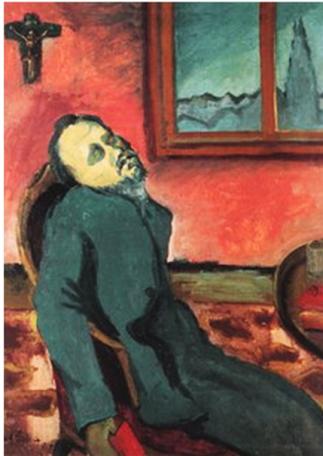


Abbildung 3

„Verbrechen und Strafe“ in den Zeichnungen von F. M. Dostoevskij

Dostoevskijs Zeichnungen wandeln eine zeitlose, bildhafte Gestalt in ein Sujet eines literarischen Werkes um. Verfolgen wir an einer Reihe von Beispielen, wie Dostoevskij diese Metamorphose während seiner Arbeit an dem Roman *Verbrechen und Strafe* (Prestuplenie i nakazanie) umgesetzt hat. In seiner Verzweigung, einen Herausgeber für seine „Erzählung“ in Petersburg zu finden, wendet sich Dostoevskij an die Moskauer Zeitschrift Russischer Westler (Russkij vestnik), die von M. N. Katkov herausgegeben wird. Nach dem Entwurf eines ungefähren Planes seines zukünftigen Werkes teilt er dem Redakteur einzelne Sujet-Elemente mit: „Es ist ein psychologischer Bericht über ein Verbrechen... Ein junger Mann, als Student von der Universität ausgeschlossen, aus einer kleinbürgerlichen Familie stammend und in bitterer Armut lebend, im Leichtsinne, durch Unbeständigkeit in seinen Wertvorstellungen, die unter Einwirkung einiger merkwürdiger, „unvollendeter“, in der Luft schwebender Ideen stehen, entscheidet sich plötzlich, sich aus seiner elenden Situation zu befreien. Er entschließt sich, eine alte Frau, Titularrätin, die Geld auf Wucher verleiht, zu töten... „Sie taugt zu nichts“, „Wofür lebt sie?“, „Wem nützt sie etwas?“ usw. – diese Fragen führen den jungen Mann in die Irre. Er entscheidet sich, sie zu töten, auszurauben, um seine Mutter glücklich zu machen, die in der Provinz wohnt, seine Schwester, die bei einer Gutsbesitzerfamilie als Hausdame lebt, von den Belästigungen des wollüstigen Familienvaters zu befreien, die sie in den Abgrund zu stoßen drohen, und um sein Studium abzuschließen, ins Ausland zu fahren und dann sein ganzes Leben lang ehrlich, standhaft, geradelinig in der Erfüllung seiner „humanitären Pflicht gegenüber der Menschheit“ zu sein – wodurch natürlich „das Verbrechen gesühnt wird!“ ...”¹

Notizen, die sich auf diese „Erzählung“ beziehen, füllen die Hälfte des 150-seitigen Notizenbuches aus den Jahren 1864-1865 aus. Diese Werfassung war in der ersten Person in Form eines Abschiedsbriefes geschrieben (der Held, der das Verbrechen begangen hat, der sein Leben durch Selbstmord beendet). Aber der Roman fordert das Erzählen in der „dritten Person“, d.h. die die Charakterzüge der handelnden Personen aufdeckt. Wenn es für die Fassung in der „ersten Person“ keine graphischen Skizzen gibt, so schafft der Schriftsteller bei der Verwandlung

¹ Fëdor Dostoevskij: Pis'ma v 4. tomach. Tom 1. Moskva 1928, S. 418.

seiner Erzählung in einen Roman eine ganze Reihe von Porträts seiner Helden. Das Aufdecken des „Antlitzes“ des Haupthelden, des Ausdruckes seines inneren Wesens, der seiner besonderen Weltanschauung und seines Charakters durch seine Gesichtszüge – das ist ein wichtiger Teil der schöpferischen Arbeit Dostoevskijs. Der Schriftsteller konnte das Sujet des Werkes nicht ohne die „Idee“ zu jeder agierenden Person aufbauen, da alle Handlungen des Protagonisten durch dessen „Idee“ bestimmt werden. Hier wird verdeutlicht, warum Dostoevskij seine Zeichnungen eben im Moment der Gestaltung des Roman-„Planes“, bei der Präzisierung der Sujet-Struktur, skizziert. Auf den Vorschlag, eine „Erzählung“ für den Russischen Westler zu schreiben, bekommt Dostoevskij von M.N. Katkov eine positive Rückmeldung. So arbeitet er bereits damals im August 1865 intensiv an der Ausarbeitung des „Planes“ seines zukünftigen Romans und an der Gestaltung seiner zukünftigen Helden. Als die erste Seite des Manuskripts zu *Verbrechen und Strafe* von Dostoevskij gilt zu Recht der Anfang seiner „Entwurfsskizzen“ zur ersten Romanfassung, abgebildet auf Blatt 94 des Notizbuches aus den Jahren 1864-1865, auf dem die erste Skizze des zukünftigen Gesamtkunstwerkes dargestellt ist (Abb.1). Die literarische Skizze verbindet sich hier mit der grafischen, wie es für Dostoevskij so kennzeichnend ist. Sie vereinen auf einem Blatt ein übergeordnetes Ziel der schöpferischen Arbeit des Schriftstellers, das darin besteht, die zukünftigen Bilder des Werkes für sich aufzuklären.

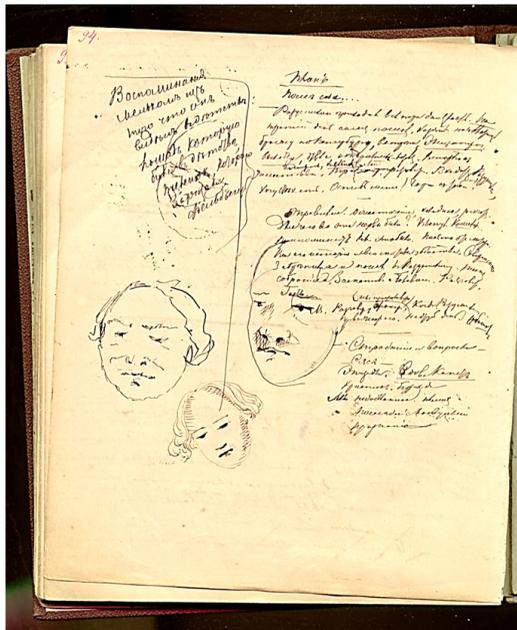


Abbildung 1
(Blatt 94 des „Notizbuches“
aus den Jahren 1864-1865“)

Das Erste, was auf dem leeren Blatt des Notizbuches erscheint, ist das Gesicht eines jungen Mannes. Darauf deuten das Format und die Lage der Zeichnung in der Mitte des Blattes hin. Weiterhin skizziert Dostojewskij das Gesicht einer älteren Frau mit einem runden Gesicht, gefolgt von dem Porträt einer attraktiven jungen Frau und dem Gesicht eines korpulenten älteren Mannes, das durch einen Notizentext überschrieben ist (ein seltener Fall für Dostojewskij, der hierfür seine eigenen, besonderen Gründe hatte). In den Lücken zwischen diesen vier Porträts ist der „Plan“ geschrieben worden, den Dostojewskij anscheinend in „drei Ansätzen“ skizziert und zwischen denen er die Arbeit ruhen ließ, worauf die Intervalle zwischen den einzelnen Textteilen schließen lassen und der schon der Fabel des Romans entspricht und beginnt, wie Raskolnikow von seinem drei Tage währenden Ohnmachtstraum aufwacht: „PLAN. NACH DEM TRAUM... Rasumichin kam an jedem der drei Tage, Wut. Am dritten Tag ging ich hinaus. Besitzerin ist im Treppenhaus, schlendere durch Petersburg, Treffen. Exzentrische Eskapaden, Dirne, alter Ziegenbock. Treffen mit Sametov. Angst, Kalb, Pferd... Habe mich gefasst. Kalte Verbitterung, Abrechnung. Wozu die ganze Aufregung? Ziehe Geldbeutel heraus. Erinnerst daran, wie es war. Brief von der Mutter. Seine ganze Geschichte und alle Mordmotive. War ganz gefestigt und ging zu Rasumichin... Gespräch an der Laterne, wir haben dem Dieb vergeben... Leiden und Fragen – Sjasja. Episoden. Witwe Kapet. Christus, Barrikade. Wir – die unvollendete Generation. Letzte Qualen. Geständnis.”² Das ist die leicht gekürzte Textfassung des „Planes“ vom Anfang („Das Aufwachen Raskolnikovs“) bis zum Ende des Romans („Das Geständnis“).

Dostojewskij ist im Bann seines Haupthelden, dessen Handlungsmotiven und Erinnerungen, sowie seiner Aufregung, als er den Brief der Mutter erhält. Durch den Vergleich des Planes mit dem zeitgleich geschriebenen Brief an Herrn Katkow, der (wie oben zitiert) eine ausführlich dargelegte Hauptidee des Romans beinhaltet, werden unbedeutende Abweichungen sichtbar: In dem Brief an Katkow werden fünf Protagonisten genannt (Raskolnikow, seine Mutter und Schwester, die Wucherin und ihre jüngere Schwester); im „Plan“ ist das Hauptaugenmerk auf Raskolnikow gerichtet. Es tauchen Nebenfiguren auf (Rasumichin, „alter Ziegenbock“, Sjasja, Witwe Kapet). Der Brief der Mutter wird als ein wichtiges Element angeführt. Ausgeschlossen aus dem Chronotop des Romans sind die Wucherin und Lisaveta – beide wurden noch vor dem eigentlichen Handlungsbeginn ermordet (in der vorläufigen, nicht in der endgültigen Fassung). Die Analyse der Zeichnung Dostojewskijs in ihrer Rolle als Teil des „Planes“ und der Vergleich mit der textuellen Endfassung des Romans belegen, wie wichtig es für Dostojewskij und seine Aufstellung des „Planes“ war, sich das „Antlitz“, die Gestalt des Haupthelden vorzustellen. Eben „alle Mordmotive“, die ganze Ideologie und der Charakter des

² F.M. Dostojewskij: Polnoe sobranie sočinenij v 30. tt. Tom 7. Moskva 1976, S. 76-77. (Im Weiteren werden die jeweilige Nummer des Bandes und die Seitenzahl genannt.)

Haupthelden sind die motivbildenden Bausteine des Romans – von der genauen Darstellung der Gestalt Raskolnikovs hing auch die weitere Entwicklung der Erzählung ab. Gerade deswegen ist Dostoevskij in seinen zeichnerischen Überlegungen vor allem mit der Gestalt, mit dem „Antlitz“ seines Haupthelden beschäftigt. Sein Bild nimmt eine stark-dominierende Position in der grafischen Komposition ein, so wie seine Gestalt im Mittelpunkt des gleichzeitig geschriebenen Roman-„Planes“ steht. Der Vergleich des Bildes mit der Beschreibung des Äußeren Raskolnikovs in dem Roman *Verbrechen und Strafe* lässt keinen Zweifel zu. Zu beachten ist außerdem das ungeplante und völlig natürliche Selbstbildnis in dieser Zeichnung, die verblüffend an das Gesicht Dostoevskijs während seiner Abschlusszeit an einer ingenieurtechnischen Schule erinnert, d.h. als er, wie Raskolnikov, 23 Jahre alt war. Die Ähnlichkeit mit dem berühmten Dostoevskij-Porträt, das von K.A. Trutovskij gezeichnet wurde, bestätigen zwei weitere Skizzen desselben Gesichts, die vom Schriftsteller während seiner Arbeit angefertigt wurden (Abb. 2, 3).

Diese Seite des Manuskripts (Abb. 1) ist die erste, auf der Dostoevskij versucht, aus dem „Geständnis eines Verbrechers“ einen Roman zu entwickeln. Die Wirkung aus der Erzählperspektive der ersten Person sehen wir in diesem autobiographischen Moment, als Dostoevskij das „Antlitz“ des Helden zeichnerisch bestimmt. Diese Übereinstimmung kann mit weiteren zahlreichen Übereinstimmungen in Bezug auf die Lebensbedingungen erklärt werden, die Ereignisse im Inneren des jungen Dostoevskij und seines Helden, dem der Schriftsteller seine verborgenen Kindheitserinnerungen anvertraut hat.

Zwei Frauenporträts, die sich weiter unten auf der Seite befinden (Abb. 1), sind ebenfalls mit diesem autobiographischen Moment in ihrer Gestaltung des Haupthelden verbunden. Auffällig ist die Ähnlichkeit zwischen der auf der linken Seite gezeichneten Frau in den mittleren Jahren und der Mutter des Schriftstellers, Maria Fëdorovna Dostoevskaja. Ein Altersunterschied von sechs Jahren trennt sie von Raskolnikovs Mutter, die im Roman 43 Jahre alt ist. Sie selbst ist mit 37 Jahren verstorben, und auch so in der Erinnerung des Schriftstellers geblieben. Wie sehr Dostoevskij seine Mutter liebte, ist allseits bekannt, ambivalent hingegen war das Verhältnis zu seinem Vater, Michail Andrejevič Dostoevskij. Sein ganzes Leben lang hat sich der Schriftsteller mit Dankbarkeit an ihre helle Erscheinung erinnert, und vielleicht ist es auch kein Zufall, dass er ausgerechnet sein eigenes Verhältnis zur Mutter in der Seele Raskolnikovs widerspiegelt. Raskolnikov ist im Roman 23 Jahre, seine Mutter 43 Jahre alt. Wenn wir diese Angaben mit dem Alter von Dostoevskijs Mutter vergleichen, dann erkennen wir, dass Maria Fëdorovna Dostoevskaja im gleichen Alter wie Raskolnikovs Mutter gewesen wäre, wenn sie den 23. Geburtstag ihres Sohnes noch miterlebt hätte. Die sechs Jahre, die sie von Pulcheria Alexandrovna Raskolnikova trennen, sind die Jahre, die Dostoevskij zwischen dem Tod seiner Mutter (1837) und seinem literarischen Debüt (1843), bis zu diesem Zeitpunkt nur als Übersetzer, verbracht hat. Schauen wir uns das Bild genauer an.

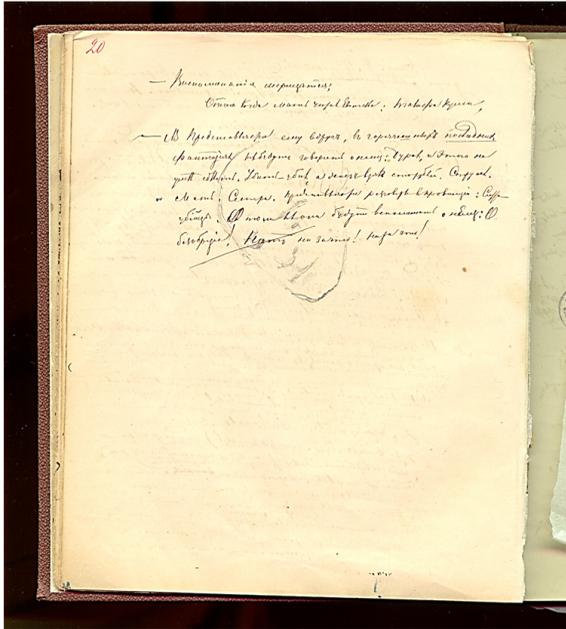


Abbildung 2

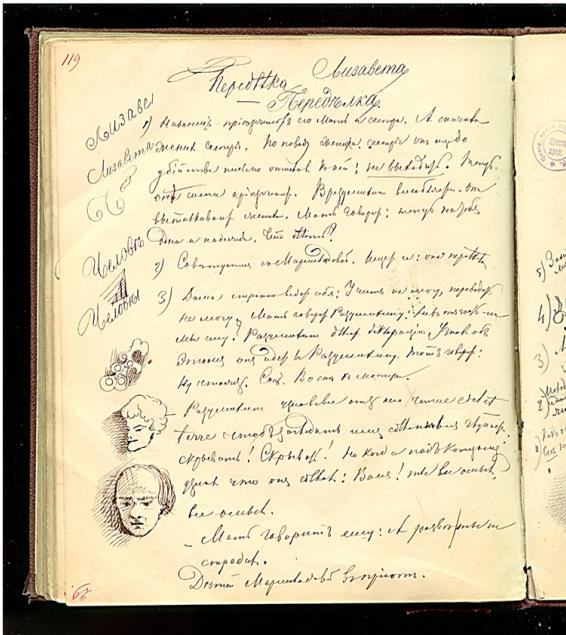


Abbildung 3

Es zeigt ein gutmütiges, sehr müdes, eventuell aufgrund eigener Kräfte übersteigende Sorgen verfrüht welk gewordenes Gesicht einer Frau, die dennoch einen Ausdruck von Klarheit und ruhiger Weisheit bewahrt hat. Dostoevskij betont die Fältchen an den Augen und am Mund, der zu einem wohlwollenden Halblächeln geformt ist, die kleine Nase, das spärliche helle Haar und die hochgesetzten Augenbrauen. Vergleichen wir dieses Bild mit dem literarischen Porträt von Pulcheria Alexandrovna Raskolnikova in *Verbrechen und Strafe*, wo wir lesen: „dennoch... die Spuren früherer Schönheit waren in ihrem Gesicht immer noch sichtbar, außerdem sah sie für ihr Alter viel jünger aus, was fast immer bei Frauen vorkommt, die sich bis in das hohe Alter einen klaren Geist, frische Eindrücke und ehrliche, reine Herzenswärme bewahrt haben... Ihr Haar hat bereits angefangen grau und dünn zu werden, an den Augen sind schon kleine Längsfältchen aufgetaucht, die Wangen sind eingefallen und vor Kummer abgemagert, und dennoch war dieses Gesicht wunderschön. Das war das Porträt von Dunečka, allerdings erst in zwanzig Jahren, und hinzu kommt noch der Ausdruck der Unterlippe, die bei ihr nicht vorstand“.³ Der freundliche, helle Gesichtsausdruck der von Dostoevskij gezeichneten Frau entspricht nicht nur den Zügen, sondern auch dem Geist der ganzen Beschreibung, die von ihm später im „literarischen Porträt“ der Heldin aufgenommen wurde. „Der Brief der Mutter“, die Notiz, die neben dieser Zeichnung gemacht wurde, ist gleichzusetzen mit der ganzen schöpferischen Geschichte des Romans *Verbrechen und Strafe*. Die Notiz beweist, welche große Rolle das Verhältnis Raskolnikovs zu seiner Mutter und seiner Schwester bei der Entwicklung des Sujets gespielt hat. Seine Mordmotive sind vor allem (insbesondere in der ersten Fassung) durch den Wunsch geprägt, seine Mutter und Schwester zu retten, wie es Dostoevskij in seinem Brief an Katkov schreibt. Das Verhältnis zur Mutter und zur Schwester ist damit eines der zentralen sujetbildenden Elemente des Romans. Mit ihren Leiden rechtfertigt der Held die Möglichkeit, einen Mord zu begehen. Und gerade an ihrem Verhältnis zwischen ihm orientiert er sich bei seiner moralisch-philosophischen Suche und handelt auf die Weise, wie sie reagieren würden. So ist es auch kein Zufall, dass entsprechend der Logik der ganzen grafischen-literarischen Komposition Dostoevskijs noch ein Frauen-Porträt, das Bild von Avdotja Romanovna, der Schwester von Raskolnikov, erscheint. Dostoevskij zeichnet ein schmales Gesicht, dessen korrekte und zarte ovale Form durch helle Haarlöckchen abgerundet wird. Die Gesichtszüge sind unter einem starken Druck der Feder entstanden, der die große Ausdruckskraft des Zeichners unterstreicht. Dostoevskij glättet ein wenig die sonst von ihm so genaue Charakterisierung des von ihm gezeichneten Gesichts, nur die Lippenpartie und die besonders hohe Stirn weisen einige kennzeichnende Besonderheiten im Porträt auf. Vergleichen wir das Porträt mit der literarischen Beschreibung des Gesichts von Dunja in *Verbrechen und Strafe*, so überzeugt die Ähnlichkeit der Zeichnung zum einem mit der Heldin des Romans und zum

3 Ebd., Bd. 6, S. 158.

anderen mit zwei vorherigen Skizzen des Schriftstellers, die auf ihre Verwandtschaft schließen lassen. „Avdotja Romanovna war bemerkenswert schön – hochgewachsen, erstaunlich schlank, stark, selbstbewusst... Im Gesicht ähnelte sie ihrem Bruder, eine Schönheit könnte man sagen. Ihr Haar war dunkelblond, ein wenig heller als bei ihrem Bruder; die Augen fast schwarz, leuchtend, voller Stolz und gleichzeitig aber manchmal, minutenlang, ungewöhnlich gütig. Sie war blass, aber keine kränklich aussehende Blässe; ihr Gesicht strahlte Frische und Gesundheit aus. Ihr Mund war ein wenig schmal, ihre Unterlippe, frisch und purpurrot, stand dabei ein klein wenig mit dem Kinn hervor – der einzige Makel in diesem sonst so schönen Gesicht, der ihr aber etwas Besonderes verlieh und mitunter sogar Überheblichkeit. Ihr Gesichtsausdruck war immer eher ernst als heiter...“⁴

Hinter der Gestalt einer schönen, jungen Frau – sowohl in ihrer literarischen als auch grafischen Ausführung – verbirgt sich das „Antlitz“ einer stolzen, erstaunlich verklärten und moralisch reinen Romanheldin. Wir sehen die Ähnlichkeit mit dem Porträt ihrer Mutter und die gemeinsamen Gesichtszüge bei allen drei Mitgliedern der Familie Raskolnikov, die Dostoevskij in seinem Werk darstellt. Im Unterschied zu seinen zwei vorhergehenden Zeichnungen verzichtet Dostoevskij bei der jungen Frau auf prägnante und individuelle Züge in ihrem Gesicht (außer der Lippen- und Kinnkontur), indem er die Gestalt einer schönen, moralisch reinen Frauennatur verallgemeinernd skizziert. Dieses „positiv- schöne“ Frauenbild Stereotyp verband der Schriftsteller mit der Gestalt der berühmten „Sixtinischen Madonna“ von Raffael – eines von Dostoevskijs Lieblingskunstwerken. Einige Übereinstimmungen mit Madonnas Gesicht auf dem Gemälde des italienischen Malers, die in dieser Zeichnung von Dostoevskij erkennbar sind, können eventuell dadurch erklärt werden, dass alle positiven Frauenbilder in *Verbrechen und Strafe* vom Schriftsteller in ständiger „Betrachtung“ der Madonna-Figur von Raffael geschaffen wurden. Das trifft insbesondere auf Dunja Raskolnikova und Sonja Marmeladova zu, möglicherweise auch auf Sjasja, eine Romanheldin, die nur in seinen ersten Entwürfen auftaucht. Über die Raffaelsche Madonna hört Raskolnikov wiederholt von Svidrigajlov, der sich das nächste Opfer für seine wollüstigen Absichten nach dem Prinzip der Ähnlichkeit mit der Figur des berühmten Gemäldes sucht: Von einem Opfer, dem 16jährigen Mädchen, berichtet er Raskolnikov. „Wissen Sie, sie hat das Gesicht der Raffaelschen Madonna“, betont er. Es ist offensichtlich, dass er ihn verhöhnt. Denn das zweite „Objekt“ der „Begierde“ von Svidrigajlov ist seine Schwester, Dunja Raskolnikova, die für Dostoevskij mit ihren seelischen Eigenschaften ebenfalls dem „idealen Frauenbild“ nahekommt. In der frühen Phase der Skizzierung des Haupthelden hat ihn der Schriftsteller als ein „genussfreudiges Wesen“ beschrieben: „Leidenschaftliche und ungestüme Ausbrüche... Maßloser und unersättlicher Durst nach neuen Gelüsten...Aristokratische Gelüste bis zum Feinsten und daneben auch grobe, weil die übermäßige Grobheit mit der Feinheit (der ab-

4 Ebd., Bd. 6, S. 157.

geschlagene Kopf) in Berührung kommt. Gelüste psychologischer Art. Kriminelle Gelüste... Gelüste durch Buße tun im Kloster (Fasten und Beten). Gelüste eines Bettlers (nach Gnade/Almosen). Gelüste an der Madonna Raffaels, am Diebstahl, am Raub, am Selbstmord...“⁵

In demselben Notizbuch kann dieser Vermerk von Dostoevskij als eine kurze Charakterisierung des zukünftigen Helden, Svidrigajlov, gesehen werden. Dostoevskij notiert Folgendes, als er die Szene, in der Dunja Raskolnikova auf ihren Peiniger schießt (auf Svidrigajlovs eigenen Wunsch), entwickelt: „– Ich werde schießen. *Svidrigajlov*. Ich weiß, dass Sie schießen werden – niedliches Tierchen. Zu Raskolnikov. Sie ahnen nicht, was Höflichkeit im Umgang mit diesen Verängstigten bedeutet (an die Braut gerichtet, vergleicht seine Braut mit der Raffaelschen Madonna)“.

Dostoevskij zeichnet noch ein Gesicht, das sich von den drei vorhergehenden in vielen Eigenschaften stark abhebt, vermutlich infolge der Konfrontation und des Widerstandes zwischen der moralischen Schönheit, die auf die eine oder andere Weise in allen Raskolnikovs lebt, und dem widerlichen „wollüstigen Insekt“, der im Roman von Svidrigajlov verkörpert wird. Seine Anordnung – oben links auf dem Blatt – zeigt, dass es als letztes gezeichnet wurde, möglicherweise aber noch vor dem rechts geschriebenen Text des Roman-„Planes“. Wir sehen ein unangenehm schlaff gewordenes männliches Gesicht, als ob es zu einem grausamen, spöttischem Lächeln geschrumpft ist: zusammengekniffene Augen, schmale Lippen, die sich zu einem spöttischen Gesichtsausdruck verziehen, ein Doppelkinn. Die von Dostoevskijs Hand geführte Linie trennt in einem geraden Winkel die Zeichnung vom Text und zieht sich gerade bis zur Zeichnung des jungen Mädchens durch. Das ist keine beliebige Linie: entsprechend der Abrundung am unteren Ende führte Dostoevskij die Linie absichtlich bis zu diesem Bild und hielt dort die Feder an. Der Sinn einer einfachen Linie, die vom Schriftsteller von einer zu anderen gezeichneten Figur geführt wurde, offenbart den Widerstand zwischen der Idee einer grausamen, dreisten, amoralischen Existenz (Svidrigajlov) und der Idee des „Schönen, Wahren und Guten“, die von den Heldinnen des Romans, Dunja Raskolnikova und Sonja Marmeladova, verkörpert wird, wobei die Zweite der Ersten zum Opfer fällt.

Auf der zeichnerischen Darstellung des „Gesichts“ der „Svidrigajlovschen Idee“ steht geschrieben (ein für Dostoevskij seltener Fall, der seine Zeichnungen ansonsten nie mit Notizen überschrieb – in diesem Fall zeugt es von Gleichstellung der grafischen und wörtlichen Texte, die sich in einem Raum vereinigen): „Flüchtige Erinnerung daran, was er als Kind gesehen hat; ein Pferd, das geschlagen wurde, ein Kalb, das geschlachtet wurde, ein „Feldjäger“. In einem anderen „Notizbuch“ erwähnt Dostoevskij wieder einen „Feldjäger“ als eine der wichtigsten Kindheits-erinnerungen von Raskolnikov, die er in seinem Bewusstsein mit Grausamkeit und Gewalt assoziiert. Später, in dem Tagebuch eines Schriftstellers, geht Dostoevskij

5 Ebd., Bd. 7, S. 158.

ausführlich auf diese zwei, ihn tief bewegende Erinnerungen aus seiner Kindheit ein: Eine abscheuliche Szene, in der ein Postkutscher von einem Militärkurier geschlagen wird, und ein Bauer, der ein Kalb zum Schlachthof fährt. Da der Weg aber ziemlich uneben war und der Wagen stark rüttelte, setzte er sich statt auf ein Kissen auf das arme Tier: Es wird sowieso geschlachtet.

Die „Szene mit dem Feldjäger“ nannte Dostoevskij als eine der prägendsten Erinnerungen aus seiner Jugendzeit. Er war 16 Jahre alt, als er zusammen mit seinem Vater und Bruder auf der berühmten Landstraße Moskau-Sankt Petersburg fuhr, um sich an der Ingenieur-Schule einzuschreiben. An einer Station, als die Pferde gewechselt wurden, sah er, wie ein Kurier-Dreigespann heranfuhr und ein Feldjäger in voller Aufmachung heraussprang. Er war „ein großer, außergewöhnlich massiver und kräftiger Kerl mit rotem Gesicht“. „Ich erinnere mich, wie der Kutscher damals zu mir sagte, dass ein solcher Feldjäger an jeder Station einen Schnaps hinunterkippt“. „In der Zwischenzeit kam ein anderes Dreigespann zum Pferdewechsel zur Poststation. Der Kutscher, ein junger Mann um die zwanzig Jahre, im Arm einen Mantel haltend, selbst im roten Hemd gekleidet, sprang auf die Kutsche. Er wollte bereits losfahren, als der Feldherr hochsprang und leise, ohne Vorwarnung, seine kräftige, rechte Faust ausholte und von oben schmerzhaft auf den Nacken des Kutschers schlug. Der Kutscher beugte sich nach vorn, hob die Peitsche und trieb das Leitpferd aus ganzer Kraft an. Die Pferde stürmten vorwärts, aber selbst das konnte den Feldjäger nicht aufhalten. Dahinter steckte eine Methode, keine Laune, eine etwas voreingenommene und langjährig gesammelte Erfahrung, und die riesige schreckliche Faust erwischte ihn aufs Neue... und so ging es weiter, bis das Dreigespann in der Ferne verschwand. Natürlich konnte sich der Kutscher von den Schlägen kaum noch halten, ununterbrochen und jede Sekunde peitschte er die Pferde aus, bis sie wie besessen dahinsausten. Unser Kutscher erklärte mir, dass beinahe alle Feldjäger so zu fahren pflegten. [...] Dieses abscheuliche Bild blieb mir mein ganzes Leben lang in Erinnerung...“⁶ – sagt Dostoevskij abschließend. Diese Kindheitserinnerungen, die der Schriftsteller an seinen Helden weitergibt, bewegen ihn zum Nachdenken über die in der gesellschaftlichen Ordnung existierende Ungerechtigkeit, wecken in seiner Seele die Auflehnung und drängen ihn zum Verbrechen.

Das Gesicht eines korpulenten, selbstzufriedenen Mannes, mit einem hinterlistigen oder hämischen Lächeln, welches vom Schriftsteller bei der Erarbeitung des „Planes“ gezeichnet wurde, kann natürlich nicht als direkter Versuch erachtet werden, das Porträt jenes „starken, kräftigen Burschen“ zu zeichnen, dessen grausamer Schlag nicht nur den Nacken des Kutschers traf, sondern auch die „rosa Träume“ des jungen Dostoevskij. Wie immer ist Dostoevskijs Zeichnung in erster

⁶ Fëdor Dostoevskij: Dnevnik pisatelja za 1876 god. Polnoe sobranie sočinij v 30-ti tt. Tom 22. Moskva 1976, S. 26-29. Vgl. auch derselbe: Das Tagebuch eines Schriftstellers. München 2008. S. 111-117.

Linie der Versuch, grafisch und physiognomisch das Bild der Idee einer grenzenlosen und schamlosen Gewalt darzustellen, die der Hauptfeind des Schriftstellers im Laufe seines ganzen Lebens war. Hier sehen wir den Versuch, diese Idee, hinter der viele Tausende solcher „Feldjäger“ stehen, auf eine kreative Weise zu interpretieren und ein anschauliches Äquivalent, ein Gesicht und dessen entsprechenden Gesichtsausdruck zu finden, die das Porträt jener Idee von Gewalt selbst beschreiben würde. Nach der Fertigstellung der Zeichnung war Dostoevskij der Ansicht, dass eine genauere Kennzeichnung des „Archetypus“ nicht allein durch ein Bild markiert werden kann und versah dieses mit einer Notiz, die auf den autobiographischen Charakter der Gestalt Raskolnikov in seiner ersten, frühesten Fassung verweist.

In den frühen Etappen der kreativen Arbeit übernahm die „Idee“ oder das „Gesicht der Idee“ eine führende Position im System der sich neu herauskristallisierenden künstlerischen Form. Es lassen sich keine Widersprüche in den Worten des Schriftstellers entdecken, wenn er zum Beispiel sagt, dass er „hinter der Idee des Romans steht“, auch wenn „vieles langatmig und nicht gelungen ist“, wie er über seinen Roman *Idiot* (Idiot) schreibt. Bei der Arbeit am Roman ist für ihn sehr wichtig, „mit der Idee in Einklang zu stehen“, d.h. eine für die Idee adäquate Verkörperung im Gesicht des Helden zu finden. Das „Gesicht der Idee“ wird dabei sowohl als ein inneres System moralischer Werte als auch eine konkrete physiognomische Charakteristik verstanden. Inwieweit der Held des Romans seiner Idee vollkommen und richtig folgt, inwieweit er „von der Idee unterdrückt wird“, wie der Schriftsteller sagt, deuten sein Format, seine Qualität und seine Rolle in der Darstellungsstruktur des Romans an. „Mit der Idee in Einklang zu stehen“, heißt für die Idee einen lebendigen, eigentümlichen Charakter im entsprechenden moralischen Kontext zu finden. Wie gut der Held des Schriftstellers seiner „Idee“ folgt, so vollkommen ist sein eigenes Gesicht. Deshalb ist die physiognomische Deutung des menschlichen Gesichts bei Dostoevskij die Abbildung der Idee selbst, die den Kern des weltanschaulichen Ideals und das Kredo des Helden darstellt. Um die Arbeit an dem Roman fortzusetzen, war es für Dostoevskij wichtig, die Idee, welche die Handlungen seines Helden bestimmt, nicht nur gründlich auszuarbeiten, sondern sie im wahrsten Sinne „zu sehen“, in ihrer autonomen, selbständigen und handlungsfähigen Gestalt. Deshalb war es dem Schriftsteller so wichtig, in das Gesicht seines Helden zu schauen, ihn als ein von ihm unabhängiges Individuum mit eigenen Weltanschauungen wahrzunehmen.

Die Erweiterung der Rolle der „Napoleonischen Idee“ in der Gestaltung des Charakters und der Weltanschauung des Helden verlangte von Dostojevski nicht nur ein Überdenken der ganzen Romanstruktur, des Sujets und der handelnden Personen, sondern auch der moralisch-philosophischen Ansichten des Helden, Rodion Raskolnikov. Mit der Bewusstheit Dostoevskijs, wie die endgültige Fassung des Romans aussehen soll, ändern sich auch Raskolnikovs Motive für das Verbrechen. Die moralisch-barmherzigen Argumente, der Mutter und Schwester zu

helfen, werden schwächer und geraten in den Hintergrund. Stärker hingegen tritt die politische Motivation hinter der Tat auf, die mehr und mehr an eine kleine soziale Revolution erinnert. Das haben übrigens die „Nihilisten“ angemerkt, die den Roman *Verbrechen und Strafe* schnell und präzise zu einem antisozialistischen Werk erklärten. Raskolnikov wird immer mehr bewusst, dass das Hauptziel aller seiner Bestrebungen Macht ist („über alle herrschen“, wie er den Kern seiner finalen Bestrebungen definiert). Wenn es keinen Gott gibt, dann muss die Welt von einer starken Persönlichkeit regiert werden – „stark“ heißt erbarmungslos. Hieraus entspringt die Leitidee des „Experiments“: Zunächst war es ein Weg, um an Geld zu kommen; im nächsten, eben von uns betrachteten Schritt ging es schon darum, an sich selbst zu prüfen, ob er die Last der Macht tragen kann (d.h. ob er fähig ist, einen Mord zu begehen).

Im zweiten „Plan“ des Romans beginnt die „Mutprobe“ eine zunehmend wichtige Rolle zu spielen; kann sein Gewissen die seelische Last des Verbrechens tragen. Im Europa des 19. Jahrhunderts gab es keine andere historische Persönlichkeit, die unter dem genannten Fragenkomplex besser passen würde als Napoleon Bonaparte. Während Dostojewskij darüber nachdachte, wie er diesen Aspekt in die charakterliche Darstellung seines Helden einbetten und dementsprechend das Sujet umbauen konnte, versuchte er die „Napoleon-Idee“ seines Helden zeichnerisch zu erfassen.

Auf der nächsten Seite des Notizbuches, Blatt 95 (**Abb. 4**), sind zwei Zeichnungen zu sehen, die eben diesen Gedankengang des Schriftstellers aufzeigen. In der Mitte des Blattes, das in diesem Moment noch völlig notizenfrei ist, skizziert er das Gesicht eines jungen, tief in Gedanken versunkenen Mannes. Zu sehen ist eine tragisch-erschöpfte Beugung des Kopfes, schmerzhaft zusammengepresste Lippen, runzelnde Augenbrauen, gesenkte Augenlider, bittere Falten am Kinn und an der Nase. Das ist das Gesicht eines tief in bedrückenden Gedanken versunkenen Menschen. Ins Auge fällt auch die Ähnlichkeit mit dem Gesicht des jungen Napoleon Bonaparte (als er sich Anfang 1800er Jahre auf seinem Weg zum Ruhm befand). Die rundlichen Konturen, die für das Gesicht des französischen Imperators charakteristisch sind, das energische, hervorstehende Kinn, das berühmte „Grübchen“ unter der Unterlippe, und andere unverkennbare Gesichtszüge der Leitfigur von Rodion Raskolnikov können kein Zufall sein.

Direkt über dem Bild notiert Dostojewskij: „Im Ofen fallen die Fransen [von der Hose] nicht auf. Ich fing an zu lachen: „Wie konnte ich deswegen gestern nur so betrübt sein?“ Dostojewskij versucht sich vorzustellen, was Raskolnikov nach dem von ihm begangenen Mord denkt und fühlt. Gleichzeitig zu den moralischen Vorstellungen quält ihn die Angst, verhaftet zu werden; Er hat noch nicht entschieden, was er mit der Beute, mit den Spuren des Verbrechens (mit Blut verschmierte „Fransen“) anstellen soll, und am wichtigsten mit seinem eigenen Gewissen. Unter schrecklichen Gewissensqualen begreift der Held die Unvergleichbarkeit seines eigenen Verbrechens mit denen von Napoleon: „Napoleon, Pyramiden, Waterloo

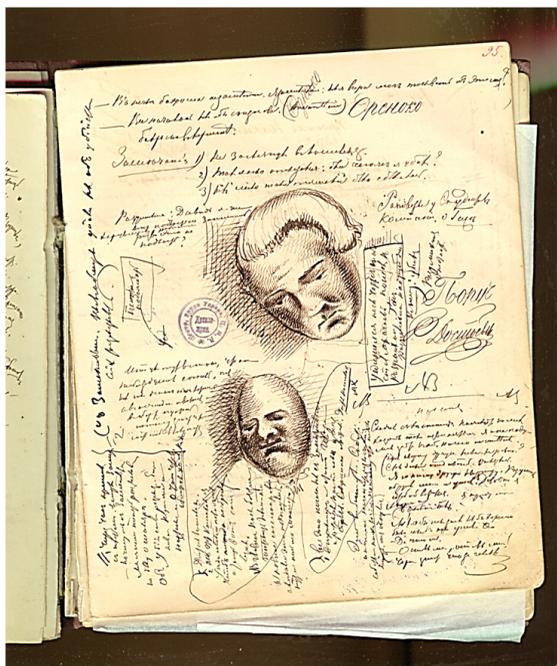


Abbildung 4

– und eine verhutzelte, hässliche alte Registratorswitwe, eine Wucherin mit einer roten Truhe unter dem Bett ... würde Napoleon unter das Bett eines ‚alten Weibes!‘ kriechen⁴⁷. Raskolnikov erklärt Sonja den Sinn seines „Experiments“: „Die Sache ist die: Ich habe mir einmal folgende Frage gestellt: Wenn Napoleon an meiner Stelle gewesen wäre und, um seine Laufbahn zu beginnen, weder Toulon noch Ägypten, noch den Übergang über den Mont Blanc gehabt hätte, sondern, wenn statt all dieser schönen, großartigen Dinge einfach nur irgendein lächerliches altes Weib, eine Registrationswitwe, dagewesen wäre, die er überdies noch hätte ermorden müssen..., hätte er sich dann wohl dazu entschlossen, wenn es keinen anderen Ausweg gegeben hätte?“⁴⁸. Über einen anderen möglichen Schicksalsweg jenseits dem vom ihm gewählten Napoleonischen Weg, sagt er: „Angenommen, es wäre auch so gegangen, dann hätte ich in zehn oder zwölf Jahren (unter besonders guten Bedingungen) doch noch auf eine Stelle als Lehrer oder Beamter hoffen können...“⁴⁹

7 Dostojewskij 1976, Bd. 6, S. 211.

8 Ebd., Bd. 6, S. 319.

9 Ebd.

Neben dem „Raskolnikov-Napoleon“-Porträt schreibt Dostoevskij nachdenklich in Schönschrift: „Leutnant Dostoevskij“, ausgeführt wie eine Unterschrift. Diese Notiz war das Zweite, was auf dem Blatt erschien. Sowohl eine „Kalligrafie“ als auch eine Zeichnung erfordern eine ruhige, freie Fläche. Auf dem Blatt sind beide dicht von einem klein und schnell geschriebenen Text umschlossen. Dieser Umstand erklärt sich dadurch, dass die Notizen erst nach der Zeichnung und der „kalligrafischen Unterschrift“ entstanden sind. Beim Nachdenken über das mögliche Schicksal seines Helden, Raskolnikov, der sich entschieden hat, seine „Beamtenlaufbahn“ an den Nagel zu hängen, erinnert sich Dostoevskij an eine ähnliche Entscheidung, die er als 23-jähriger Militäringenieur getroffen hat (in Raskolnikovs Alter). Er entschließt sich, seinen Dienst zu quittieren, zum Schock aller Verwandten, die davon überzeugt waren, dass er einen Fehler begeht. Bei seinem Rücktritt erhielt Dostojewski den nächsthöheren Dienstgrad, den des „Leutnants“. D.h. dieser „Rang“ trägt einen paradoxen Charakter: Dostoevskij diente als Leutnant keinen einzigen Tag, er bekam ihn zusammen mit seinen Entlassungspapieren. „Leutnant Dostoevskij“ bedeutet das Ende seiner militärischen Laufbahn und den Beginn seiner literarischen Karriere. Später in der Verbannung nahm er seine Militärlaufbahn vom Neuen auf und erreichte den Rang eines Unterleutnants. Das erinnert an die Worte des Porfirij Petrovič an Raskolnikov über Napoleon, der es als Offizier verstand, sich gut darzustellen. Über sich selbst sagt er: „Wäre ich beim Militär, wäre aus mir sicher kein Napoleon geworden, für einen Major hätte es aber gereicht, ha-ha-ha!“ – was in der Regel Dostoevskijs Haltung zum „Napoleonismus“ entspricht.

Über dem Porträt eines jungen Mannes, in dem die „Napoleonische Idee“ des Helden zeichnerisch realisiert wurde, ist das Ergebnis des kreativen Denkens Dostoevskijs über die weitere Entwicklung des Sujets zu lesen, geradezu aus dem „Antlitz“ seines Protagonisten hervorgebracht. Unter der Überschrift „Anmerkungen“ steht: „1) Habe nicht im Geldbeutel nachgesehen. 2) So einfach abgelehnt: Wozu habe ich dann getötet? 3) Wie leicht die schwere Tat von der Hand ging“.¹⁰ Es scheint, als ob diese Fragen den Menschen quälen, dessen Gesicht Dostoevskij bei dem Versuch, in die „Seele“ seines Helden hineinzuschauen, gezeichnet hat. Durch das Zeichnen des Gesichtes objektiviert Dostoevskij den Helden nicht einfach nur, indem er ihm Selbständigkeit zuspricht und ihm eine klar sichtbare Erscheinung verleiht, sondern er versucht auch, den „Ideen“ des Helden ein Gesicht zu geben. Das ist der Sinn, der hinter dem Porträtieren seines Helden steht. Mit jedem neuen Zeichenstrich malte sich Dostoevskij in seiner Vorstellung die Gestalt des Helden aus, was sich in der entstandenen Zeichnung widerspiegelt. Das Zeichnen war für den Schriftsteller nicht nur die Verkörperung von etwas deutlich Vorgestelltem, sondern das Ergebnis einer ständigen physiognomischen Analyse und seines graphischen Arbeitsprozesses. Das Zeichnen ist das Stellen von Fragen, die das Sujet löst.

¹⁰ Ebd. Bd. 7, S. 77.

Das zweite Porträt – das Ergebnis des literarischen Zeichnens Dostoevskijs – erscheint ein wenig tiefer unter dem ersten Porträt. Es ist von „kleinerem“ Format, da es womöglich auf einem bereits beschriebenen Blatt Papier entsteht. Wir sehen ein volles, großes Gesicht eines Mannes in den mittleren Jahren, ausdrucksstark „in sich versunken“, tiefgründig grübelnd (ein für den Künstler Dostoevskij kennzeichnender, stilistischer Zug). Dieses Porträt erinnert sehr stark an Gesicht von Honoré de Balzac, einer der Lieblingsautoren und der „ewige Begleiter“ von Dostoevskij. Seinen Anfang nahm der literarische Weg des zukünftigen Autors von *Arme Leute* (Bednye ljudi) mit der Übersetzung des Werkes *Vater Goriot* (Le Père Goriot), das er noch in Moskau in der Zeitschrift „Lektürebibliothek“ („Biblioteka dlja čtenija“) gelesen hat. Bereits in Sankt Petersburg hat der junge Student einer Ingenieur-Schule Dostoevskij seine Sommerferien im Jahr 1838 damit zugebracht, fast alle Werke von Balzac zu lesen, wie er seinem Bruder berichtet.

Es muss daran erinnert werden, dass eines der wichtigsten Ereignisse im literarischen Leben Sankt-Petersburgs in den 1840er Jahren der Besuch von Honoré de Balzac war. Das ist natürlich auch an Dostoevskij nicht vorbeigegangen, der sein großes Interesse für Literatur lebte, noch bevor er ein professioneller Schriftsteller wurde. Über eine der Feierlichkeiten zu Ehren von Balzac im Petersburger Theater schreibt D.V. Grigorovič, ein Kommilitone von der Ingenieur-Schule und zu dieser Zeit ein enger Freund von Dostoevskij (darüber hinaus auch sein Mitbewohner). Es ist sehr wahrscheinlich, dass Dostoevskij selbst bei einem solchen Fest von Balzac dabei war, da er in jenen Jahren unter anderem ein leidenschaftlicher Theaterbesucher war. In jedem Fall hat Dostoevskij nach Balzacs Besuch in Petersburg seine erste literarische Arbeit, die Übersetzung des Romans „Eugénie Grandet“, aufgenommen.

„Die Dauer dieser Begeisterung ist erstaunlich“, – schreibt Leonid P. Grossman. In den 30 Jahren nach der ersten Begegnung mit Honoré de Balzac, nach dem Schafott, der Zwangsarbeit, der Wehrpflicht, der Zerschlagung seiner Zeitschriften, und als alternder und berühmter Schriftsteller betritt Dostoevskij einen russischen Lesesaal in stillem Florenz, um die letzte Zeitungsausgabe aus der Heimat zu lesen. Zufällig findet er hier die gesammelten Werke von Balzac. Ungeachtet des hohen Arbeitsdrucks, der Not, der Schulden [...] liest er, als fast 60jähriger, wieder wie vor 17 Jahren diese bemerkenswerten Seiten. In seinen letzten Romanen ist an einzelnen Strichen und Umrissen wieder die Aufregung zu spüren, mit der der mittlerweile grau gewordene Dostoevskij [...] seinen ersten Lehrer las.“¹¹

Im Laufe seiner 40jährigen Karriere als Schriftsteller las Dostoevskij immer wieder Balzacs Werke, wobei er ihn stets bewunderte und gleichzeitig mit ihm im Streit stand. Als sich Dostoevskij über die drei Schlüsselfragen, die den Charakter des Helden und die zukünftige Entwicklung des Romans *Verbrechen und Strafe* bestimmen, Gedanken machte, erinnert er sich an die Antworten des geistigen

¹¹ Vgl. L.P. Grossmann: Biblioteka Dostoevskogo. Odessa 1919, S. 28, 37.

Bruders von Raskolnikow und seines direkten Prototypen – an Rastignac. Es ist allseits bekannt, wie Balzacs Held seine „Frage“, ob eine „Million“ für einen Mord vertretbar ist, löst: Er lehnt es ab, einem Verbrechen dieser Art eine moralische Seite zuzuschreiben, da der Mord dennoch begangen wird; nimmt er seine „Million“. Im Sinne seines Autors handelt Raskolnikow entgegengesetzt zu Rastignac, d.h. er rechtfertigt die Möglichkeit und sogar die Notwendigkeit des Mordes um seiner „Idee“ willen; die „Million“ nimmt er jedoch nicht, obwohl er ein solches Verbrechen begeht. Die Diskrepanz im Verhalten von Raskolnikow und Rastignac, sowohl vor als auch nach der Tat, lässt sich auf die drei oben genannten Punkte zurückführen, die mit den drei „Anmerkungen“ von Dostoevskij im oberen Abschnitt des Blattes zusammenfallen. Obwohl sich Dostoevskij auf die künstlerische und philosophische Erfahrung des großen Lehrmeisters stützt, streitet er sich mit ihm, indem er sein eigenes Konzept zu demselben Thema ausarbeitet und über den Charakter des Haupthelden neu entscheidet.

Die Wurzeln der Ideen von Rodion Raskolnikow lassen sich in Balzacs *Die Menschliche Komödie* (La Comédie Humaine) finden. Raskolnikows Auflehnung gegen die Grundsätze der Weltordnung erinnert an die berühmte Alternative von Rastignac: eine Million oder das Leben eines Anderen. Das von Dostoevskij gezeichnete „Napoleon“-Gesicht – mit kleinen, leicht eigenartigen Zügen, fest zusammengepressten Lippen, zugekniffenen, stechenden Augen, dazu tiefe Falten auf der Stirn und um den Mund herum, gleichzeitig mit einer beinahe leblosen Mimik – zeigt einen angestrengt nachdenkenden Helden. Es ist das Gesicht eines Mannes, der seine Idee gefunden hat und für diese alle Qualen ertragen würde – „mit einem Lächeln würde er dastehen und den Peinigern zuschauen“, so deutet Porfirij Petrovič diese Eigenschaft von Raskolnikow-Napoleon.

Unter dem „Balzac-Porträt“ (eher eine karikaturhafte Zeichnung) notiert Dostoevskij in schnellen Schriftzügen: „Es geht alles schneller. Ereignis, dann beginnt Verzehung. Eigenpsychologie... Holt den Geldbeutel heraus... „Ich habe doch den Beutel damals versteckt, um ihn nie wieder zu nehmen, aber jetzt halte ich ihn wieder.“¹². Dostoevskij erprobt an seinem Helden auch den „Rastignacschen Weg“ – „er nimmt den Geldbeutel“ – gegen seine Prinzipien und Versprechen. Noch näher an dem Balzacschen Lösungsansatz ist: „Kalte Verbitterung, Abrechnung. Wozu die ganze Aufregung? Zog den Geldbeutel heraus“. Die endgültige Entscheidung ist zugunsten der „Eigenpsychologie“ ausgefallen, das bedeutet, dass der Schriftsteller auf der Suche nach einem neuen künstlerischen Lösungsweg für seinen mit einem schwierigen Charakter versehenen „ideologischen Helden“ erfolgreich gewesen ist.

Die ethische Neigung der verschiedenen Fassungen von *Verbrechen und Strafe* änderte sich von Ausgabe zu Ausgabe jedes Mal mit dem neuen Bedürfnis, das Gesicht des Helden „zu sehen“. Immer mehr entfernte sich der Autor von seinem

12 Dostojewskij 1976, Bd. 7, S. 78.

Helden, der für ihn nicht nur eigenständig, sondern auch fremd wurde, in einzelnen Fällen undurchschaubar oder mit zweifelhaftem Gewissen. Der Autor entfernte sich immer weiter vom Helden und konzentrierte sich dabei auf die „Eigenpsychologie“, wie Dostoevskij selbst betonte. Dieser Grad der Unabhängigkeit des Helden vom Autor war für Dostoevskij ein Zeichen für den hohen künstlerischen Wert des Romans. Über *Anna Karenina* schrieb er: „Das Gesicht von Levin, so wie ihn der Autor gezeichnet hat, verwechsle ich dennoch nicht mit dem Gesicht des Autors“. Dostoevskij war stets bemüht, seinem Helden zu einer maximalen Autonomie zu verhelfen. Die Zeichnung half ihm hierbei, den engen und herablassenden Blick auf seinen Helden abzuwenden, indem er ihn, über die Grenzen des Verstandes hinaus, zum Objekt einer Außenbetrachtung und Analyse gemacht hat.

(Übersetzt von Katja Vorster und Gudrun Goes)

Christel Kliemann

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

1. Der Sinn des Wahnsinns

Eine geheimnisvolle, etwas unheimliche und unergründliche Aura umgibt Nikolaj Wsewolodowitsch Stawrogin, und ungeklärt und vage bleiben viele Ereignisse, von denen in Fëdor Dostojewskijs Roman *Böse Geister* (*Besy*)¹ berichtet wird.

Die gängigen hermeneutischen Vorgehensweisen bemühen sich darum, die ungeklärten Fragen und Widersprüchlichkeiten im Romangeschehen aufzuklären, indem die unklar bleibenden Begebenheiten durch Auffüllen aus dem Kontext verständlicher gemacht werden oder ein vom Autor intendierter Sinn, der sich hinter den dunklen Seiten der Personen und den mysteriösen Vorkommnissen verbirgt, gesucht und aufgedeckt wird. Oft wird dazu die Biografie des Autors befragt und der Entstehungsverlauf des Romans nachvollzogen. So bildet die wechselvolle Geschichte des Schreibprozesses der *Bösen Geister*, die Dostojewskij in Briefen und Tagebüchern dokumentiert hat, häufig die Basis, um die Autormeinung herauszuarbeiten.

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

Taucht man also in die Welt der *Bösen Geister* ein und lässt sich auf die den ganzen Text durchziehenden Aporien und Differenzen ein, bietet es sich beinahe zwangsläufig an, den Roman aus einer dekonstruktiven Perspektive zu lesen, einer Betrachtungsweise, die der französische Philosoph Jacques Derrida entwickelt hat.² An die Stelle der Klärung von Unklarheiten tritt die Untersuchung der Rolle, die Differenzen und Brüche im Text innehaben. Der fehlenden Aufklärung von unzuverlässig berichteten Ereignissen wird dabei ebenso nachgegangen wie der Dar-

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

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

stellung der Fragilität der gesellschaftlichen Konventionen, der Fiktivität des Subjekts und den Verstößen des Erzählers, der die Kriterien seines Erzählens darlegt, sie aber nicht erfüllt.

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

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

Aber nicht nur Nikolaj Wsewolodowitsch, fast alle Figuren kommen mit dem Wahnsinn in Berührung. Es gibt kaum eine Begegnung, ohne dass der Wahnsinn zwischen den Menschen steht, kaum einen Dialog, in dem er nicht erwähnt würde. Oft ist der Begriff des Wahnsinns verbunden mit dem Motiv des Verborgenen, Besonderen. Hinter ihm steht etwas Außergewöhnliches, das ihn hervorbringt, für das er ein Symptom ist und das er gleichzeitig verdeckt. Der Wahnsinn ist der Zugang zu den Geheimnissen der Personen, zu ihren Handlungen und damit zur Bedeutung des Romans. Sucht man hier also nach einem Sinn, wird man immer wieder auf den Wahnsinn stoßen – der Sinn der *Bösen Geister* verbirgt sich in seinem Gegenteil, dem Wahnsinn.

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

2. Der Aufschub des Wahnsinns

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

3 Dostojewskij 2003, S. 129.

bei Verstand? Ist er vielleicht verrückt oder ist er gar außerordentlich klug und übermäßig vernünftig?

Vernünftig oder wahnsinnig? Ließe der Roman eine Entscheidung über den Geisteszustand Nikolaj Stawrogins zu und gäbe es Anhaltspunkte, die verwickelten Ereignisse nach diesen Kategorien zu ordnen, dann bestände kein Anlass für die Verunsicherung, in der der Leser zurückbleibt, für das eigenartige Empfinden, während der Lektüre den Boden unter den Füßen zu verlieren und jenes Fundamentes beraubt zu sein, das eine Orientierung in unserer Welt gewährleistet. Selbst der Schlusssatz, das ärztliche Obduktionsergebnis, das sich in seiner konstativen Form und seinem wissenschaftlichen Anspruch auffällig abhebt von über neunhundert Seiten Berichterstattung, die sich auf kaum eine genaue Beobachtung und Auskunft festlegen will, scheint keinen Aufschluss zu geben, sondern eher zu verwirren. „Das Buch wird zugeklappt, und das Rätselraten beginnt: *Wenn es das nicht war, was war es dann?*“⁴

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

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

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

Auch die Physiognomie seines Gesichtes löst eine sonderbare Empfindung aus: Sie entspricht ganz und gar dem Schönheitsideal und verliert gerade in dieser Entsprechung ihre Anziehungskraft. Er ist „ein Bild von einem Mann, aber gleichzeitig irgendwie abstoßend“.⁶ Nikolaj Stawrogins Verhalten und Aussehen kehren

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

⁵ Vgl. Dostojewskij 2003, S. 56f.

⁶ Ebd., S. 58.

Differenzen hervor, in seiner Person werden schon bei den ersten Begegnungen eigentlich unvereinbare Divergenzen vorgeführt.

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

„Und dann klärte sich endlich alles auf!“⁸ Nikolaj Wsewolodowitsch erkrankt schwer, und drei Ärzte attestieren ihm, dass er unter Fieberfantasien gehandelt haben könnte. Eine Krankheit, die zu unkontrolliertem Verhalten führt! Das wäre allerdings eine Erklärung, die alle Rätsel auf einen Schlag lösen könnte. Aber in welcher Weise klärt diese Aufklärung auf? Die Diagnose wird gestellt und bleibt lediglich Möglichkeit. Zur Untermauerung der ärztliche Verlautbarung wird das Benehmen des Patienten angeführt: Er sei „zwar intelligent und tückisch“ vorgegangen, sei aber eben „nicht mehr im vollen Besitz des gesunden Menschenverstandes und Willens gewesen“, und der Erzähler fügt hinzu, dass eben dieser Umstand dann ja durch die anschließende Krankheit bestätigt wurde.⁹ Es soll Klarheit geschaffen werden darüber, ob die Krankheit für die Ausfälle verantwortlich ist, und genau dazu liefert die Krankheit den Beweis! Die Zirkularität dieser Beweisführung und ihr ironischer Unterton nehmen der Argumentation jede Überzeugungskraft.

Die Mitglieder der Gesellschaft sorgen noch zusätzlich für Verunsicherung, denn empfinden die einen durchaus Scham darüber, diese einzig mögliche Deutung der Vorfälle übersehen zu haben, lassen sich andere von der ärztlichen Wissenschaft nicht beeindrucken und vertreten den Standpunkt, die Krankheit wäre nur vorgetäuscht gewesen.¹⁰ Die Aufklärung klärt nicht auf, sondern führt zu Irritationen und spaltet die Meinung der Gesellschaft. Nikolaj Stawrogin, dessen aporetische Erscheinung sich eben erst zu verwischen schien und endlich einer Ordnung unterworfen werden konnte, zeigt wieder disparate Gegensätze. Seine Person repräsentiert die Oppositionen ‚krank und verrückt‘ auf der einen Seite, ‚gesund und bei vollem Verstand‘ auf der anderen. Eine Aufklärung, die Unklarheit schafft!

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

⁷ Vgl. ebd., S. 60ff.

⁸ Ebd., S. 68.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 68f.

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

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

„Wenn zwei miteinander unverträgliche und dennoch ineinander verschlungene Bedeutungen von einem grammatisch unzweideutig konstruierten Satz erzeugt werden, dann suspendiert jede dieser Bedeutungen die Bedeutsamkeit der anderen, und der Satz revoziert als ganzer die Referenzfähigkeit, die er in jeder einzelnen seiner Bedeutungen ungebrochen gehauptet.“¹²

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

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

¹¹ Ebd., S. 134.

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

¹³ Vgl. Dostojewskij 2003, S. 64f.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 70.

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

„Der Kuriosität halber“¹⁵ will er den Eindruck ansprechen, der sich Nikolaj während seines Aufenthaltes in der Stadt am schärfsten eingepägt hat: der kleine Beamte Liputin, der sich an Idealen sozialer Harmonie berauscht und gleichzeitig mit Hingabe ein kleingeistiges, von Geiz und Eifersucht bestimmtes Leben führt.

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

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

¹⁵ Ebd., S. 71.

¹⁶ Vgl. ebd.

Erzähler, Figuren und Nikolaj Stawrogin unterstützen sich gegenseitig im Aufrechterhalten der Schwebelage zwischen zwei entgegengesetzten Polen. Nikolajs Persönlichkeit, seine Handlungen werden nicht auf ihren Wahnsinn oder ihre Vernunft festgelegt, die Entscheidung für eine dieser Kategorien wird ständig aufgeschoben. Die Selbstverständlichkeit, mit der die den Ton vorgebende Gesellschaftsschicht über das Begriffssystem ‚Vernunft – Wahnsinn‘ verfügte, ist ins Wanken geraten. Vernünftig, wahnsinnig entpuppen sich als nicht dem gesellschaftlichen Leben übergeordnete, als nicht natürlich gegebene Größen. Die Unmöglichkeit der Zuordnung macht sie als Konventionen sichtbar. Nikolaj Stawrogin sprengt diese Übereinkünfte und demonstriert ihre Zerbrechlichkeit. Dabei spiegelt seine aporetische Person die angesprochene Eigenschaft der Sprache wieder, sich in der Gleichzeitigkeit der Widersprüche der Kommunikation zu entziehen und an der Zersetzung des allgemeinen Zusammenlebens mitzuwirken.

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

3. *Marja Timofejewna - Die Präsenz der Krankheit*

Wie stehen Nikolaj Stawrogin und Marja Lebjadkina zueinander?

Eine geheimnisvolle Verbindung besteht zwischen ihnen, denn vorläufig ist niemandem etwas Präzises bekannt, Gerüchte befinden sich in Umlauf oder werden bewusst in die Welt gesetzt, und wie immer, wenn es um Nikolaj Stawrogin geht, sind die Meinungen geteilt. Sie reichen von Mutmaßungen einer profanen Verführung¹⁸ bis zur Transzendierung seiner ihr zugewandten Aufmerksamkeit ins Heilige.¹⁹ Nikolaj Wsewolodowitsch selbst schildert in seiner Beichte beim Bischof Tichon sein Verhältnis zu Marja Timofejewna: Er hat sich mit ihr trauen lassen, weil die Herausforderung, die in der Grässlichkeit seiner Verbindung mit einer hinkenden und überspannten Idiotin liegt, ihm den gesuchten Nervenkitzel verursacht.²⁰

Der enorme Standes- und Bildungsunterschied ist unverkennbar und stellt für die Öffentlichkeit die eigentliche Herausforderung dar. Diese gesellschaftlich bedingte Diskrepanz bewirkt die Außerordentlichkeit der Verbindung und fördert

¹⁷ Vgl. ebd., S. 682ff.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 137.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 248.

²⁰ Vgl. ebd., S. 584.

das Interesse an der Thematik. Doch der eigentliche Unterschied liegt unter dieser Oberfläche, wesentlicher ist der Wesensunterschied der beiden Protagonisten.

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

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

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

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

21 Vgl. ebd., S. 186.

22 Vgl. ebd., S. 128.

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

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

25 Vgl. ebd., S. 246.

26 Vgl. ebd., S. 363.

27 Ebd., S. 366f.

Perspektive die von allen anderen beobachtete aporetische Erscheinung Nikolaj Stawrogins. Zugleich verfestigt die Art und Weise der Interpretation ihrer Wahrnehmung den Eindruck ihrer paranoiden Persönlichkeitsstörung, ihrer Geisteskrankheit.

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

4. Die Beichte „Von Stawrogin“²⁹

4.1 Subjekt und Identität

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

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

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

Zudem ist diese Beichte ein Dokument des Wunsches, eine Identität mit sich selbst zu finden. Der Leser begleitet Nikolaj Wsewolodowitsch bei dessen Suche nach der eigenen ungeteilten Existenz. Mit der Absicht, die Blätter zu veröffentlichen und sich dem Urteil der Menschen und der Justiz zu stellen, will Nikolaj den Hass seiner Mitmenschen heraufbeschwören, dem er als einzelner allein gegen-

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

²⁹ Dostojewskij 2003, S. 570-590.

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

übersteht. Die Konfrontation soll ihm das Erleben der Ich-Identität vermitteln: „für mich werden diejenigen bleiben, welche alles wissen und mich ansehen werden, und ich – sie.“³¹

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

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

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

Ein Ich, das sich als Herr des Willens ausgibt und sich im nächsten Moment in seinem Handeln vom Willen bestimmen lässt, demonstriert allen Behauptungen zum Trotz nur seine Gespaltenheit. Auch hier bilden zwei miteinander verknüpfte Bedeutungen, die sich eigentlich ausschließen, einen grammatikalisch einwandfreien Satz, der in seiner gesamten Aussage dem widerspricht, was die einzelnen Teile jeweils für sich sagen. Auch hier wird deutlich, wie die Sprache den Intentionen

³¹ Dostojewskij 2003, S. 589.

³² Vgl. ebd., S. 594f.

³³ Ebd., S. 588.

³⁴ Ebd.

des Sprechenden oder Schreibenden entgleitet und sich im selben Maß dem Verstehen des Lesenden entzieht. Es bleibt der Eindruck der Widersprüchlichkeit, die dem Ich widerfährt. Das Subjekt als gegebene Einheit, als Zentrum, von dem die Aktivitäten ausgehen, wird zerbrechlich gemacht – es wird dekonstruiert.

4.2 *Fiktionalität des Ich*

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

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

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

Denn auch nach seinem wortreichen Bekenntnis verliert sich Person und Persönlichkeit Nikolaj Stawrogins im Ungewissen, obwohl seine Schrift doch einleuchtend und nachvollziehbar aufgebaut ist: Im Mittelpunkt steht sein Vergehen an Matrjoscha und dessen Folgen für ihn; äußere Umstände, die für das Verstehen notwendig sind, werden geschildert, und im Ganzen verfolgt der Bericht eine eindeutige Chronologie.

Gleichwohl wird die durchaus bedrückende Wirkung, die von der Beichte ausgeht, von Unklarheiten irritiert. Sie entspringen Widersprüchen in den Details und fehlenden Erläuterungen an erzählerisch markanten Punkten der Darstellung. Ausbleibende Schilderungen von Emotionen stehen aufgebauschten Selbstanalysen sich ausschließender Gefühle gegenüber. Die Widersprüchlichkeit der Begleitumstände

³⁵ Vgl. ebd., S. 590.

³⁶ Vgl. ebd., S. 570.

³⁷ Ebd., S. 572.

und die Aussparungen Einsicht gewährender Kommentare verleihen der Geschichte eine gewisse Fragwürdigkeit.

Ist das Vergehen an Matrjoscha die „beschlossene Absicht“,³⁸ an deren gedanklichem Festhalten oder Aufgabe Stawrogin seine Willensstärke prüft, der „unaufhörliche Traum“,³⁹ von dem er sich ablenken muss? Es wird von ihm nicht deutlich gemacht, es lässt sich lediglich aus dem Zusammenhang erahnen. Wann und unter welchen Umständen reift die Absicht zu diesem Verbrechen, und welche Gründe treiben ihn? Nikolaj Stawrogin schweigt dazu. Und welcher Intention folgt er, als er einem kleinen Beamten das gesamte Monatsgehalt aus der Jackentasche entwendet? Begeht er den Diebstahl zur Ablenkung und nur zum Spaß, wie er sagt, oder ist die Hauptsache Geldmangel, so dass er „gleichsam aus Not und eben nicht zum Spaß stahl“,⁴⁰ wie er gleich darauf betont? Welches Gefühl beherrscht ihn, als er sich Matrjoscha nähert und sie ganz unerwartet seine Zärtlichkeiten erwidert? Er wäre beinahe weggegangen, aus Mitleid, aber im nächsten Satz ist von einem jähen Gefühl seiner Angst die Rede,⁴¹ ohne dass er für sich oder den Leser einen Zusammenhang verdeutlicht hätte. Und welche Vorstellung hat er nun von Matrjoschas Alter, meint er, sie sei vierzehn Jahre alt⁴² oder doch eher nur zehn Jahre, wie er am Ende seiner Beichte behauptet?⁴³

Ausführlich schildert Stawrogin die zwischen Angst, Hass und Ekel wechselnden Gefühlslagen, die ihn an den dem Vergehen folgenden Tagen zu den verschiedenen Tageszeiten beherrschen. Aber seine Stimmung ist nicht einzuordnen, wenn er beteuert, mit „wirklicher Angst“ aufgewacht zu sein, und im selben Atemzug sich als „sehr gut gelaunt und schrecklich freundlich“⁴⁴ beschreibt.

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

Und welche Feigheit meint er, die ihn so sehr mit Grimm und Wut erfüllt?⁴⁶ Feigheit, sich an einem Kind zu vergehen und die Tat so brutal zu verschleiern, oder Feigheit, hinterher Angst zu spüren? Es bleibt unklar. Dann wieder schildert er einen Traum ausführlich in vielen Einzelheiten und die sich einstellenden Gemüts-

³⁸ Ebd., S. 574.

³⁹ Ebd., S. 575.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 577.

⁴² Vgl. ebd., S. 571.

⁴³ Vgl. ebd., S. 587.

⁴⁴ Ebd., S. 578.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 584.

bewegungen, um im selben Augenblick festzustellen: „Ich weiß nicht, was ich damals eigentlich geträumt habe“.⁴⁷

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

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

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

Nichts mehr sollte verborgen bleiben, aber das Unterlaufen seiner Aufdeckungen durch zahlreiche Ungereimtheiten im Detail und die vielen Fragezeichen, die das Ausgesparte in seiner Beichte mit sich bringen, machen das Dokument in Bezug auf diese Intention unlesbar. Der Stilkritik Tichons, dem Vorschlag, Verbesserungen anzubringen, setzt Nikolaj Stawrogin die Aufrichtigkeit seines Schreibens⁵¹ entgegen. Unstimmigkeiten und Mangel an Deutlichkeit stehen der Behauptung von Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit gegenüber, dem, was ein mit sich selbst identisches, substantielles Ich ausmacht. Aber die Aufrichtigkeit des Schreibens zerbricht an der Widersprüchlichkeit des Geschriebenen, und damit bleibt das einheitliche Ich eine Illusion.

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

47 Ebd., S. 587.

48 Vgl. ebd., S. 581.

49 Ebd., S. 587.

50 Vgl. ebd., S. 588.

51 Vgl. ebd., S. 590.

aufgeben, dass jenseits seiner sprachlichen Form ein entsprechendes substantielles Korrelat existiert:

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

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

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

Den Zeitpunkt der Geschehnisse betreffend, macht er die Feststellung: Alles geschah im Juni. Der Ort der Ereignisse ist Petersburg, und das Vergehen hat er in der Gorochowaja, in einem großen Haus im vierten Stock begangen. Aber die Hausnummer hat er vergessen; an den Namen seiner Wirtsleute kann er sich nicht mehr erinnern, er ist sich nicht sicher, ob er ihn überhaupt jemals gekannt hat. Der Tatort bleibt nicht nur sehr unbestimmt, sondern es gibt ihn gar nicht mehr, denn das Haus ist inzwischen abgerissen, an der Stelle steht ein neues Gebäude.⁵⁴ Der Ort des Verbrechens existiert nicht mehr.

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

Das Vage der Angaben arbeitet nicht nur gegen Nikolaj Stawrogins Absicht, sich den Behörden zu stellen, sondern es verleiht der niedergeschriebenen Beichte eine

⁵² Hamacher 1988, S. 13.

⁵³ Dostojewskij 2003, S. 591.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 571.

⁵⁵ Ebd., S. 571, 589.

eigene Fiktivität innerhalb der Fiktivität des Romans. Das Vergehen lässt sich nicht mit den Koordinaten Zeit und Ort festlegen, es bleibt unfassbar. Dadurch haftet ihm der Anschein eines Mythos an, eines Mythos, den Nikolaj Stawrogin erzählt, um seine Person zu konstruieren, um sich eine Subjekt-Identität zu entwerfen.

4.3 Literarisches Sprechen

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

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

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

Am Anfang des Romans stellt er sich als Chronist vor: Er schickt sich an, „denkwürdige Ereignisse“ zu schildern, die sich in der Stadt zugetragen haben.⁵⁷ Dabei scheint er neben eigenen Beobachtungen auch auf ein ihm vorhandenes Wissen zurückzugreifen, das überdies Absichten und Einstellungen der an den Ereignissen beteiligten Personen umfasst, die er nicht als seine Interpretationen kenntlich macht. Zugleich agiert er selbst als Beteiligter, er spricht von „unserer Stadt“⁵⁸ und tritt im Geschehen mit Namen und als handelnde Person auf. Dieser Ich-Erzähler, der sich als Chronist einführt und in dieser Funktion seine Zuständigkeit überschreitet, indem er seine Position immer wieder aufgibt, allwissend über Szenen und Dialoge berichtet und sogar über Innensicht einzelner Figuren verfügt, missachtet damit seine am Anfang formulierte Ankündigung, eine Chronik zu schreiben, also eine Entsprechung zur Realität der Romanwelt herzustellen. Er unterläuft die anfänglich erklärten Vorgaben der imaginären Kommunikation und durchbricht die Erwartungen, die eine Lektüre, an narrativen Konventionen orientiert, einem Roman entgegenbringt.

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

Zudem rückt das Spiel mit der Erzähler-Position die Fiktionalität des Romans in den Vordergrund. Die einleitend hervorgehobene Chronisten-Funktion, die eine

⁵⁶ Ebd., S. 570.

⁵⁷ Ebd., S. 9.

⁵⁸ Ebd.

Authentizität innerhalb der Romanwelt unterstellt und ihrem Anspruch nicht gerecht wird, kehrt den imaginativen Charakter des Geschriebenen hervor, obwohl oder gerade weil sie den gegenteiligen Eindruck erwecken will.

Der sich in seiner Erzähl-Institution dekonstruierende Erzähler weist Nikolaj Stawrogin als intradiegetischen Erzähler aus und fühlt sich dazu berufen, die Literarizität der schriftlichen Beichte dieses Binnen-Erzählers zu diskutieren. Er wirft damit die Frage auf: Was ist denn Literatur? Was macht literarisches Schreiben aus?

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

Die Beichte „Von Stawrogin“ ist der Gegenstand, an dem dieses Überschreiten sichtbar wird. Sie fügt sich in den zweiten Teil des Romans ein, zugleich aber ist sie vom Romantext getrennt, einmal dadurch, dass sie Objekt der Stilkritik des extradiegetischen Erzählers ist, zum anderen durch die Einrahmung durch einen eigenen Titel, der sich von den Kapitelüberschriften des Romans unterscheidet, und durch die Unterschrift des Verfassers des Dokuments, des Binnen-Erzählers. Stilkritik sowie Titel und Unterschrift machen sie zu einem Text im Text und bauen eine Differenz zwischen schriftlicher Beichte und Roman auf. Diese Trennlinie der Aufzeichnungen Stawrogins zum übrigen Text bezeichnet die Stelle, an der die Selbstreferenz des Romans und seines literarischen Sprechens hervortritt. Denn der Erzähler setzt sich mit seiner Kritik an der Binnenerzählung seiner eigenen Kritik aus. Er öffnet sein Erzählen und macht auf den eigenen Zeichengebrauch aufmerksam.

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

Selbst auf seine Augenzeugenberichte ist kein Verlass. Während eines Ausflugs der jungen Gesellschaft der Stadt, an dem der Erzähler in seiner Rolle als Beteiligter des Geschehens teilnimmt, kommt es im Menschgedränge zu einem Zusammenstoß zwischen Nikolaj Wsewolodowitsch und Lisaweta Nikolajewna. Der Erzähler berichtet darüber und steigert die Rätselhaftigkeit des Vorfalles noch, indem er in seiner Schilderung die unterschiedlichen Meinungen gegeneinander ausspielt: „Ich sah“ den Zusammenstoß; „[m]ir schien, als [...] würfen sie sich einen irgendwie eigenartigen Blick zu“; „ich [konnte] es schlecht erkennen“, aber „[m]an behauptet“, dass Lisa Nikolaj Stawrogin schlagen wollte; „[i]ch gebe zu, daß ich

⁵⁹ Ebd., S. 570.

persönlich nichts gesehen habe, aber alle versicherten, sie hätten es gesehen, obwohl [...] unmöglich alle es gesehen haben konnten, höchstens einige⁶⁰ – ein ständiger Wechsel zwischen Behaupten, Versichern, Zurücknehmen und Infragestellen.

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

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

5. *Das Ende und der Anfang*

5.1 *Aporie des Todes*

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

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

⁶⁰ Ebd., S. 441.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 929.

Gegen seine im Brief an Darja geäußerte Überzeugung setzt er seinem Leben ein Ende, und die Umstände sowie der Kommentar des Erzählers deuten „auf Vorsatz und klares Bewusstsein bis zum letzten Augenblick“ hin.⁶² Die Gründe, die seine Entscheidung herbeigeführt haben, bleiben ein Geheimnis. Nikolaj Stawrogin scheint sich zu diesem Schritt durchgerungen zu haben entgegen seiner so vehement vertretenen Ablehnung, und er scheint im Entschluss zur Tat trotz der Bedenken, einer Selbsttäuschung zu erliegen, einen individuellen Konsens mit sich gefunden zu haben – seine letzten geschriebenen Worte deuten darauf hin: „Niemand beschuldigen, **ich selbst**.“ [Hervorh. - Vf.]⁶³

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

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

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

5.2 *Ein neues Denken*

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

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

„[der] Vorgänge, die in einer Gesellschaft [...] den Blick ablenken angesichts

⁶² Ebd., S. 931.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 858.

des noch nicht Benennbaren, das sich erst ankündigt, und dies nur tun kann [...] in der Gestalt der Nicht-Gestalt, in der unförmigen, stummen, embryonalen und schreckerregenden Form der Monstrosität.“⁶⁵

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

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

5.3 Wahnsinn und Sprache

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

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

Ein weiteres Mal fällt die medizinische Wissenschaft ein Urteil über Nikolaj Stawrogins geistige Verfassung. Das erste Mal diagnostizierten die Ärzte eine Krankheit, in deren Folge eine Verwirrung des gesunden Menschenverstandes für möglich erachtet wurde. Ihre Diagnose brachte keine Klarheit, sondern als Aufklärung, die nicht aufklärte, trug sie dazu bei, die Brüchigkeit der Kategorien von Vernunft und Wahnsinn sichtbar zu machen. Nun sind sie nicht mehr der Widersprüchlichkeit seines Verhaltens und seiner Erscheinung ausgesetzt, sondern der Körper steht ihnen als wissenschaftliches Untersuchungsmaterial zur Verfügung, und folglich können sie ein eindeutiges sicheres Ergebnis präsentieren. Das Obduktionsergebnis schließt eine geistige Zerrüttung aus: Ein anatomisches Korrelat zu einer Erkrankung des Geistes scheint nicht vorzuliegen. Die Ansicht Warwara Petrownas, die grundsätzlich den Gedanken an eine Geisteskrankheit ihres Sohnes zurückgewiesen hat,⁶⁹ wird damit durch die Medizin bestätigt.

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

⁶⁶ Derrida 2003, S. 312.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Dostojewskij 2003, S. 931.

⁶⁹ Ebd., S. 131.

Der letzte Satz des Romans befestigt die Trennung von Wahnsinn und Geisteskrankheit, die dargestellt wird in der ungleichen Verbindung zwischen Nikolaj Stawrogin, dessen Persönlichkeit schillert zwischen Vernunft und Wahnsinn, und Marja Lebjadkina, der eindeutig Geisteskranken. Die Geisteskrankheit als das Pathologische, ihre Diagnose und ihr Ausschluss, bleibt den Medizinern und Wissenschaftlern überlassen. Sie hat auch in diesem Roman einen festen Platz und eine eindeutige Zuordnung gefunden.

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

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

Bei diesem Sinnrückhalt, als der der Wahnsinn sich offenbart,

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

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

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

Eine Ähnlichkeit wird offenbar, die eine Verwandtschaft signalisiert, die Verwandtschaft zwischen Wahnsinn und Literatur. Denn ebenso wie hier der Wahnsinn auf sich selbst verweist und über sich hinaus, verlässt das Erzählen die Ebene des sich selbst genügenden Erzählens und macht das Sprechen in seinem Sprechen auf die Form seines Sprechens aufmerksam.

⁷⁰ Foucault 2003, S. 181.

⁷¹ Ebd., S. 182.

⁷² Ebd.

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

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

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

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

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

6. Schlussbemerkung

Auf den ersten Blick mag es befremdend wirken, einen Roman, der mit seinem Erscheinungsjahr⁷⁵ mitten im russischen Realismus angesiedelt ist, einer dekonstruktiven Betrachtung zu unterziehen, einer Theorie – oder besser: Methode –, die in Philosophie und Literaturwissenschaft seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts danach strebt, eine poststrukturalistische Antwort auf den Strukturalismus zu geben. Es handelt sich immerhin um eine Denkweise, die einer, im Vergleich zum 19. Jahrhundert, doch sehr veränderten philosophisch-geistigen und politisch-weltlichen Situation entspringt.

Diesem »interpretatorischen Anachronismus« kommt es entgegen, dass in den *Bösen Geistern* vorgegriffen wird auf Themen, die kennzeichnend sind für den

⁷³ Ebd., S. 184.

⁷⁴ Ebd., S. 185.

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

modernen Roman: Die Zerbrechlichkeit und der Konstrukt-Charakter der Identität des Subjekts werden dargestellt; Gesellschaftskritik beläuft sich nicht lediglich auf Kritik der bestehenden Verhältnisse, sondern enthüllt das System Gesellschaft als auf Konventionen basierend; auf die Thematik des literarischen Sprechens wird durch Brüche im Text aufmerksam gemacht, die das Erzählen auf sich selbst zurückfalten.

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

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

Clemens Heithus

Deutsche Dostojewskij-Bibliographie 2011

(mit Nachträgen aus den Jahren 2002 – 2010)

I. WERKE IN DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGEN

a) Einzelne Romane und Erzählungen

BELYE NOČI [WEISSE NÄCHTE]. 1848

- 1 *Weißer Nächte. Eine Liebesgeschichte.* Aus dem Russischen von Hermann Röhl. 1. Auflage. Berlin: Insel Verlag, 2011. 109 S. (Insel Taschenbuch, 4505 : Klassik). ISBN 3-458-36205-3. – ISBN 978-3-458-36205-0

PRESTUPLENIE I NAKAZANIE [SCHULD UND SÜHNE]. 1866

- 2 *Schuld und Sühne. Roman.* Aus dem Russischen von Richard Hoffmann. Mit Zeittafel, Nachwort, Anmerkungen und Literaturhinweisen von Barbara Conrad. Vollständige Ausgabe. 26. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011. 747 S. (dtv, 12405). ISBN 978-3-423-12405-8
- 3 *Verbrechen und Strafe. Roman.* Aus dem Russischen von Swetlana Geier. 14. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 766 S. (Fischer, 12997). ISBN 978-3-596-12997-3
- 4 *Verbrechen und Strafe. Roman.* Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 746 S. (Fischer, 90010 : Fischer Klassik). ISBN 978-3-596-90010-7
- 5 *Verbrechen und Strafe. Roman.* Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 777 S. (Fischer, 90010 : Fischer Klassik). ISBN 978-3-596-90010-7

IGROK [DER SPIELER]. 1867

- 6 *Der Spieler*. Mit Michael Rotschopf. Übersetzung von Swetlana Geier. SWR. Regie Felicitas Ott. Ungekürzte Lesung. Berlin : Der Audio-Verlag, 2011. 5 CDs (ca. 393 Min.). ISBN 978-3-86231-055-5
- 7 *Der Spieler. Aus den Aufzeichnungen eines jungen Mannes*. Übersetzt und herausgegeben von Elisabeth Markstein. [Nachdruck]. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2011. 190 S. (Universal-Bibliothek, 2128). ISBN 978-3-15-002128-6
- 8 *Der Spieler. Hörspiel*. Hörspielbearbeitung: Fred von Hoerschelmann. Regie : Gert Westphal. Mit Heinz Reincke, Heinz Klevenow, Gisela Zoch-Westphal ... NDR Kultur. München: Der Hörverlag ; Hamburg: Edel Kultur, 2011. 1 CD (ca. 78 Min.) ISBN 978-3-86717-726-9
Produktionsjahr: 1956.
- 9 *Der Spieler. Roman. (Aus den Aufzeichnungen eines jungen Mannes)*. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Frankfurt, M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 228 S. (Fischer, 18899). ISBN 3-596-18899-7. – ISBN 978-3-596-18899-4

PODROSTOK [DER JÜNGLING]. 1875

- 10 *Ein grüner Junge. Roman*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2011. 829 S. (Fischer, 17692). ISBN 978-3-596-17692-2
- 11 *Ein grüner Junge. Roman*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 843 S. (Fischer-Bücherei, 90333 : Moderne Klassiker, Fischer Klassik ; 90333). ISBN 3-596-90333-5. – ISBN 978-3-596-90333-7

KROTKAJA [DIE SANFTE]. 1876

- 12 *Die Sanfte*. Eine phantastische Erzählung. Übersetzt von Alexander Eliasberg. In: *Gogols Mantel. Russische Meistererzählungen*. Zusammengestellt von Hans Jürgen Balmes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003. 287 S. (Fischer, 16151). ISBN 3-596-16151-7, S. 49-107

SON SMEŠNOGO ČELOVEKA
[DER TRAUM EINES LÄCHERLICHEN MENSCHEN]. 1876

- 13 Der Traum eines lächerlichen Menschen. Phantastische Erzählung. In: *Russische Meistererzählungen. Von Puschkin bis Gorki*. Aus dem Russischen von Ekkehard Jäkel und Magda Kymmel-Giess. Ausgewählt und kommentiert von Rudolf Marx. Köln: Anaconda, 2006. 463 S. ISBN 3-86647-003-7, S. 236-264

BRAT'JA KARAMAZOVY [DIE BRÜDER KARAMASOW]. 1880

- 14 *Die Brüder Karamasow. Roman*. Aus dem Russischen übertragen von Hans Ruoff und Richard Hoffmann. Mit einem Nachwort von Horst-Jürgen Gerigk sowie einer Zeittafel und Literaturhinweisen. Vollständige Ausgabe. 22. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011. 1063 S. (dtv, 12410). ISBN 978-3-423-12410-2
- 15 *Die Brüder Karamasow. Roman*. Aus dem Russischen von Hans Ruoff und Richard Hoffmann. Mit einem Nachwort von Horst-Jürgen Gerigk und einer Zeittafel. Düsseldorf: Albatros, 2011. 1212 S. ISBN 978-3-491-96251-4
- 16 *Die Brüder Karamasow. Roman*. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 1288 S. (Fischer, 90114 : Klassik). ISBN 978-3-596-90114-2

b) Sammlungen und Auszüge

- 17 *Drei Novellen*. Übersetzung: Alexander Eliasberg. Hamburg: tredition, 2011. Online-Ressource (125 S.) ISBN 3-8424-0689-4. – ISBN 978-3-8424-0689-6
- 18 *Der Spieler*. Gelesen von Friedrich Schoenfelder. Aus dem Russischen von Arthur Luther. *Die Sanfte*. Gelesen von Klaus-Dieter König. Aus dem Russischen von Johannes von Guenther. Ungekürzte Lesungen. Neuausgabe. Schwäbisch Hall: Steinbach Sprechende Bücher, 2011. 6 CDs (388 Min.). (Klassiker to go). ISBN 978-3-86974-080-5
- 19 *Der Großinquisitor. Eine Phantasie*. Übersetzung von Hermann Röhl. Nachwort von Arthur Luther. [Nachdruck]. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2011. 62 S. (Universal-Bibliothek, 6256). ISBN 978-3-15-006256-2

II. DOSTOJEWSKIJ IN WERKEN DER SCHÖNEN LITERATUR. VARIA

- 20 „... doch sein Licht bleibt“ (*Fjodor Dostojewski*). *Künstlerporträts*. [Wladimir Dawidowitsch Burljuk, Iwan Bilibin, Pawel Nikolajewitsch Filonow, Konstantin Fjodorowitsch Bogajewski, Gustav Klucis, Wladimir Dawidowitsch Baranow-Rossiné]. Herausgeber: Volksbund Deutscher Kriegsgräberfürsorge. Idee: Martin Dodenhoeft. Redaktion: Saskia Wagner. Kassel: Volksbund Deutscher Kriegsgräberfürsorge, 2011. 31 S. : Ill.
- 21 ZWEIG, STEFAN: *Trys meistrai: Balzacas, Dickensas, Dostojewskis. Biografinės esė*. Iš vokiečiųkalbos vertė Austėja Merkevičiūtė. Vilnius: Lietuvos Rašytojų Sąjungos Leidykla, 2010. 197 S. ISBN 978-9986-39-625-3
- 22 ZWEIG, STEFAN: *Üç büyük usta. Balzac, Dickens, Dostoyevski*. Almanca aslından çeviren: Nafer Ermiş. 10. Auflage. Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011. 217 S. ISBN 978-6-05-360271-2

III. SEKUNDÄRLITERATUR

- 23 BATTALOVA, A. N.: Fedor Petrovič Gaaz kak prototip knjazja Myškina. In: *Gumanističeskoe nasledie prosvetitelej v kul'ture i obrazovanii*. T. 1. Ufa, 2009, S. 204-210
Der in Münstereifel geborene geborene Arzt Friedrich Joseph Haas(s) (1780 – 1853) lebte seit 1806 in Russland und setzte Reformen im Strafvollzug durch.
- 24 BESPALAJA, O. P.: Antinomii I. Kanta v romane F. M. Dostoevskogo „Brat'ja Karamazovy“. In: *Filosofija Kanta i sovremennost'*. Vyp. 2. Murmansk, 2002, S. 64-69
- 25 CASTANGIA, LUIGI: *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk. Romano Guardianis Interpretation des russischen Schriftstellers*. Cagliari: Universität; Dresden: Technische Universität, 2011. 491 S. : graph. Darst.
Cagliari und Dresden, Univ., Diss. – Auch als Online-Ressource erhältlich.
- 26 ČERNYŠEVA, E. G.: „Ienskaja“ romantičeskaja tradicija v oniričeskom „prostranstve“ russkoj literatury 1830-ch – 1840-ch godov (A. A. Bestužev-Marlinskij, F. M. Dostoevskij). In: *Tradicii v russkoj literature*. Nižnij Novgorod, 2011, S. 44-56
- 27 CHIDAŠELI, N. F.: Fenomen dvojničestva v tvorčestve È. T. A. Gofmana i ego realizacija v povesti F. M. Dostoevskogo „Dvojnik“. In: *Slavjanskaja kul'tura: istoki, tradicii, vzaimodejstvie*. Moskva, 2011, S. 643-650

- 28 ČIŽEVSKIJ, DMITRIJ: Šiller i „Brat’ja Karamazovy“. Publ. i vvedenie A. V. Toičkinov, V. V. Jancena. Per. s nem. S. P. Kravca, V. V. Jancena V. V. In: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* 19 (2010), S. 16-57
Übersetzung eines 1929 in der „Zeitschrift für slavische Philologie“ veröffentlichten Aufsatzes.
- 29 ĚLŠINA, JU. S.: „Zapiski iz podpol’ja“ Dostoevskogo i „Nočnye bdenija“ Bonaventury. „Obščie točki“. In: *F. M. Dostoevskij v dialoge kul’tur*. Kolomna, 2009, S. 31
- 30 ENGELHARDT, ELENA: *Visualität in Fedor Dostoevskijs „Verbrechen und Strafe“ und in Émile Zolas „Das Tier im Menschen“*. Konstanz, 2011. 62 Bl.
Konstanz, Univ., Masterarb., 2011.
- 31 GERIGK, HORST-JÜRGEN [Gerik, Ch.-Ju.]: Dostoevskij i Šiller. Predvaritel’nyj opyt poetologičeskogo sravnenija. In: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* 19 (2010), S. 5-15
Übersetzung von R. Ju. Danilevskij des nachstehenden Aufsatzes.
- 32 GERIGK, HORST-JÜRGEN: Dostojewskij und Schiller: Vorbereitung eines poetologischen Vergleichs. In: *Der ganze Schiller. Programm ästhetischer Erziehung ; [Colloquium ... vom 21. bis 24. September 2005 in Jena]*. [Sonderforschungsbereich 482: Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800]. Hrsg. von Klaus Manger in Verbindung mit Nikolas Immer. Heidelberg: Winter, 2006. 613 S. (Ereignis Weimar-Jena, 15). ISBN 3-8253-5294-3. – ISBN 978-3-8253-5294-3, S. 497-506
- 33 HAMACHER, BERND: Zauber des Letzten – Zauber des Ersten? Epigonalität, Avantgardismus und das Problem der Kreativität – in der Moderne und bei Thomas Mann. In: *Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne*. Stefan Börnchen, Claudia Liebrand (Hrsg.). München: Wilhelm Fink, 2008. 333 S. ISBN 978-3-7705-4673-2, S. 29-50
Betr. T. Manns Verhältnis zu Dostojewskij.
- 34 HAWTHORN, JEREMY: Generic Transformations in „Under Western Eyes“ and „The Secret Sharer“. Echoes of E. T. A. Hoffmann’s „The Sandman“ and Dostoevsky’s „The Double“. In: *Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society* 36 (2011), 2, S. 41-62
- 35 HEIDRICH, ANASTASIA: *Träume in Dostoevskijs Roman „Verbrechen und Strafe“*. München: GRIN Verlag GmbH, 2011. Online-Ressource. ISBN 978-3-656-06383-4
Vom Verlag auch als Druckwerk on demand angeboten.

- 36 IWANDOWSKI, TOMASZ: *Zosima als literarisches Beispiel eines Starez bei F. M. Dostojewskij*. Wien, 2011. 119 S.
Wien, Univ., Diplomarbeit.
- 37 KANTOR, V.: Predskazanie nepredskazuemogo: Magičeskie geroi i totalitarnoe buduščee. Kroška Caches i Pavel Smerdjakov. In: *Voprosy literatury* 2011, 1, S. 115-143
- 38 KASATKINA, TAT'JANA: After Seeing the Original: Hans Holbein the Younger's Body of the Dead Christ in the Tomb in the Structure of Dostoevsky's „Idiot“. In: *Russian Studies in Literature. A Journal of Translations* 47 (2011), 3, S. 73-97
Übersetzung des Aufsatzes „Posle znakomstva s podlinnikom: Kartina Gansa Gol'beina Mladšego ‚Christos v mogile‘ v strukture romana F. M. Dostoevskogo ‚Idiot‘.“ In: *Novyj mir* 970 (2006) (Feb.), S. 154-168.
- 39 KEMPER, DIRK: Die Karamazovs gegen Schiller und Kant. Zur Dekonstruktion des deutschen Idealismus in Dmitrij Karamazovs „Beichte eines heißen Herzens. In Versen“ (fremdkulturelle Analyse). In: *Eigen- und fremdkulturelle Literaturwissenschaft*. Dirk Kemper ... (Hrsg.). München u.a.: Fink, 2011. 384 S. (Schriftenreihe des Instituts für Russisch-Deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau, 3). ISBN 978-3-7705-5020-3, S. 161-177
- 40 KISELEVA, M. V.: Dialog i dvojničestvo v romanach Fedora Dostoevskogo i Roberta Muzilja. In: *Voprosy filosofii* 2011, 4, S. 115-121
Betr. Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“.
- 41 KORENEVSKAJA, O. V.: Osobennosti psihologičeskogo portreta russkogo čeloveka v nemeckich perevodach romana „Brat'ja Karamazovy“. In: *Sibirskij filologičeskij žurnal* 2011, 2, S. 33-37
- 42 KOZONKOVA, OLGA: Zur Dostojewski-Rezeption in Österreich. Der Fall Stefan Zweig. In: *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*. Hrsg. von Attila Bombitz, Renata Cornejo, Sławomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu. Wien: Praesens-Verl., 2009. 525 S. ISBN 978-3-7069-0496-4, S. 265-274
- 43 KRAUS, JUSTICE: Setting Dostoevsky straight. Moral murder and critical aesthetics in Robert Musil's „Der Mann ohne Eigenschaften“. In: *Seminar* 46 (2010), 4, S. 383-401

- 44 KUZNECOVA, I.: Demonizacija Zapada i Vostoka v „Besach“ F. M. Dostoevskogo i v „Volšebnoj gore“ T. Manna. In: *F. M. Dostoevskij v dialoge kul'tur*. Kolomna, 2009, S. 77-78
- 45 LAVRIN, JANKO: *Fjodor M. Dostojevskij. Mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*. 29. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010. 188 S. : zahlr. Ill. (rororo, 50088 : Rowohlts Monographien). ISBN 978-3-499-50088-6
- 46 MONDON, CHRISTINE: Die dämonischen Mächte im Werke Stefan Zweigs im Hinblick auf den Dostojewski-Essay. In: *Stefan Zweig und das Dämonische*. [Internationales Stefan-Zweig-Symposium, das vom 19. bis zum 21. Oktober 2006 aus Anlaß des 125. Geburtstags von Zweig in Maribor (Slovenien) stattfand]. Hrsg. von Matjaž Birk und Thomas Eicher. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 269 S. ISBN 3-8260-3622-0. – ISBN 978-3-8260-3622-4, S. 61-67
- 47 NEMERE, MAJA: *Verführerische Lektüren in der Prosa des russischen Realismus*. Frankfurt am Main: Lang, 2011. 280 S. (Slavische Literaturen, 44). ISBN 978-3-631-60640-7
Hamburg, Univ., Diss. 2010 u.d.T.: Belesene Helden. Die Demontage ästhetischer Lebenswelten in der Prosa des russischen Realismus. – Betr. u.a. Dostojewskij.
- 48 NEUBAUER-PETZOLDT, RUTH: Kunst und Krise der Konversation. Hofmannsthals, Fontanes und Dostojewskijs panoramatische Literatur. In: *The nameable and the unnameable. Hofmannsthal's „Der Schwierige“ revisited*. Institute of Germanic & Romance Studies, School of Advanced Study, University of London. Hrsg. von Martin Liebscher ... München: Iudicium-Verl., 2011. 219 S. (Publications of the Institute of Germanic Studies, 97), ISBN 978-3-86205-030-7. – ISBN 978-0-85457-227-4, S. 194-212
- 49 NEUHÄUSER, RUDOLF: [Rezension von] Dostoevsky's Brothers Karamazov. Art, Creativity and Spirituality. Edited by Predrag Cicovacki and Maria Granik. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010. (= Beiträge zur Slavischen Philologie, Bd. 16). 232 pp. In: *Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society*. NS 15 (2011), S. 203-206(?)
- 50 ORLOVA, O. V.: Kant ili Dostoevskij? Ponjatje ili obraz? In: *Filosofija Kanta i sovremenost'*. Vyp. 2. Murmansk, 2002, S. 70-75
Zu Dostojewskijs Worten „krasota psasset mir“ im Lichte von Kants Schönheitsverständnis.

- 51 PODOSOKORSKIJ, N. N.: Ideja i obraz Bismarka v tvorčestve F. M. Dostoevskogo. In: *Literaturovedčeskij žurnal* 2011, 28, S. 85-93
- 52 POLUBOJARINOVA, L. N.: Motiv „vsečelovečeskogo bratstva“ u F. Šillera i F. M. Dostoevskogo (Mitja Karamazov čitaet odu „K radosti“). In: *Romanskij kollegium* 4 (2011), S. 152-160
- 53 POTAPOVA, G. E.: K istorii vosprijatija Dostoevskogo v Germanii. (Iz pisem nemeckoj perevodčicy Dostoevskogo Less Kèrrik). In: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* 19 (2010), S. 400-429
- 54 ROTHE, HANS: Ivan Karamazovs Gespräch mit dem Teufel (Buch XI, cap. 9) im Zusammenhang mit Dostojevskijs Gesamtwerk. In: *Chudožestvennyj perevod i sravnitel'noe izučenie kul'tur. (Pamjati Ju. D. Levina)*. SPb., 2010, S. 327-342
- 55 SACH, M.: Ein literarisches Modell des Terrors. Die Gestalt der Petr Verchovenskij in Dostoevskijs Roman „Besy“ im Spannungsfeld von Geschichte und Literatur. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 68 (2011), S. 67-112
- 56 SCHMID, ULRICH: Heidegger and Dostoevsky: Philosophy and Politics. In: *Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society*. NS 15 (2011), S. 37-46
- 57 SMIRNOV, I.: „Zapiski iz Mertvogo doma“ v kontekste evropejskoj filosofii 1840-ch gg. (Fejebach & Co). In: *Kul'turnyj palimpsest*. SPb., 2011, S. 436-450
Polemik mit Ludwig Feuerbachs Schrift „Das Wesen des Christentums“ (1841).
- 58 STRADA, VITTORIO: Besy vostočnye i besy zapadnye: Fedor Dostoevskij i Tomas Mann. In: *Kul'turnyj palimpsest*. SPb., 2011, S. 451-459
Zum Terrorismus in Dostojevskij Roman „Besy“, G. Lukacs Aufsätzen zur Dostojevskij-Rezeption und Manns Roman „Der Zauberberg“.
- 59 STRADA, VITTORIO: *Etica del terrore. Da Fëdor Dostoevskij a Thomas Mann*. Roma: Liberal, 2008. 182 S. ISBN 978-88-88835-39-6
- 60 TABAČNIKOVA, OL'GA: Krizisnoe soznanie. Ob idealizme, ljubvi i razume skvoz' prizmu Niče i Dostoevskogo. „Istorija stanovlenija samosoznajuščej duši“ Andreja Belogo i filosofija L'va Šestova. Momenty schodstva. In: *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature* 70 (2011), 1/2, S. 303-318

-
- 61 TORRI, STEFANIA: *Dostojewskij in der deutschen und italienischen Literatur. Eine komparative Studie (1881 – 1927)*. München u.a.: Sagner, 2011. 264 S. ISBN 978-3-86688-142-6
- 62 VARDUGINA, M. V.: F. M. Dostoevskij i F. Nicše. Ideja „Sverchčeloveka“. In: *Molodaja nauka* 7 (2010), S. 26-28

Rezensionen

Wil van den Bercken: Christian Fiction and Religious Realism in the Novels of Dostoevsky. Anthem Press, London/New York 2011, 149 Seiten.

Provozierend, nicht propagierend: Christliche Motive in Dostoevskijs Werk

Die Deutung religiöser Motive in Dostoevskijs Werk hat in Deutschland Tradition. Eduard Thurneysen, Romano Guardini und viele andere evangelische und katholische Theologen haben sich mit dieser Sujetebene befasst. Dabei wurde der Schriftsteller allerdings oft schwärmerisch übersteigert oder den eigenen weltanschaulichen Vorgaben dienstbar gemacht. Textorientierte Untersuchungen wie die des Halleschen Orthodoxiekundlers Konrad Onasch blieben die Ausnahme. Die englischsprachige Forschung – man denke an A. Boyce Gibson (*The Religion of Dostoevsky*, London 1973) oder Malcolm V. Jones (*Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*, London 2005) – ist demgegenüber grundsätzlich sachlicher und innovativer angelegt, doch da diese Arbeiten nicht ins Deutsche übersetzt worden sind, wurden sie hierzulande kaum zur Kenntnis genommen.

Das wünscht man sich für die Studie des Niederländers Wil van den Bercken anders. 2011 auf Englisch erschienen, unternimmt sie in einer verständlichen, argumentativ gut nachvollziehbaren Weise einen Gang durch Dostoevskijs literarisches Werk. Er beginnt beim *Totenhaus*, das religiöse Motive des Spätwerks vorwegnimmt, führt in chronologischer Reihenfolge an klassische Stellen der fünf großen Romane und regt den Leser an, auch über schon Bekanntes neu nachzudenken, indem es die Besonderheiten der literarischen Gestaltung hervorhebt: „[...] Dostoevsky never gives a straight presentation of Christian ideas, never propagating but provoking, making the reader think.“ (3)

Der Autor, der in den 1970er Jahren Slavistik studiert hat und an der Universität Nijmegen als Professor für russisch-orthodoxe Kirchengeschichte tätig war, ist sich der besonderen hermeneutischen und methodischen Schwierigkeiten auf diesem Grenzgebiet bewusst und sucht darum nach der richtigen Balance zwischen literarischer Analyse und theologischer Deutung. Nicht am Text belegte theologische Assoziationen sucht er ebenso zu vermeiden wie die unreflektierte Vermischung des literarischen Œuvres mit Dostoevskijs publizistischem Werk. Weder soll der Schriftsteller in theologische Denkvorgaben eingeordnet noch von einem konfessionellen Standpunkt aus normativ bewertet werden – zumal van den Bercken das Image vom „russisch-orthodoxen“ Schriftsteller ohnehin für falsch hält: Dostoevskij habe

der traditionellen Orthodoxie kritisch gegenübergestanden, auch keine „alternative“ Orthodoxie vertreten, sondern einem überkonfessionellen biblisch-ethischen Christentum einen eigenen literarischen Ausdruck geben wollen. Dieses biblisch-ethische Christentum sei nicht an die Institution Kirche gebunden und unterscheide sich grundsätzlich von dem ideologischen Christentum im „Tagebuch eines Schriftstellers“. In den Romanen werden christliche Motive nicht plakativ verkündet, sondern in Ambivalenzen, Widersprüche und Paradoxien geführt. Sie werden nicht postuliert, sondern in einem nicht-christlichen Kontext als „vulnerable“ (1) präsentiert und auf stilistischer Ebene so ironisiert oder übersteigert, bis der religiöse Ernst eben den leichten Ton annehme, der für Dostoevskij charakteristisch ist. Eben solche ästhetischen Besonderheiten sind es, die Dostoevskijs Werke attraktiv und lebendig halten, so dass sie bis heute begeistert gelesen werden – im Unterschied zu den religiös moralisierenden Werken Lev Tolstoj: „It is their fictional character that makes Dostoevsky's religious ideas remain alive to this day.“ (5)

Van den Berckens Buch basiert auf Artikeln, die in niederländischen Publikationsorganen erschienen sind und nun, auf zehn Kapitel verteilt, auf Englisch zugänglich gemacht wurden. Kapitel 1 liefert einen kurzen Forschungsüberblick über die neueste Literatur auf diesem Gebiet seit dem Jahr 2000 und führt ein in Dostoevskijs besondere Methode, mit religiösen Gehalten umzugehen: Der Schriftsteller bringe die christlichen Themen in eine anthropologische Perspektive, verhandle die grundlegenden menschlichen Probleme an den dichotomen Begriffspaaren Glaube/Un Glaube, Gut/Böse, Freiheit/Determinismus, Schuld/Unschuld, Liebe/Hass und kombiniere sie mit explizit biblischen Themen wie Reue, Vergebung, Auferstehung, Nächstenliebe, Freude an der Schöpfung, Leiden, Sanftmütigkeit und der Christus-Figur selbst. Auf diese Weise verhandle Dostoevskij Kernelemente des Christentums und zeige zugleich den Atheismus als eine ernstzunehmende Größe: „In other words, atheistic temptation is as strong as that of religion. Atheism is not presented as a caricature.“ (3)

Den fiktionalen Gestaltungsprinzipien steht das Konzept des „religiösen Realismus“ ergänzend gegenüber, das van den Bercken im zweiten Kapitel entfaltet und das zu besonderem Nachdenken anregt: Dostoevskij zeige den christlichen Glauben zwar in besonderer Weise literarisch gestaltet, aber eben nicht nur als eine „christliche Fiktion“. Er zeige ihn auch als eine Realität, die den Leser existentiell anspricht und ihm religiöse Gehalte näherzubringen vermag als viele theologische Schriften. Die Romane zeigten die hohe anthropologische Relevanz ethisch-religiöser Konflikte und forderten den Leser zu einer eigenen Stellungnahme heraus. Dabei fungiere Dostoevskij aber nicht als Lehrer oder Prediger christlicher Werte, sondern als Kreator und Kommentator seines eigenen künstlerisch-religiösen Universums. In diesem Universum spiele das Christentum eine gestaltende Rolle. Es trete aber nicht in abstrakter Weise auf, sondern als Glaube im fiktionalen Leben der Figuren, die nicht über ihn theoretisieren, sondern in Gesprächen, in

Randbemerkungen und Allusionen oder als „Text im Text“ seine Relevanz für ihr (fiktionales) Leben deutlich machten. Der Leser werde dabei zum Gesprächspartner des Autors und seiner Helden und dazu herausgefordert, in den beschriebenen religiösen Konflikten Position zu beziehen. Eben darin manifestiert sich für van den Bercken der dialogische Charakter der Dostoevskijschen Romane. Die Romane betrieben „no religious *schöngesterei*“ (11), sondern bezögen Zweifel, Leiden und Kriminalität mit ein und fragten nach den ethischen und sozialen Konsequenzen einer Welt ohne Gott.

Nach diesen beiden grundlegenden Kapiteln folgt eine exemplarische Analyse von Motiven und Figuren in den großen Romanen (Kapitel 3 bis 7), ein Vergleich der „Legende vom Großinquisitor“ mit Vladimir Solov'ëvs „Antichrist“ (Kapitel 8) sowie ein Kapitel über das Motiv der Schönheit (Kapitel 9). Ausgehend von Dostoevskijs „most misused quote“ (107), dass Schönheit die Welt erretten werde, verfolgt der Autor darin den Terminus der „krasota“ und zeigt seine widersprüchlichen Formen in Dostoevskijs literarischem Universum. Ein Schlusskapitel, Anmerkungsapparat, Literaturverzeichnis und Namensregister runden die Studie ab.

Van den Berckens Buch bringt manches zusammen, was auch in anderen englischsprachigen Arbeiten zu finden ist und was sich wohltuend von den Deutungsrastern unterscheidet, die zur Zeit noch die religiöse Interpretation des russischen Schriftstellers im deutschsprachigen Raum dominieren. Es macht einen eigenen Vorschlag, wie Fiktion und religiöser Realismus bei Dostoevskij zusammenzudenken sind, und sei all jenen empfohlen, die nicht nur Affirmation und Beruhigung suchen, sondern die Herausforderungen gut gestalteter Literatur: „No Christian happy end, then, but a strong literary moment.“ (57)

Rezensiert von Maike Schult.

Autorenverzeichnis

Dr. Konstantin A. Barscht
The Institute of Russian Literature
(The Pushkin House)
Russian Academy of Sciences
Makarova emb. 4
Saint-Petersburg, 199034
Russian Federation

Dr. Olga Caspers
Fachbereich Slawistik der Universität
Salzburg
Erzabt-Klotz-Straße 1
A-5020 Salzburg

Prof. Dr. Gudrun Goes
Erlenweg 6
39291 Hohenwarthe

Prof. Dr. Renate Hansen-Kokoruš
Institut für Slawistik
Karl-Franzens-Universität Graz
Merangasse 70
A-8010 Graz

Dipl.-Bibl. Clemens Heithus
Flerrenwiete 81
22559 Hamburg

Christel Kliemann
Mendelweg 1
23562 Lübeck

Dr. Maja Nemere
Kammerspiele Landshut
Dramaturgie

Dr. Ekaterina Poljakova
Bahnhofstraße 15/2
17489 Greifswald

Dr. Maike Schult
Institut für Praktische Theologie
Theologische Fakultät der CAU
Leibnizstraße 4
24118 Kiel

Prof. Dr. Alexander Wöll
Rubenowstr. 3
17487 Greifswald

Das Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft

Die Deutsche Dostojewskij-Gesellschaft e. V. (DDG), am 13. Mai 1990 gegründet und Mitglied der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e. V. (ALG), ist einem russischen Schriftsteller gewidmet, der durch sein Werk und seine Person das deutsche Kultur- und Geistesleben in besonderer Weise geprägt hat. Ihr Ziel ist es, die Kenntnis Dostojewskijs zu verbreiten, das Studium seiner Werke zu vertiefen und zur eigenständigen Auseinandersetzung mit seiner Roman- und Ideenwelt anzuregen. Die Gesellschaft vermittelt Ergebnisse gegenwärtiger Dostojewskij-Forschung und steht allen offen, die sich für Autor und Werk interessieren.

Ihr Jahrbuch dokumentiert Vorträge, die über das Jahr auf Fachtagungen gehalten wurden, und damit einen grundlegenden Aspekt der Bildungsarbeit der Gesellschaft. Der erste Band erschien 1992. Das Jahrbuch wird von der Vorsitzenden der Gesellschaft herausgegeben, die sich dabei mit den Mitgliedern des Wissenschaftlichen Beirats berät, und bietet auch angehenden Dostojewskij-Forschern die Möglichkeit, ihre Arbeitsergebnisse einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Vortragsmanuskripte, Aufsätze und Rezensionen können der Vorsitzenden oder den Mitgliedern des Wissenschaftlichen Beirats zugesandt werden. Über die Veröffentlichung entscheidet die Herausgeberin. Den Inhalt der Beiträge verantworten die Autoren.

*

Deutsche Dostojewskij-Gesellschaft e.V. (DDG)

www.dostojewskij-gesellschaft.de

Vorsitzende: Prof. Dr. Gudrun Goes
IFPH Otto-von-Guericke Universität
Zschokkestraße 32
39104 Magdeburg

Volksbank Lüneburger Heide eG
BLZ: 240 603 00 · Konto-Nr.: 522 049 100

*

Amtsgericht Flensburg VR 1325

ISBN: 978-3-86688-306-2
ISBN (eBook): 978-3-86688-307-9



Worldwide Distributor:

 **KUBON & SAGNER**
Serving libraries since 1947

Verlag Otto Sagner | Digital

Gudrun Goss - 978-3-86688-307-9

Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 02:21:00AM
via free access