

Die Geschichte eines Verbrechens...

Über den Mord in der Romanwelt Dostojewskijs



Herausgegeben von Gudrun Goes

Gudrun Goes - 978-3-86688-184-6

Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 02:26:09AM

VERLAG OTTO SAGNER

via free access

Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft · 2009

Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft

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

Jahrbuch 16

2009



Verlag Otto Sagner

München – Berlin

Die Geschichte eines Verbrechens...

Über den Mord in der Romanwelt Dostojewskijs

Herausgegeben von Gudrun Goes



Verlag Otto Sagner · München – Berlin

2010

Dieser Band ist Swetlana Geier und Ludolf Müller gewidmet

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

© 2010 bei Kubon & Sagner GmbH
Heßstraße 39/41 Friedrichstraße 200
80798 München 10117 Berlin

Telefon +49 (0)89 54 218-106
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 10: 3-86688-093-6
ISBN 13: 978-3-86688-093-1

Inhalt	5
<hr/>	
<i>Gudrun Goes</i>	
Vorwort	7
<i>Rudolf Neuhäuser</i>	
Laudatio für Swetlana Geier	9
<i>Horst-Jürgen Gerigk</i>	
Dostojewskijs Tatorte	16
<i>Tom Kraft</i>	
Raskol'nikovs Beil – Opferrmesser, Schwert der Gerechtigkeit oder Messer für den Kaiserschnitt?	32
<i>Annelore Engel-Braunschmidt</i>	
Methoden der Umgehung des Fünften Gebots: F. M. Dostojewskij, Vladimir Makanin, Woody Allen	50
<i>Andrea Zink</i>	
Der Diskurs über Todesstrafe und Haft. Zum europäischen Geist in Dostoevskijs <i>Der Idiot</i>	71
<i>Rudolf Neuhäuser</i>	
Der Lohn des Glaubens und der Bürger des Kantons Uri Dostojewskijs „Böse Geister“ (Kurzfassung)	83
<i>Rainer Grübel</i>	
Dostojewskijs „Großinquisitor“ in literaturwissenschaftlicher Sicht – Legende oder Parabel?	92
<i>Maike Schult</i>	
Tod und Leben mit Dostoevskij: Der Fall Schümer Ein Beitrag zur theologischen Dostoevskij-Rezeption während des Nationalsozialismus	118
<i>Rolf-Dieter Kluge</i>	
Nachruf auf Ludolf Müller	129
<i>Clemens Heithus</i>	
Deutsche Dostojewskij-Bibliographie 2008	134
Rezensionen	
<i>Christoph Bartscherer</i>	146
<i>Gudrun Goes</i>	151
Autorenverzeichnis	156

Gudrun Goes

Vorwort

Die Dostojewskij-Tagung im Dezember 2008 in der Evangelischen Akademie in Hofgeismar stand unter der Themenstellung: Verbrechen und andere Kleinigkeiten in den Romanen des russischen Schriftstellers.

Es ist bekannt, dass in vier der fünf Romane von Fjodor Dostojewskij ein Mord thematisiert wird und der Leser aus der Perspektive des Täters heraus das Geschehen verfolgt. Mord ist ein Verbrechen; dem Täter kann dabei Absicht, Böswilligkeit und Heimtücke unterstellt werden, aber auch Abwehr von Gefahren und ein ideeller Irrweg. Ein Verbrechen zieht Strafe nach sich, die viele Facetten aufweisen kann; so eine angenommene Buße, die Verweigerung der Mitschuld, die Schizophrenie und Depression, die Isolation. Dostojewskij benötigt weniger den Spannungsbogen, den ein Mord erzeugen kann, sondern ihn interessieren die Entwicklung des Protagonisten angesichts einer solchen Tat und der Umgang mit der Schuld. Der Leser geht dabei wie einige der Helden des russischen Schriftstellers einen kathartischen Weg.

Andere Kleinigkeiten verweisen zum einen auf die hohe Dichte an Details und metaphorischen Fingerzeigen im Geschehen der einzelnen Romane, um mit dem Mörder den richtigen Weg aus ‚dem Untergrund‘ zu finden oder sich zu verirren und die Schuldfrage zu klären, andererseits auf einen Filmtitel von Woody Allen. Der Film *Matchpoint* fand Eingang in das Tagungsthema, weil dessen Held den Dostojewskij-Roman *Verbrechen und Strafe* gelesen hat und in der Folge einen perfekten Mord begehen will. Dieser Vergleich zwischen Roman und Film entdeckt beide Genres neu.

Ausgangspunkt dieser Themenstellung bildet der Beitrag Dostojewskijs Tatorte: Der Kriminologe als Dichter. Der wahre Grund dieser auffälligen Vorliebe für Mord und Totschlag sollte nach Horst-Jürgen Gerigk schaffenspsychologisch aufgeklärt werden, denn Dostojewskij hatte lebensgeschichtlich allen Grund, sich als Schriftsteller mit dem Verbrechen zu beschäftigen, mit der Fähigkeit des Menschen nämlich, das Böse zu wollen und zu tun. (Siehe Gerigk in diesem Band, S. 15) An dieser Stelle wird die Arbeit eines Nachwuchswissenschaftlers über das Tatwerkzeug von Raskolnikow angefügt, das sowohl etymologisch als auch textimmanent erschlossen wird.

Diesem Beitrag schließt sich die vergleichende Betrachtung von Dostojewskijs Roman *Verbrechen und Strafe* und Woody Allens Film *Matchpoint* an. Chronologisch wird die Thematik mit der Analyse von *Der Idiot* als der Diskurs über Todesstrafe und Haft fortgesetzt. In die Problematik des ‚gewaltigen Geschehens‘ führt der Überblick zu den Bösen Geistern ein. In dem letzten Roman des russischen Schriftstellers *Die Brüder Karamasow* wird die Problemstellung auf die ‚Geschichte‘ des Großinquisitors fokussiert.

Den Band schließt ein Beitrag über den reformierten Pfarrer Wilhelm Schümer (1909-1943) ab, dessen Leben und Sterben geradezu zeichenhaft mit dem russischen Schriftsteller verbunden waren und der den Titel trägt: *Leben und Tod mit Dostojewskij*. Hier wird die theologische Dostojewskij-Rezeption während des Nationalsozialismus berührt.

Dieser Band ist Swetlana Geier anlässlich ihres 85. Geburtstages gewidmet, die wir bereits im Jahrbuch 2008 für die Zuerkennung der Ehrendoktorwürde der Universität Freiburg 2007 geehrt haben. (Siehe Beitrag H.-J. Gerigk, *Dostojewskij-Jahrbuch 2008*)

Auf der Tagung konnten die anwesenden Mitglieder in den Film „Die Frau mit den 5 Elefanten“ über das Lebenswerk von Swetlana Geier durch Vadim Jendreyko eingewiesen und eingestimmt werden. Der Film erzählt die Geschichte einer jungen Frau aus Russland, die von Sprachen fasziniert ist. Sie muss durch den schrecklichen Krieg durchleben, der tragische Schicksalsschläge in ihrer Familie verursacht, um dann den Weg nach Deutschland zu finden. Hier offenbart sie ihre besondere Liebe zu den großen Romanen des russischen Schriftstellers Fjodor Dostojewskij und überträgt sie in die deutsche Sprache und beginnt ein neues Kapitel in der Rezeption der Werke dieses Dichters in Deutschland.

Dieser sehr einfühlsame Film von Vadim Jendreyko wurde auf dem diesjährigen Dokumentarfestival „Visions du Réel“ in Nyon im April mit zwei Preisen sowie einer lobenden Erwähnung ausgezeichnet.

Dieser Film wurde im August 2009 auf dem internationalen Filmfestival Locarno gezeigt und hat seine Kinopremiere am 19. November 2009 in der Schweiz und etwas später in Deutschland.

Wir widmen diesen Band auch unserem Ehrenmitglied Ludolf Müller, ohne dessen Wirken, ohne dessen tatkräftige ideelle Unterstützung sich die Deutsche Dostojewskij-Gesellschaft nicht in den letzten fast 20 Jahren erfolgreich entwickeln konnte.

Rudolf Neuhäuser

Laudatio für Frau Swetlana Geier

Sehr verehrte Frau Geier! Liebe Zuhörer und Zuhörerinnen, Kolleginnen und Kollegen!

Liebe, verehrte Frau Geier, die von Ihnen übersetzten Texte aus zwei Jahrhunderten russischer Literatur umfassen viele Tausende Seiten – ich habe versucht es genauer abzuschätzen und bin auf 30.000 bis 50.000 Seiten gekommen – und beinhalten klassische wie moderne Autoren. Sie haben für Ihre nun schon ein halbes Jahrhundert währende Übersetzungsarbeit zwei Ehrendoktorate und zahlreiche weitere Auszeichnungen erhalten. Damit und mit der universitären Lehre, mit der Sie ja auch viele Jahre beschäftigt waren, haben Sie eine völkerverbindende Tätigkeit ausgeübt, die nicht hoch genug geschätzt werden kann. Sie entspricht ganz dem, was Goethe einst von der Weltliteratur und der Bedeutung von Übersetzung geschrieben hat:

„Die Besonderheiten einer jeden muss man kennen lernen, um sie ihr zu lassen, um gerade dadurch mit ihr zu verkehren; denn die Eigenheiten einer Nation sind wie ihre Sprache und ihre Münzsorten, sie erleichtern den Verkehr, ja sie machen ihn erst vollkommen möglich.

Eine wahrhaft allgemeine Duldung wird am sichersten erreicht, wenn man das Besondere der einzelnen Menschen und Völkerschaften auf sich beruhen lässt, bei der Überzeugung jedoch festhält, dass das wahrhaft Verdienstliche sich dadurch auszeichnet, dass es der ganzen Menschheit angehört. [...] Und so ist jeder Übersetzer anzusehen: dass er sich als Vermittler dieses allgemeingeistigen Handels bemüht und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr. ... Der Koran sagt: ‚Gott hat jedem Volke einen Propheten gegeben in seiner eigenen Sprache.‘ So ist jeder Übersetzer ein Prophet in seinem Volke,“ wie es bei Goethe in seinem Aufsatz zu den „Dichtungen aller Nationen“ ausgeführt wurde.

Doch nun einige Worte zur Biographie der Jubilarin, die in ihrer Jugend die schwierigsten und grausamsten Jahre des vergangenen Jahrhunderts erleben

musste. Frau DDr. h.c. Swetlana Geier wurde am 26. April 1923 in einer russischen Familie in Kiew als Swetlana Michajlowna Iwanowa geboren. Seit ihrem fünften Geburtstag lernte sie die deutsche Sprache, die „ihre“ Sprache wurde, in der sie sogar träumte: „Eines Tages wachte ich auf und hatte auf deutsch geträumt.“¹ Ihr Vater wurde 1937 im Zuge des Stalinschen Terrors verhaftet und ohne Anklage oder Gerichtsurteil nach 18 Monaten als physisches Wrack entlassen. Er starb ein halbes Jahr später, von seiner fünfzehnjährigen Tochter bis zum Schluss gepflegt. Als 1941 der Krieg gegen die Sowjetunion begann, machte sie in Kiew gerade ihr Abitur mit Bestnoten in allen Fächern und begann das Studium westeuropäischer Sprachen. Sie musste es allerdings bald darauf unterbrechen, um nach dem Einmarsch der deutschen Truppen als Dolmetscherin für die deutsche Baufirma Dortmunder Brückenbau AG zu arbeiten, die über den Dnjepr eine Eisenbahnbrücke baute. Dann kam der September 1941, als ein Grossteil der jüdischen Bevölkerung von Kiew in der Schlucht von Babij Jar hingerichtet wurde. Mehrere Tage lang soll das Maschinengewehrfeuer zu hören gewesen sein, dem auch ihre beste Schulfreundin zum Opfer fiel. 1943, nach der Niederlage der deutschen Armee in der Schlacht von Stalingrad, musste das Unternehmen seine Tätigkeit in Kiew einstellen. Swetlana war klar, dass sie für ihre Landsleute wegen ihrer Arbeit eine Kollaborateurin war, und sie entschloss sich, zusammen mit ihrer Mutter der Baufirma nach Deutschland zu folgen. Ulrich Schmid, Slawist in St. Gallen, fasst diese schwere Zeit so zusammen: „Sie entwickelte in dieser Zeit einen Blick für das Wesentliche: für Dichtung, die nicht mehr als Dichtung sein will, für die moralische Verantwortung des Menschen und für die Endlichkeit des Seins“.²

In Deutschland kamen Mutter und Tochter im September 1943 in ein Lager für „Ostarbeiter“ in Dortmund, das sie mit Hilfe von Freunden nach einem halben Jahr im März 1944 verlassen konnten. Wenig später kam das Kriegsende und nach einer Begabtenprüfung erhielt Swetlana Iwanowa ein Humboldt-Stipendium. Sie zog mit der Mutter nach Günterstal am südlichen Stadtrand von Freiburg im Breisgau, wo sie heute noch wohnt, und nahm an der Universität Freiburg ein Studium der germanistischen Literaturwissenschaft bei Walther Rehm und Erich Ruprecht und vergleichenden Sprachwissenschaft auf. 1945 heiratete sie den Geiger Christmut Geier, gründete eine Familie und bekam zwei Kinder. Von ihrem Mann trennte sie sich 18 Jahre später wieder. Es scheint, ein Mann fehlt ihr nicht, hat sie doch in einem Interview gesagt, „Mich

1 Die in dieser Laudatio zitierten Worte der Jubilarin finden sich in mehrfach gedruckten Interviews und Gesprächen wieder.

2 Ulrich Schmid: Zwischen den Kulturen. Die Übersetzerin Swetlana Geier erinnert sich an ihr bewegtes Leben. Neue Züricher Zeitung, 24.05.2008, Nr. 119.

haben Männer nie gestört, es gibt sehr charmante. Aber ich hatte nicht das Bedürfnis, einen an meiner Seite zu haben.“ Und mit einem Lächeln fügte sie hinzu: „Ich bin selbst abendfüllend.“

Schon 1957 hatte sie mit ihrer Übersetzertätigkeit begonnen, sodass sie heute auf mehr als ein halbes Jahrhundert einer Tätigkeit im Dienste der Literatur- und Kulturvermittlung zurückblicken kann! In einem Zeitungsinterview schilderte Frau Geier am 11.10.2003 anlässlich der Frankfurter Buchmesse, bei der Russland das Gastland war, wie sie zum Übersetzen kam:

„Wir wohnten in Günterstal am Wald, da wurde geholt und da gab es so wunderbare Baumstämme. Da saßen wir direkt hinter dem Haus, sie [die Kinder] spielten da. Und dann habe ich einmal einen Text aus dem russischen Manierismus mitgenommen. Die Kinder spielten – und ich habe das übersetzt. Als es fertig war, habe ich das Bedürfnis gehabt, es muss abgeschrieben werden. Wir hatten keine Schreibmaschine, und dann habe ich den Publizisten Hans Daiber, den ich noch vom Studium sehr gut kannte, gefragt, ob er mir seine Schreibmaschine leihen kann. Der hat gesagt: ‚Ich schreibe es Ihnen ab, wenn ich eine Kopie behalten darf.‘ Eines Tages bekam ich von Herrn Daiber eine Postkarte, die habe ich aufgehoben – wir hatten kein Telefon: ‚Ich muss Sie dringend sprechen. Donnerstag, auf Bahnsteig 1 unter der Uhr.‘ Ich bin natürlich hingegangen, und dann hat er gesagt: ‚Ihr Manuskript ist in München.‘ Er kannte Ernesto Grassi, von dem gerade die Reihe ‚Rowohlt’s Klassiker‘ gegründet wurde. Ich sollte noch etwas übersetzen. Dann bin ich nach Hause gegangen und habe übersetzt.“

Die Übersetzungstätigkeit lief ab den 1960er Jahren parallel zu ihrer Lehrtätigkeit als Lektorin für russische Sprache und Literatur an der Universität in Karlsruhe ab 1960/61 und ab 1963 auch an der Universität in Freiburg, wo sie bis 1989 lehrte. In Freiburg engagierte sie sich überdies mehrere Jahre bei der Einführung des Russischen als 2. Wahlpflichtsprache am dortigen Kepler-Gymnasium. In den 80er Jahren bis 1992 (1979 bis 1983 und 1988 bis 1992) hatte sie auch einen Lehrauftrag für Russische Sprache und Literatur an der Universität Witten-Herdecke. Seit 1974 war Frau Geier ebenso in den alljährlichen Fortbildungsseminaren für Russisch-Lehrer in Westdeutschland (Kassel) und nach der Wende auch in den neuen Bundesländern (Weimar) tätig.

Frau Geiers Übersetzungen sind im Verlauf eines halben Jahrhunderts in bekannten Verlagen erschienen. So wurden sie im Amman-Verlag in Zürich mit Lizenzausgaben im Fischer Taschenbuch Verlag herausgegeben, in der Bücher-gilde Gutenberg, im Rowohlt Verlag (Rowohlt-Klassiker) und im S. Fischer-Verlag, im R. Piper Verlag, im Zsolnay Verlag und in der Reclam Universal-Bibliothek. Ich fürchte, die Liste dürfte bei weitem nicht vollständig sein!

Bei der Übersetzung literarischer Texte geht Frau Geier wie folgt vor:

„Ich lese das Buch so oft, bis die Seiten Löcher kriegen. Im Grunde kann ich es auswendig. Dann kommt ein Tag, an dem man plötzlich die Melodie des Textes hört. Wenn ich das Buch fast auswendig kann, sagt meine Sekretärin: ‚So, und jetzt fangen wir an‘, und dann diktiere ich ihr die Übersetzung.“

Was heißt übersetzen?

Das Übersetzen literarischer Texte ist eine Kunst, die wenige wirklich beherrschen. Andrej Sinjawschij hat in seiner Laudatio für Frau Geier dies 1995 so ausgedrückt: „Der Übersetzer ist uns allen als guter Engel geschickt. In unserer zerklüfteten Welt stellt er Einvernehmen und gegenseitiges Verständnis zwischen Schriftstellern und Lesern her, er vermittelt zwischen Kulturen und Völkern.“ So viel, so gut; aber man muss fragen: Wie lässt sich ein Text, in dem Sprache auf mehreren Ebenen Bedeutung vermittelt, adäquat in eine andere Sprache übertragen, die in vieler Hinsicht doch anders funktioniert als die Ausgangssprache? Und zwar so, dass nichts von seiner Bedeutung verloren geht. Wie kann ich alle Assoziationen und Konnotationen übersetzen, die in einem Wort, einer Phrase, einem Satz verborgen sind? Manchmal ist das nicht möglich und da ist Originalität und Einfühlung in den Text besonders gefragt. Wenngleich hier nicht alle Zuhörer Russisch verstehen, erlaube ich mir ein kleines Beispiel zu geben. Dostojewskijs erster großer Roman trägt den Titel *Prestuplenie i nakazanie*. Diese drei Wörter entsprechen exakt dem von Frau Geier gewählten Titel „Verbrechen und Strafe“. Der gewitzte, sprachkundige Leser weiß jedoch, dass im deutschen Titel dennoch etwas verloren geht. Warum? Das Wort „Verbrechen“ besteht aus einer Vorsilbe, die in der Regel etwas Negatives bedeutet und dem Verb „brechen“. In diesem Fall wohl ein Gesetz („Du sollst nicht töten“). Das russische Wort „Pre-stuplenie“ besteht ebenfalls aus einer Vorsilbe „pre“, auch „pere“. Das bedeutet „über“ im Sinne von „über“ eine Grenze. Das Substantiv „-stuplenie“ kommt vom Verb stupit’ und ist sprachverwandt mit dem Englischen „step“. Dieses Verb bedeutet „treten“, – z.B. mit der Vorsilbe zusammen als „perestupit“ „übertreten“ im Sinne von „über eine Schwelle treten“. Liest man nun den Roman aufmerksam, so erkennt man, dass Dostojewskijs in seinem Text eine assoziative Beziehung zwischen „pere-stup-it“ („eine Schwelle überschreiten“) und „pre-stup-lenie“ („Verbrechen“) herstellt. Das Verb „perestupit“ kommt in signifikanten Positionen mehrfach vor. Wollte man diese konnotative Beziehung, diese Assoziation beibehalten, dann müsste man im Deutschen nicht Verbrechen, sondern „(Gesetzes-)Überschreitung“ oder „Übertretung“ sagen. Möchte ich dies also in der Übersetzung des

Titels wiedergeben, müsste ich den Roman „Eine Überschreitung/Übertretung und eine Strafe“ nennen. Das taugt aber nicht, weil eine „Übertretung“ oder „Überschreitung“ alles Mögliche sein kann, aber nicht unbedingt ein „Verbrechen“. Entscheidet man sich für den bisherigen Titel „Schuld und Sühne“, dann entspricht dies wiederum nicht dem russischen Titel! Denn das Verbrechen erzeugt ja erst als Folge in Raskol'nikow das Einbekenntnis der Schuld, die Strafe wird von ihm letztlich als Sühne akzeptiert. Schuld entspringt dem Verbrechen, Sühne der Strafe. Also ist die von Frau Geier gewählte Übersetzung des Titels doch die einzig richtige. Man erkennt an diesem kleinen Beispiel die Problematik, und die Grenzen der Übersetzbarkeit literarischer Texte. Ein großer Dichter der Romantik, Wassilij Schukowskij, beschreibt den kongenialen Übersetzer, der auch diese Schwierigkeiten meistert:

„Der originale Dichter setzt seine ganze Schaffenskraft für die *in seiner Phantasie* vorhandene Idee ein, der nachahmende Dichter [= Übersetzer] in gleichem Maße für das Vorbild, das bei ihm an die Stelle der eigenen Idee tritt: Der Übersetzer hat folglich, obwohl er die Palme dem Originalautor überlässt, in jedem Falle nahezu den gleichen Einfallsreichtum, die gleiche Stilkunst sowie die gleiche Geisteskraft und Gefühlstiefe zu beweisen. [...] Er muss selbst Sprachschönheiten ersinnen, die das Fehlende *ersetzen*, folglich produziert er *Eigenes*, gleichermaßen Vortreffliches.“³

Obgleich Schukowskij diese Worte an den Übersetzer von Lyrik richtet, so gelten sie doch aus unserer Sicht in demselben Maße für dichterische Prosa. Frau Geier übersetzt ja nicht Worte oder einzelne Phrasen, sondern geht nach dem Prinzip vor, das ihr einst ihre Lehrerin vermittelt hat „die Nase hoch“, d. h. nicht mit den Augen am Ausgangstext kleben, sondern ihn verinnerlichen und erst dann in der anderen Sprache wiedergeben. Ihr außergewöhnliches Gespür für die Feinheiten der russischen wie auch der deutschen Sprache haben es ihr ermöglicht, auch stilistische Nuancen und Eigenheiten, die für die Rede einzelner Personen der Handlung gelten und sie auf besondere Weise sprachlich charakterisieren, adäquat wiederzugeben. Liest man einen Dostojewskijroman in ihrer Übersetzung, was ich in Vorbereitung meines Vortrags mit dem Roman *Die bösen Geister* (Besy) getan habe, dann ist dies ein Erlebnis, das man sonst nur bei der Lektüre des Originals hat. Man liest tatsächlich einen originalen Text – einen Text, der ebenso frisch und aus „einem Guss“ wirkt wie das russische Original und dabei aber ein echter „Dostojewskij“ bleibt!

³ Siehe: Wassilij Schukowskij, „Über die Fabel und die Fabeln Krylows“, 1809.

Auszeichnungen

Für ihre nunmehr fünfzigjährige Tätigkeit hat Frau Geier, wie am Beginn erwähnt, gleich zwei Ehrendokorate bekommen: Die Ehrendoktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel (bereits 2004) und die Ehrendoktorwürde der Universität Freiburg (2007). Doch schon davor hat die Jubilarin zahlreiche Auszeichnungen für ihre außergewöhnlichen Leistungen auf dem Gebiet der Übersetzung und Kulturvermittlung erhalten. Die Liste beginnt im Jahr 1994 mit dem Jaeggi-Preis des Schweizer Buchhandels und einem Anerkennungsstipendium des Landes Baden-Württemberg. 1995 erhielt sie den Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung. Andrej Sinjajskij (einst weltbekannter sowjetischer Dissident, Lieblingsautor der Jubilarin, dessen Texte Frau Geier übersetzt hatte) hielt damals die Laudatio! Ebenfalls in diesem Jahr erhielt sie in Freiburg, wo sie studiert hat und dann selbst lehrend tätig war, den Reinhold-Schneider-Preis der Stadt. Dem folgten der Leipziger Übersetzungspreis für Europäische Verständigung und der Kulturpreis des Landes Baden-Württemberg. 1998 erhielt sie die Verdienstmedaille der Universität Karlsruhe und die „Goldene Eule“ der Deutschen Sokrates-Gesellschaft, 2001 den Wilhelm-Merton-Preis der Gontard & Metallbank AG in Frankfurt a. M. für Europäische Übersetzungen und schließlich 2003 auf Antrag der Universität Karlsruhe die Verdienstmedaille des Landes Baden-Württemberg. 2007 folgte dann noch der Übersetzer-Preis der Buchmesse Leipzig.

Frau DDr. h.c. Geier ist zwar *die* Dostojewskij-Übersetzerin, hat aber natürlich auch andere russische Autoren übersetzt, von denen die bedeutendsten hier erwähnt seien. Aus der klassischen Literatur nenne ich Leo Tolstoj, aus der vorrevolutionären Literatur der Moderne Leonid Andrejew und Andrej Belyj, aus der Zeit danach Iwan Bunin, Andrej Platonow, Alexander Solschenizyn, Michail Bulgakow, Andrej Sinjajskij, Jewgenija Ginsburg, Lydia Tschukowskaja, Wladimir Wojnowitsch. Besondere Erwähnung verdienen der Band *Puschkin zu Ehren. Von russischer Literatur* (1999 bei Amman, Zürich, 2003 als Fischer Tb, Frankfurt a.M.) und Afanasjew's populäre Sammlung *Russische Volksmärchen* (Winkler, München, 1985 und eine Auswahl daraus 1989. Auch bei dtv als Tb erschienen, 1986). Lassen wir sie aber selbst zur Vielfalt ihrer Übersetzungen sprechen. In ihrer Dankesrede von 1995, als sie den Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung erhielt, fasste sie zusammen: „Das Leben in Deutschland, das Studium, das Unterrichten und Übersetzen öffneten mir einen neuen Zugang zu meiner Muttersprache und zu dem Schrifttum meiner Heimat. Mit Puschkin, Gogol, Dostojewskij, Solowjow, Blok, Belyj und später

Abram Tertz in der Seele fühlte ich mich auf dem Eiland des deutschen Idealismus heimisch und folgte voller Wiedersehensfreude den Bahnen der romantischen Bewegung. Dabei ordnete sich für mich die fast unübersehbare und in ihrer Entwicklung dramatische Fülle der russischen Literatur.“

Wir müssen uns glücklich schätzen, eine so begnadete Übersetzerin in Deutschland zu haben, die den ihrer Muttersprache nicht kundigen Menschen russische Literatur so gekonnt vermittelt. Besonders freut uns, dass sie den weiten Weg hierher nach Hofgeismar nicht gescheut hat, um an dieser Veranstaltung zu ihren Ehren persönlich teilzunehmen. Genießen Sie den wohlverdienten Ruhestand und die Anerkennung, die Sie mit Recht gefunden haben. Sie haben Ihren Beruf stets als Berufung verstanden und mit Liebe, Intelligenz und Wissen, und außergewöhnlicher Begabung ausgeübt. So vermute ich, dass Sie ihre Tätigkeit als Übersetzerin und Kennerin der Literatur und Kultur beider Länder auch jetzt nicht ganz aufgeben werden. Auf diesem Weg begleiten Sie unsere guten Wünsche! Gebe Gott Ihnen Gesundheit, Glück und Schaffenskraft, und lassen sie mich, wie es in akademischen Kreisen üblich ist, mit den Worten schließen: *Ad multos annos!*

Horst-Jürgen Gerigk

Dostojewskijs Tatorte

Der Kriminologe als Dichter

Dostojewskij ist der Dichter des Verbrechens. Man könnte auch sagen: Dostojewskij – das ist der Kriminologe als Dichter. Marcel Proust, der große französische Romancier des 20. Jahrhunderts, hat das mit aller Deutlichkeit formuliert. In seinem Hauptwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* findet eine ausgiebige Unterhaltung über Dostojewskij statt. Und Albertine sagt darin:

„Die Romane, die ich von ihm kenne, könnten alle ‚Die Geschichte eines Verbrechens‘ heißen. Er ist offenbar ganz besessen von dieser Vorstellung, es ist nicht natürlich, daß er immer nur von so etwas spricht.“
(*Die Gefangene*)¹

Albertine hat Recht. Die fünf großen Romane Dostojewskijs, auf denen sein Weltruhm basiert, sind sämtlich auf ein Verbrechen, das heißt auf Mord ausgerichtet. Nur im zweitletzten Roman Dostojewskijs, dem *Jüngling*, der unlängst von Swetlana Geier als *Ein grüner Junge* übersetzt wurde, kommt der von der Handlung anvisierte Mord nicht zustande. In den vier anderen der großen Fünf steht ein Mord im Zentrum der Handlung – in *Verbrechen und Strafe* sogar ein Doppelmord: Raskolnikow erschlägt zwei Frauen mit dem Beil. Rogoschin im Roman *Der Idiot* ersticht Nastasja Filippowna, Pjotr Werchowenski in den *Dämonen*, die jetzt *Böse Geister* heißen, erschießt Schatow mit einem amerikanischen Revolver. Smerdjakow in den *Brüdern Karamasow* erschlägt Fjodor Karamasow mit einem gusseisernen Briefbeschwerer.

Marcel Proust hat Recht. Wohin man blickt, trifft man auf die Geschichte eines Verbrechens. Wie ist solche Vorliebe für den Mord als Faszinosum zu erklären? Es scheint wirklich nicht natürlich, dass Dostojewskij immer nur „von so etwas“

¹ Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. 13 Bde. Frankfurt am Main 1964, Bd. 9 und 10: *Die Gefangene*. Bd. 10, S. 512.

spricht, wie Prousts Albertine bemerkt. Iwan Turgenjew, Dostojewskijs kritischer Kollege, meinte, Dostojewskij – das sei „unser Marquis de Sade.“²

Und der Literaturkritiker und Soziologe Nikolaj Michajlowskij bescheinigte Dostojewskij ein Talent der Grausamkeit.³

Aber Dostojewskij wegen seiner Thematik auf Sadismus festzulegen, trifft nicht den Kern der Sache. Der wahre Grund dieser auffälligen Vorliebe für Mord und Totschlag sollte schaffenspsychologisch aufgeklärt werden. Anders ausgedrückt: Dostojewskij hatte lebensgeschichtlich allen Grund, sich als Schriftsteller mit dem Verbrechen zu beschäftigen, mit der Fähigkeit des Menschen nämlich, das Böse zu wollen und zu tun. Sie wissen schon, meine Damen und Herren, ich spreche von Dostojewskijs unfreiwilliger Reise nach Sibirien ins Zuchthaus in Tobolsk und danach in Omsk, wo er, 28 Jahre alt, ganze vier Jahre als politischer Sträfling verbringen musste und das allein wegen der Teilnahme an einem revolutionären Zirkel in Petersburg. In diesen vier Jahren durchlebte Dostojewskij fern von allen bürgerlichen Existenzformen die Hölle.

Über seine Verhaftung, die Verhöre und die Verurteilung zum Tode, die in eine Scheinhinrichtung einmündete, bleibt Dostojewskij, der Meister des Wortes, eigentlich wortkarg. Wir haben es hier offensichtlich mit einer tabuierten Seelenlandschaft zu tun. Mit einem traumatisch verminten Gelände: *off limits* für das direkte Wort. Das Trauma der Verurteilung zum Tode durch Erschießen mit nachfolgender Scheinhinrichtung und der Hölle der Erniedrigungen während eines vierjährigen Sträflingsdaseins führte in diesem Fall zu einem Gesinnungswandel und einer Auferstehung besonderer Art; der potentielle Zarenmörder kehrt schließlich als Parteigänger des Zaren aus Sibirien zurück. Was in Dostojewskijs Seele vor sich ging, wissen wir nicht. Wir haben lediglich die Resultate. Und die sind interessant genug.

Da ist zuerst und vor allem: Dostojewskijs Sträflingsreport *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*, geschrieben 1859, erschienen von 1860-1862, vollständig 1865. Dieses Werk nimmt in Dostojewskijs literarischem Oeuvre eine Sonderstellung ein. Und das gleich in mehrfacher Hinsicht. Es ist ein gedankliches

² Vgl. Iwan Turgenjews Brief an Saltykow-Schtschedrin vom 6. Oktober 1882 aus Bougival bei Paris. In: I. S. Turgenew: Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 28 tt. Moskau, Leningrad 1960-1968, Pis'ma, Bd. 13/1, S. 49.

³ Vgl. Nikolaj Michajlowskij: Žestokij talant. In: F. M. Dostoevskij v ruskoj kritike. Sbornik statej. Moskau 1956, S. 306-385.

und erzähltechnisches Meisterwerk, mit dem Dostojewskij das leitende Thema seiner großen Romane präsentiert – die Frage: Wie kommt das Böse in die Welt? Im sibirischen Zuchthaus lernt Dostojewskij als politischer Sträfling alle nur denkbaren Straftäter aus nächster Nähe kennen. Wörtlich heißt es in den *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*: „Wir waren unser im Zuchthaus insgesamt so an die 250 Mann – diese Zahl blieb fast immer konstant.“ Und an diese Bemerkung schließt alsbald die Feststellung an: „Es ist anzunehmen, daß es kein Verbrechen gibt, das hier nicht seinen Vertreter gefunden hätte.“ (Teil I, Kap. 1).⁴

Das heißt: Dostojewskijs unfreiwillige Reise nach Sibirien setzte ihn einer Schulung aus, die einen ‚Probleminfekt‘ zur Folge hatte, den er Zeit seines Lebens nicht mehr loswurde: das obsessive Interesse an der Psychopathologie des Mörders. Man darf sagen, dass Dostojewskij in Sibirien zum Kriminologen wurde, allerdings zu einem philosophischen Kriminologen mit einem christlichen Fundament.

Die Täterpersönlichkeit wird als ein Geheimnis anerkannt, das jegliche dogmatische Schlussfolgerung ausschließt. Bezeichnend ist die folgende Feststellung im fünften Kapitel des Ersten Teils der *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*:

„Die Vorgesetzten wundern sich manchmal, daß irgendein Arrestant, der einige Jahre so friedlich, so musterhaft gelebt hat, wegen seines guten Betragens sogar eine Aufseherfunktion bekam, plötzlich mir nichts dir nichts – als sei ein Teufel in ihn gefahren (točno bes v nego vlez) – wild wurde, sich irgend etwas in den Kopf setzte, Radau schlug, ja manchmal sogar eine kriminelle Handlung riskierte: sei es, daß er sich seinen höchsten Vorgesetzten offen widersetze, sei es, daß er jemanden tötete oder gewalttätig wurde und so weiter. Man blickt ihn an und wundert sich. Vielleicht ist aber der ganze Grund für diese plötzliche Explosion in diesem Menschen, von dem man es am allerwenigsten erwartet hätte, einfach darin zu sehen, daß hier eine sehnsüchtige, krampfhaft Manifestation seiner Persönlichkeit vorliegt, ein instinktives Heimweh nach sich selber (instinktivnaja toska po samom sebe), der Wunsch, sich zu äußern, seine unterdrückte Individualität zu zeigen, der plötzlich sichtbar wird und bis zur Wut, zur Raserei, zur Verfinsterung der Vernunft, zum Anfall, zu Konvulsionen führt. So klopf vielleicht ein lebendig Begrabener, wenn er im Sarg

⁴ F.M. Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tt.* Leningrad 1972-1990. hier: PSS, Bd. 4: *Zapiski iz Mertvogo doma*, S. 10.

erwacht, gegen den Sargdeckel und bemüht sich, ihn aufzustößen, obwohl seine Vernunft ihm natürlich sagen mußte, daß all seine Anstrengungen vergeblich sind. Aber das ist es ja gerade, daß es hier nicht mehr um Vernunft geht: hier geht es um Konvulsionen.“⁵

Der tiefe Ernst Dostojewskijs darf uns allerdings nicht dazu bringen, die Augen vor seinem Sinn für das Makabre, für die Provokation um jeden Preis, für die geradezu ruchlose Interessenweckung hinsichtlich seiner Leser zu vergessen. So wimmeln etwa die sich ja immer wieder geradezu wissenschaftlich nüchtern gebenden *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* bei näherem Hinsehen von makabren Überraschungseffekten. Ja, die *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* offerieren sogar eine wahre Ästhetik der Grausamkeit.⁶ Mit verschiedenen erzähltechnischen Mitteln ist Dostojewskij ein Meisterwerk auch des Tonfalls gelungen. So wird die von äußerster Grausamkeit bestimmte Ermordung Akulkas durch ihren Ehemann (Teil II, Kap. 4: *Akulkas Mann. Eine Erzählung*) von diesem einem völlig gefühlkalten Zuhörer erzählt, der zynische Kommentare abgibt. Der wirkliche Zuhörer nachts im Gefängnishospital ist aber der Ich-Erzähler, der selber wegen Ermordung seiner Ehefrau im Zuchthaus seine Strafe abbüßt und hier seine eigene Untat in einer Variante vorgeführt bekommt. Solche Verschachtelung setzt wiederum in uns Lesern die verschiedensten Emotionen frei, die ganz im Banne der Verständnislenkung des Autors Dostojewskij stehen.

Und wenn es über das Verbrechen eines anderen Mitsträflings, der Ermordung eines Gutsbesitzers, heißt:

„Auf seinem Hof befand sich, auf ganzer Länge, ein mit Brettern überdeckter Graben, der dem Abfluss der Fäkalien diente. Die Leiche lag in diesem Graben. Sie war bekleidet und gewaschen, der abgeschnittene ergraute Kopf war an den Rumpf angesetzt worden, und der Mörder hatte ihm ein Kissen unterlegt.“ (Teil I, Kap. 1)⁷

so zeigt sich an dieser kurzen Passage die ganze Souveränität und Virtuosität des Erzählers Dostojewskij. Noch inmitten des schrecklichsten Ernstes der Dinge bleibt er spielerisch, d.h. Künstler. Konkret wird ausgeführt, dass der Mörder seinem Opfer den Kopf vom Rumpf getrennt und den abgeschnittenen Kopf an

⁵ Ibid., S. 66-67.

⁶ Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Zur Ästhetik der Grausamkeit: Turgenew, Dostoevskij, Leskov, Šoločov. In: Das Böse in der russischen Kultur, hrsg. von Bodo Zelinsky. Köln, Weimar, Wien 2008, S. 233-247.

⁷ PSS, Bd.4, S. 15-16.

den Rumpf der Leiche wieder angesetzt und außerdem dem ergrauten Kopf auch noch ein *Kissen* unterlegt hat. Dieses Kissen, meine Damen und Herren, das ist „Dostojewskij“ in Reinkultur. Ganz zu schweigen von dem Graben, der, wie es heißt, dem „Abfluss der Fäkalien“ diente. Wie sich herausstellt (Teil II, Kap. 7) war jedoch der Mitsträfling, der für diese Tat verurteilt wurde, nicht der Täter.

Durch Sibirien, so hatten wir gesagt, wurde Dostojewskij zum Kriminologen. Dies wird durch die *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* dokumentiert. Fast gleichzeitig aber, nämlich 1861, tritt er mit den *Erniedrigten und Beleidigten* als Romancier in Erscheinung. Hier schärft er sein belletristisches Instrumentarium. Diese beiden Energieströme seiner literarischen Aufmerksamkeit münden ein in die konzentrierte Leistung seines ersten großen Romans: *Verbrechen und Strafe*, erschienen 1866.

Es zeigt sich nun etwas Eigentümliches: Dostojewskij geht mit den zuhöchst explosiven emotionalen Materialien seiner großen Romane in vollkommen nüchterner Systematik um; eiskalt berechnend, möchte ich sagen. Sein Ziel ist es, den Leser mit den Mitteln des Romanciers betroffen zu machen, ihn mit der Wirklichkeit des Bösen zu konfrontieren – denn er will ja ein Lehrer der Menschheit sein.

Das geht aber nur, wenn kriminelle Sachverhalte erzählt werden, Straftaten, die sich der schriftlichen Fixierung widersetzen wollen, die das Licht scheuen, Exempla der Bestie Mensch. Und deshalb schlüpft Dostojewskij immer wieder in die Maske, die sich Thomas De Quincey, der englische Romantiker, in seinem Essay *Über den Mord als eine schöne Kunst betrachtet* aufgesetzt hat.⁸

Dostojewskij gestaltet den Mord als Faszinosum und steht mit dieser Vorliebe in einer menschheitlich zentralen Strömung der Interessennahme. Denken Sie nur an die „Tatort“-Serie im Deutschen Fernsehen: 700 Fernsehfilme dieser Gattung existieren. Die Einschaltquoten liegen zurzeit bei 7,34 Millionen.

Allerdings hat Dostojewskij seine eigene Art, in dieses menschheitliche Thema einzusteigen. Er führt uns Paradigmen des Schuldigwerdens vor und entfaltet sie, mit Edmund Husserl gesprochen, zur „phänomenalen Fülle“.

⁸ Thomas De Quincey: *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet*. In: De Quincey, *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers und andere Schriften*. Deutsch von Walter Schmiele. Stuttgart, 1962, S- 369-490.

Drei Tatorte:

Verbrechen und Strafe, Böse Geister, Die Brüder Karamasow

Dies lässt sich an der Art der Tatorte in den großen Romanen Dostojewskijs verdeutlichen. Ich greife aus systematischen Gründen drei heraus: *Verbrechen und Strafe* (1866), *Die Dämonen, jetzt Böse Geister* (1872) und *Die Brüder Karamasow* (1879/80). Im Vergleich dieser drei Werke zeigt sich der Systematiker Dostojewskij. Manche meinen, große Dichtung könne auch „fabulierend“ entstehen; als wüsste der Dichter, wenn er anfängt, noch nicht, wie das Ganze aussieht. Eine solche Annahme ist aber nicht zu halten. Dostojewskij war zweifellos, dem Tumult der Leidenschaften, die er gestaltet, zu trotz, ein Meister des Kalküls. Alle seine Effekte sind berechnet und darin Meisterstücke der Verständnislenkung. Ich nannte ihn den Kriminologen als Dichter. Und der Kriminologe in ihm hat gewiss die Darstellung seiner Verbrecher und ihrer Situation streng überwacht. So ist in *Verbrechen und Strafe* der Zustand des Mörders nach vollzogener Untat das Zentrum. Der Roman hat sechs Teile. Am Ende des ersten Teils geschieht Raskolnikows Doppelmord. Die übrigen fünf Teile schildern die Reaktion Raskolnikows auf seine Untat. Das ist also der erste der fünf großen Romane Dostojewskijs.

Im letzten der großen Fünf, den *Brüdern Karamasow*, ist die Planung der Tat das Zentrum, die Planung der Ermordung Fjodor Karamasows. Der Mord selbst wird uns nicht direkt geschildert. Er geschieht „Im Dunkeln“. So heißt im Achten Buch das Kapitel 4, dessen Titel doppelsinnig gemeint ist. In der *Nacht* geschieht der Mord. Und seine Aufklärung ist die Aufhellung des Dunkels. Die Gerichtsverhandlung im letzten und zwölften Buch kreist um die Frage: Wer ist der Täter und warum? Das heißt: Es geht um die Frage: Was geschah im Dunkeln?

Und die fünf großen Teile, Dostojewskij nennt sie Bücher, die dem Kapitel „Im Dunkeln“ vorausgehen, zeigen uns, dass der Gedanke, Fjodor Karamasow solle nicht mehr leben, in seinen drei Söhnen mit unterschiedlicher Intensität aufgekeimt ist.

Dostojewskij legt den Sachverhalt mit allen Mitteln seiner durchtriebenen Kunst darauf an, dass die Spannung ganz und gar auf die Frage hinausläuft, wer denn den Mord ausgeführt hat. Das Verhalten des Mörders vor seiner Tat ist das Zentrum der *Brüder Karamasow*. Im Gegensatz dazu weiß der Leser in *Verbrechen und Strafe* von Anfang an Bescheid. In den *Brüder Karamasow* aber erfährt der

Leser erst im achten Kapitel des Elften Buches den tatsächlichen Hergang der Tat, als Smerdjakow seine Ermordung Fjodor Karamasows seinem Stiefbruder Iwan erzählt. Das ist spät genug, und doch gerade früh genug, damit der Leser die Fehlschlüsse der Gerichtsverhandlung, die das letzte, nämlich Zwölfte Buch schildert, regelrecht aus der Nähe verfolgen kann. Auch hier, vor Gericht, geht es um die Rekonstruktion des Geschehens „Im Dunkeln“, also um Kapitel 4 des Achten Buches. Immer wieder kommt vor Gericht der Tatort zur Sprache.

Alles, was uns vor diesem Kapitel, „Im Dunkeln“, geschildert wird, strebt zu ihm hin. Alles, was nach diesem Kapitel geschildert wird, sucht aufzuklären, was im Dunkeln geschehen ist. Man darf sagen, dass uns die Hauptlinie der Handlung, deren zentrale Gestalt Dmitrij Karamasow ist, den Menschen im Banne des bösen Wunsches vorführt: *vor* der Tat. Allerdings wird dies mit der speziellen Pointe Dostojewskijs gezeigt, dass das Böse nur Wirklichkeit werden kann, wenn es vom Menschen gewünscht wird. Hätte sich Dmitrij nicht bis zum *Tatentschluss* vorgewagt und nicht plötzlich das Weite gesucht, im Dunkeln, dann hätte Smerdjakow den Mord nie begangen! Er konnte nur in der Rolle eines anderen morden. Es ging Dostojewskij darum, den bösen *Wunsch* als Grundlage für die Wirklichkeit des Bösen kenntlich zu machen, und er hat diese Kennzeichnung in den *Brüdern Karamasow* zentral gestaltet.

Zwischen *Verbrechen und Strafe* und den *Brüder Karamasow* liegen die *Bösen Geister* (früher *Die Dämonen*). Hier ist der Vollzug des Mordes das zentrale Thema. Ja, man darf sagen: Die Ermordung Schatows durch Pjotr Werchowenskij ist als gezielter Willkürakt eines machtbesessenen Fanatikers ein ganz besonders abscheuliches Verbrechen. Der Mörder mordet hier absichtsvoll unter Zeugen, die er durch seine demonstrierte Gewalttat einschüchtern will und als seine Gehilfen in eine gemeinsame Schuld verstrickt. Der Tatort wird zur Arena des zynischen Täters, der das Licht „dreier Laternen“ nicht scheut.

Da Schatow, das Opfer, sehr kräftig ist, wird er vor seiner Ermordung zunächst von Tolkatschenko, Liputin und Erkel gemeinsam niedergeschlagen. Sie drücken ihn zu Boden, und Werchowenskij springt mit seinem amerikanischen Revolver hinzu. All dies geschieht in einem nächtlichen Park. Wörtlich heißt es:

„Es wird erzählt, Schatow habe noch den Kopf drehen, ihn ansehen und erkennen können. Drei Laternen beleuchteten die Szene. Schatow stieß plötzlich einen kurzen, verzweifelten Schrei aus, aber man ließ ihm zum Schreien gar keine Zeit: Pjotr Stepanowitsch setzte ihm akkurat und ener-

gisch den Revolver mitten auf die Stirn, preßte ihn fest an – und drückte ab. [...] Der Tod trat fast augenblicklich ein.“ (Teil III, Kap. 6, Abschnitt 1)⁹

Was auffällt, ist die völlige Wehrlosigkeit des Opfers. Das hat System! Die Wehrlosigkeit des Opfers ist auch für sämtliche anderen Morde in Dostojewskijs großen Romanen typisch.

Man denke an die Wucherin in *Verbrechen und Strafe*, die sich gerade über ein vermeintliches Pfand beugt, das Raskolnikow ihr heimtückisch gegeben hat, als sie von der stumpfen Seite seines Beils tödlich getroffen wird. Und Lisawjeta, die Stiefschwester der Wucherin, die unerwartet hereintritt, hebt nur kaum merklich die linke Hand, „aber nicht bis zum Gesicht“, als Raskolnikow sie mit der Schneide seines Beils tödlich an der Schläfe trifft. Unter dem rechten Arm trägt sie ein Bündel Wäsche.

Und Fjodor Karamasow beugt sich gerade aus dem Fenster, als ihm von Smerdjakow, der hinter ihm steht, mit einem gusseisernen Briefbeschwerer der Schädel eingeschlagen wird. Man sieht: die Situationen, in der in *Verbrechen und Strafe* in den *Bösen Geistern* und den *Brüdern Karamasow* der Mord geschieht, ist zwar jeweils eine völlig andere, die Wehrlosigkeit des Opfers aber ist immer eindeutig gegeben. Warum? Antwort: Durch die Wehrlosigkeit des Opfers hebt Dostojewskij das freiheitliche Tun des Täters hervor. Ein Handgemenge zwischen Täter und Opfer hätte den von Dostojewskij benötigten Sachverhalt verunklart.

Und noch etwas fällt auf: Die Tatwaffe ist zwar immer eine andere: Beil, Revolver, gusseiserner Briefbeschwerer, aber immer lässt Dostojewskij das *Opfer* in einem für es typischen Gestus sterben, einem Gestus, der für das Leben des Opfers exemplarisch war:

Die Wucherin beugt sich über ein vermeintliches Pfand, um es aufzuwickeln – eine Geste, die für ihr Leben typisch war, ihre Stiefschwester hat ein Bündel Wäsche unterm rechten Arm und wehrt sich nicht mit der freien linken Hand, weil sie in ihrem Leben ständig geschlagen wurde. Schatow wird von vermeintlichen Mitstreitern zu Boden gedrückt. Er ist bekennerrisch arglos. Und Fjodor Karamasow flüstert Liebesworte in den dunkeln Garten, blickt aus dem Gefängnis seines Hauses, wo er sich verbarrikadiert hat, in das vermeintliche Paradies, wo er seine Geliebte vermutet, als ihm der Schädel eingeschlagen wird.

⁹ PSS, Bd. 10: Besy, S. 460.

Man sieht, dass Dostojewskijs Veranschaulichungen immer eine präzise gedankliche Konstruktion enthalten, die auf den ersten Blick kaum zu erkennen ist. Mit einem Wort: Dostojewskij, der Systematiker, schläft nie. Er ist ständig am Werk. Für die adäquate Interpretation der geschilderten Sachverhalte muss der Leser seinen Blick für solche Systematik schärfen und kultivieren.

Was mein heutiges Thema anbelangt, so ist zu sagen: Dostojewskijs Tatorte sind immer symbolische Landschaft, Seelenlandschaft, wenn man so will, nicht naturalistisches Interieur. Und dies trotz aller realistischen Details. Programmatisch sei festgehalten, dass Dostojewskij keine Deskriptionen, sondern Evokationen liefert. Das bedeutet, dass wahrgenommene Umwelt aus einer „Grenz-situation“ in den Blick tritt.

Sehen wir uns den Tatort in *Verbrechen und Strafe* an. Nicht umsonst hat Thomas Mann dieses Werk den „größten Kriminal-Roman aller Zeiten“ genannt. Tatsache ist, dass die Darstellung Raskolnikows eine Lesergeneration nach der anderen in ihren Bann gezogen hat. Wer kennt ihn nicht, den Mörder mit dem Beil, der zwei wehrlose Frauen erschlägt und doch ein sittlicher Mensch ist, denn er will ja durch seinen Raubmord zwei junge Frauen, Dunja und Sonja, aus ihrer unverdienten finanziellen Ohnmacht befreien. Er sucht, literaturhistorisch formuliert, die Schatzkiste des Grafen von Monte Christo. Er findet aber in der Wohnung der Ermordeten nur eine Handvoll Nichtigkeiten, die er zufällig aufrafft und in einem verlassenen Hof unter einem Stein versteckt. Alles war umsonst! Und er ist nun unwiderruflich ein Mörder.

Der Tatort durchzieht diesen Roman von Anfang bis Ende. Nur noch in den *Brüdern Karamasow* spielt der Tatort eine solch bedeutende Rolle: Sehen wir uns also zunächst *Verbrechen und Strafe* an. Der Roman hat sechs Teile. Im siebten und letzten Kapitel des Ersten Teil begeht Raskolnikow seinen Raubmord: Er ermordet die sechzigjährige Wucherin Aljona Iwanowna in ihrer Wohnung, des Weiteren ungeplant deren fünfunddreißigjährige Stiefschwester Lisawjeta, die unerwartet am Tatort erscheint.

Der Tatort wird uns von Dostojewskij aber bereits im ersten Kapitel des Romans geschildert. Gleich auf der vierten Seite. Dass es sich um den Tatort handelt, wird uns, den Lesern, aber nicht gesagt: Wir müssen es erschließen. Denn Dostojewskij lässt uns ja an der Bewusstseinsarbeit Raskolnikows teilnehmen. Wir werden Zeuge seiner inneren Monologe.

Er besucht, finanziell völlig abgebrannt, die Wucherin, um eine Uhr zu verpfänden. Schon vor einem Monat war er bei ihr und hat einen Ring gegen Geld eingetauscht, den er noch nicht wieder auslösen konnte. Die Frist ist abgelaufen. Die Wucherin verlängert die Frist. Jetzt bringt er also eine Uhr: eine alte silberne Uhr mit einer Kette aus Stahl. „Wieviel?“ fragt Raskolnikow. Und die Wucherin sagt: „Anderthalb Rubel und die Zinsen im voraus.“

Raskolnikow will empört gehen, besinnt sich aber, „als ihm einfällt“: „daß er sich sonst nirgendwohin wenden konnte und daß er auch eine andere Absicht hatte.“ „Eine andere Absicht hatte?“¹⁰ Was heißt das? Er ist hier, um sich *seinen Tatort* anzusehen. Und wir, die Leser, tun mit ihm das gleiche. Die Alte (starucha) und „der junge Mann“ (molodoj čelovek) stehen sich antithetisch gegenüber. Dostojewskij weckt in uns Antipathie gegenüber der Wucherin und Sympathie gegenüber Raskolnikow.

Wir werden dazu gebracht, die Wohnung der Wucherin mit den Augen Raskolnikows darauf abzusuchen, wie sie als Tatort für einen Raubmord einzustufen ist. Da ist die scheppernde Türglocke. Ein dunkles Vorzimmer mit eingezogener Zwischenwand, hinter der eine winzige Küche liegt. Das ist ein mittelgroßes Zimmer mit gelben Tapeten, Geranientöpfen und Musselgardinen – auf denen das grelle Licht der untergehenden Sonne liegt.

„Auch *dann* [i *togda*] wird die Sonne so leuchten,“ fuhr es Raskolnikow unversehens durch den Kopf, und er sah sich alles im Zimmer rasch an, um die Lokalität so gut wie möglich kennenzulernen und sich einzuprägen.“¹¹

Kein Stäubchen in der ganzen Wohnung. „Diese Art von Sauberkeit findet man bei bösen und alten Witwen“ überlegte Raskolnikow weiter und schielte dabei neugierig nach dem Kattunvorhang vor der Tür zu dem zweiten winzigen Zimmer wo das Bett und die Kommode der Alten standen....¹² Die ganze Wohnung bestand aus diesen zwei Zimmern. Das aber ist bereits eine Feststellung des übergreifenden Erzählers.

Raskolnikow tut jetzt noch keinen Blick in dieses zweite Zimmer. Er lauscht nur, als die Wucherin in das andere Zimmer hinter dem Vorhang geht.

¹⁰ PSS, Bd. 6: Prestuplenie i nakazanie, S. 9.

¹¹ Ibid., S. 8.

¹² Ibid., S. 9.

„Der junge Mann, nun allein mitten im Zimmer, horchte neugierig und kombinierte. Man konnte hören, wie sie die Kommode aufschloß. „Wahrscheinlich die obere Schublade“, überlegte er, „die Schlüssel trägt sie also in der rechten Tasche... Alle an einem Bund, an einem Stahlring... Und ein Schlüssel ist größer als die anderen, dreimal so groß, mit Zackenbart, natürlich nicht der für die Kommode.... Also muß dort noch eine Schatulle sein oder eine Truhe... Interessant. Truhen haben immer solche Schlüssel... übrigens, wie gemein ist das alles... [...].

Die Alte kam zurück. Er geht schließlich – mit einem Rubel und 15 Kopeken (wie es die Wucherin abzüglich des Wucherzinses errechnet). Und er sagt: er komme bald wieder. Vielleicht in den nächsten Tagen. „Etwas Schönes.. Silber.. Ein Zigarettenetui“. Und er verabschiedet sich: „Leben sie wohl“ – „Und Sie sind immer allein zu Hause...?“¹³

Wir sind also mit einem zukünftigen Mörder unterwegs, der uns an seinen Wahrnehmungen teilnehmen lässt. Insgesamt viermal wird uns die kleine Wohnung der Wucherin im vierten Stock eines riesigen Mietshauses mitten in der Anonymität Petersburgs vor Augen geführt: im ersten Kapitel des Ersten Teils (wie ich soeben ausführte); im siebten Kapitel des Ersten Teils (da geschieht der Mord); im sechsten Kapitel des zweiten Teils; und im sechsten Kapitel des dritten Teils. Immer sehen wir die Wohnung mit den Augen Raskolnikows, im Lichtkegel seines Bewusstseins. Filmtechnisch müsste man sagen: Es handelt sich immer um subjektive Kamera. Dostojewskij liefert keinen „establishing shot“!

Der Vollzug der Tat, im siebten Kapitel des ersten Teils, erweitert die Sicht. Raskolnikow öffnet jetzt den Vorhang zum zweiten, engen Zimmer und sucht nach Wertgegenständen. Das Schlüsselbund hat er der toten Wucherin, die in ihrem Blut liegt, abgenommen. Wo aber ist die Truhe, zu der offenbar der große Schlüssel mit dem gezackten Bart passt?

„Er ließ von der Kommode ab und suchte sofort unterm Bett, weil er wußte, daß alte Weiber ihre Truhen gewöhnlich unter die Betten zu schieben pflegen. So war es auch.“¹⁴

Beachten Sie, was uns Dostojewskij hier demonstriert. Raskolnikow will sich

¹³ Ibid., S. 9-10.

¹⁴ Ibid., S. 64.

durch einen Raubmord beweisen, dass er das Zeug zu einem Napoleon hat. Im Resultat kriecht er unter das Bett einer alten Frau, um eine Handvoll Nichtigkeiten aufzuraffen. Zudem erscheint plötzlich Lisawjeta auf der Mordstatt, weil Raskolnikow vergessen hat, nachdem er die Wucherin ermordet hatte, die Wohnungstür zu verriegeln. Er ist seiner Tat nicht gewachsen! Durch Zufall aber ist ihm ein perfektes Verbrechen gelungen.

Raskolnikow sieht sich nach der Tat vom Tatort geradezu magisch angezogen. Er geht wenige Tage nach der Tat erneut in die Wohnung des Opfers. Dort sind inzwischen zwei Arbeiter tätig, Anstreicher. Die Wohnung ist leergeräumt und wird renoviert. Was tut Raskolnikow? Verhält er sich unauffällig? Im Gegenteil, er macht sich verdächtig, fragt, wo denn das Blut sei, denn hier habe man doch die Alte und ihre Schwester ermordet. Raskolnikow fragt nicht nur das, sondern er betätigt wieder die Türglocke genauso wie vor seiner Tat. Und er tut dies nicht nur einmal, sondern insgesamt dreimal. Der gleiche blecherne Klang ist zu hören! Raskolnikow lauscht und erinnert sich. Die damalige qualvolle Empfindung kehrt immer klarer und lebhafter in sein Gedächtnis zurück. Er schreckt bei jedem Klingeln zusammen und dabei – so heißt es, „wurde ihm immer wohler zumute“.¹⁵ Warum kehrt Raskolnikow an den Tatort zurück? Der Untersuchungsrichter sagt es ihm später auf den Kopf zu: Raskolnikow wollte die Kälte im Rückenmark wieder spüren. Noch ein zweites Mal kommt Raskolnikow an den Ort der Tat zurück, diesmal aber im Traum, der allerdings von Dostojewskij so raffiniert eingefädelt wird, dass wir das Geschehen zunächst für Wirklichkeit halten müssen. Dieser Traum (im sechsten Kapitel des dritten Teils) wird nämlich wie der laufende Text in der Vergangenheitsform erzählt, während der erste große Traum, den Raskolnikow hat, der Traum vom zu Tode geprägten Pferd im ersten Teil des Romans, im Präsens erzählt wird. Dostojewskij führt also gerade den aufmerksamen Leser mit der Schilderung der zweiten Rückkehr an den Tatort zunächst in die Irre. Raskolnikow geht in diesem Traum erneut in die Wohnung der Wucherin: Hier ist, vom Mondlicht über-gossen, wieder alles so, wie es war, obwohl doch Raskolnikow die Arbeiter längst beim Tapezieren gesehen hat. An dieser Stelle wird uns Lesern klar, dass es sich um einen Traum handelt. Raskolnikow selbst merkt es erst, als er erwacht. Doch Dostojewskij lässt uns zum Überlegen gar keine Zeit. Das Erzähltempo ist hier enorm hoch. Raskolnikow will seinen Mord an der Wucherin ein zweites Mal begehen; sie sitzt, verhüllt von einem Umhang, in der Ecke auf einem Stuhl. Raskolnikow holt das Beil hervor, schlägt zweimal zu, doch sie

¹⁵ Ibid., S. 134.

rührt sich nicht. Er beugt sich zum Fußboden nieder, um ihr von unten ins Gesicht zu sehen und erstarrt: „die Alte saß da und lachte“. Lachen und Flüstern ist von überall zu hören, und das Treppenhaus steht voller Leute, die Kopf an Kopf ihn anblicken, verstohlen warten und schweigen. Raskolnikow erwacht in seinem Zimmer.

So zeigt sich, dass Dostojewskij in *Verbrechen und Strafe* den Tatort zu einer Realität der Innerlichkeit Raskolnikows werden lässt, zunächst im Licht des Gedankens an die Tat, dann als Vollzugsort der Tat und danach als Bild der Tat. Man beachte, dass ja auch die Anstreicher das Blut, das Raskolnikow am Tatort vergossen hat, nicht tilgen können. Er fragt nach dem Blut, weil es ihn heimsucht. Und schließlich löst das Bild der Tat einen Wiederholungszwang aus, und Raskolnikow sieht sich im Traum einem lachenden Opfer konfrontiert. Dieser Held hat seine eigene Seele gemordet, und die ermordete Wucherin lacht ihn aus. Dostojewskij gestaltet den Tatort als Ort der Selbstentzweiung Raskolnikows: Im Bild der Tat, das Raskolnikow nicht ertragen kann, als er sie getan hat, kündigt sich seine mögliche Selbstfindung an. Soviel zum Tatort im ersten der fünf großen Romane Dostojewskijs. Wenden wir uns nun dem letzten der großen Fünf zu, den *Brüder Karamasow*.

Auch hier lässt Dostojewskij den Tatort zu einer symbolischen Landschaft werden. Auch hier schafft er eine symbolische Topographie. Es handelt sich um das Haus Fjodor Karamasows, des Vaters, der sich nachts in seinem Hause regelrecht verbarrikadiert, weil er sich vor Dmitrij fürchtet. Hier die Schilderung durch den Chronisten des Romans:

„Das Haus von Fjodor Pawlowitsch Karamasow lag zwar nicht im Zentrum der Stadt, aber auch nicht ganz am Rande. Es war ziemlich alt, machte aber einen ansprechenden Eindruck: einstöckig, hellgrau gestrichen mit Mezzanin und einem roten Blechdach. Übrigens könnte es noch sehr lange so stehen, war geräumig, behaglich und hatte eine Menge verschiedener Kammern, Verschläge und unerwarteter Treppchen. Es gab Ratten, aber Fjodor Pawlowitsch litt nicht besonders unter ihnen: „Immerhin ist es abends, wenn man allein bleibt, nicht ganz so langweilig.“ Er hatte tatsächlich die Gewohnheit, seine Diener für die Nacht in das Hinterhaus zu schicken, und schloß sich selbst für die ganze Nacht in seinem Haus ein.“ (Drittes Buch, Kap. 1)¹⁶

¹⁶ PSS, Bd. 14: Brat'ja Karamazovy, S. 85.

Auf den ersten Blick mag das wie eine neutrale Beschreibung eines Hauses aussehen. In Wahrheit ist es eine Wesensbeschreibung seines Eigentümers, was explizit wird, als die Ratten ins Spiel kommen.

Dostojewskij erlaubt sich mit Bezug auf dieses Haus, das ja zum Tatort wird, einen ganz außergewöhnlichen Kunstgriff. Die Evokation des Tatorts kommt aufgrund eines einzigen Details zustande: nämlich der Tür, die aus dem Hause in den Garten führt. Ich bringe kurz in Erinnerung: Das Kapitel „Im Dunkeln“ schildert, wie Dmitrij Karamasow über den Zaun auf das Grundstück seines Vaters klettert, bewaffnet mit einem Mörserstößel (russ. *pestik*), mit dem er voller Eifersucht seinen Vater umbringen will, weil er Gruschenka bei ihm vermutet. Er beobachtet durchs erleuchtete Fenster seinen Vater drinnen und stellt fest, dass die junge Frau nicht bei ihm ist. Sein Vater blickt sogar aus dem hellen Fenster in den dunklen Garten, weil er auf Gruschenka wartet. Dmitrij lässt daraufhin den bereits zum Schlag erhobenen Mörserstößel sinken und flieht aus dem Garten. Der Diener Grigorij, der ihn fliehen sieht und festhalten will, wird von ihm niedergeschlagen.

Dieser Diener Grigorij beharrt aber, nachdem er wieder zu sich kommt, auf der Aussage: Er habe die Tür zum Garten offen gesehen, als Dmitrij davonlief. Das stimmt aber nicht, denn: Wäre sie offen gewesen, so wäre das für Dmitrij ein Beweis gewesen, dass Gruschenka bei seinem Vater ist und er wäre nicht davongelaufen.

Aufgrund dieser unabsichtlichen Falschaussage des Dieners Grigorij, wobei Dostojewskij es offen lässt, ob es sich um eine Wahrnehmungstäuschung oder eine Erinnerungstäuschung handelt, wird Dmitrij vor Gericht für den Mörder seines Vaters gehalten und zu 20 Jahren Zuchthaus in Sibirien verurteilt.

Die zur Unzeit offen gesehene Tür durchzieht wie ein roter Faden sowohl die Voruntersuchung als auch die Reden von Staatsanwalt und Verteidiger vor Gericht und evoziert geradezu magisch den nächtlichen Tatort. Wieder erweckt Dostojewskij ein Haus, diesmal ein nächtliches Haus mit hellerleuchtetem Fenster und nächtlichem Garten, zu einer geradezu magischen Präsenz in der Phantasie des Lesers. Der Tatort ist hier in der Situation des Opfers zentriert. Anstelle der Geliebten erscheint der Mörder.

Nachbemerkung

Dostojewskijs Art und Weise, Tatorte in ihrer jeweiligen Faktizität zu inszenieren, führte soeben zu einem Hinweis auf Thomas De Quinceys berühmten Essay *Über den Mord als eine schöne Kunst (On Murder Considered as one of the Fine Arts)*. Dostojewskij war dieser Essay bereits bei der Abfassung von *Verbrechen und Strafe* bekannt. Der Romantiker De Quincey liefert darin mit typisch englischem Humor eine Ästhetik des Mordes und schärft auf unnachahmliche Weise den Sinn seiner Leser dafür, Morde nicht moralisch zu betrachten, sondern einzig aufgrund ihrer Originalität. Der Mörder wird bei De Quincey zum Künstler, der Auswahl des Opfers und Durchführung seiner Mordabsicht unter ästhetischen Gesichtspunkten vornimmt. De Quinceys Aufsatzfolge, wie sie heute als Einheit vorliegt, erschien in zwei Teilen, veröffentlicht 1827 und 1854. Vgl. Thomas De Quincey: *The English Mailcoach and Other Essays*. Introduction by John E. Jordan. London 1961 (= Everyman's Library; 609), S. 47-133. Da De Quincey ein Kenner der Schriften Immanuel Kants war, liegt es nahe, hier eine ironisierende Reaktion auf Kants *Kritik der Urteilskraft* anzunehmen.¹⁷ Dostojewskijs Erfindungsreichtum bei der Veranschaulichung kriminologischer Sachverhalte wartet noch auf eine detaillierte Analyse. Meine hier vorgelegten Überlegungen haben lediglich das Terrain der Tatorte abgesteckt. Und auch das wurde nur selektiv getan. Der Tatort im *Idiot* erfordert eine eigene Analyse, weil uns dort der Hergang der Tat nicht geschildert wird, sondern nur ihr Resultat. Auch der *Jüngling* (jetzt *Ein grüner Junge*) hat einen Tatort, wenn auch die Tat im letzten Moment nicht zustande kommt (Teil III, Kap. 12, Abschnitt 5). Was aber ist ein „kriminologischer Sachverhalt“? Zitiert sei aus dem *Kriminalistik-Lexikon*¹⁸ die Definition des Begriffs „Kriminologie“:

„Die Kriminologie befaßt sich mit allen Umständen, die mit dem Zustandekommen, der Begehung, der Aufklärung und der Bekämpfung des Verbrechens sowie der Behandlung des Verbrechers zusammenhängen.“¹⁹

¹⁷ Vgl. dazu Horst-Jürgen Gerigk: De Quinceys „Der Mord als eine Schöne Kunst betrachtet“ – eine Parodie auf Kants „Kritik der Urteilskraft“? In: Dietrich von Engelhardt und Manfred Oehmichen (Hrg.): Der „Mord“. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten. Lübeck 2007 (= Research in Legal Medicine. Vol. 35), S. 131-141.

¹⁸ Waldemar Burghard (Hrg.): *Kriminalistik-Lexikon*. Heidelberg 2. Aufl. 1986, S. 146

¹⁹ Satzung der „Gesellschaft für die gesamte Kriminologie“: § 2, Art. 1

Der Eintrag „Kriminologie“ (S. 145-156) führt noch andere Definitionen auf, vermerkt jedoch einleitend: „Eine einheitliche oder auch nur vorherrschende Definition des Begriffs Kriminologie besteht bis heute nicht. Andererseits sind auch keine extrem gegensätzlichen Auffassungen erkennbar.“

Man darf nicht vergessen, dass Dostojewskij nicht mit seinem missionarischen Christentum die größte Wirkung erzielt hat, sondern mit seiner exemplarischen Darstellung kriminologischer Sachverhalte, zu denen sein Christentum allerdings die wirksamste Folie liefert.

Literaturverzeichnis und Literaturhinweise

Dostoevskij, F. M.: Polnoe sobranie sočinenij v 30 tt. Leningrad 1972-1990.

Gerigk, Horst-Jürgen: Dostoevskijs „Aufzeichnungen aus einem Totenhaus“: Täterliteratur mit vierfachem Schriftsinn. In: Ulrike Jekutsch und Werner Kroll (Hrg.): Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag. Wiesbaden 2000, S. 247-254.

Gerigk, Horst-Jürgen: Stawrogins kreativer Nihilismus. Dostjewskijs Paradoxon in den „Dämonen“. In: Edith Düsing und Hans-Dieter Klein (Hrg.): Geist und Literatur. Modelle der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan. Mit einer Einleitung von Annette und Linda Simonis. Würzburg 2008, S. 155-165.

Gerigk, Horst-Jürgen: Dostoevsky – Genius of Evocation: The Scene of Fyodor Karamazov's Murder and Its Symbolic Topography. In: Robert Louis Jackson (Ed.): A New Word on "The Brothers Karamazov". With an introductory essay by Robin Feuer Miller and a concluding one by William Mills Todd III. Evanston, Illinois, S. 180-191.

Gerigk, Horst-Jürgen: Der Jüngling. In: Birgit Harreß (Hrg.): Dostojewskijs Romane. Interpretationen. Stuttgart 2005 (Reclams Universalbibliothek, 17529), S. 91-115.

Tom Kraft

Raskol'nikovs Beil – Opfermesser, Schwert der Gerechtigkeit oder Messer für den Kaiserschnitt?

Was ist Raskol'nikovs Axt? 1997 auf einer Konferenz in Budapest¹ wurde von Prof. Jerzy Faryno aus Warschau argumentiert, dass das Werkzeug, mit dem Rodion Romanyč Raskol'nikov die Wucherin Alena Ivanovna und ihre Schwester Lizaveta erschlägt, einem „Opfermesser“ gleichkomme, die Küche, aus der Raskol'nikov ein Küchenbeil ausleihen will, gerate dabei wegen der zum Trocknen aufgehängten Wäsche zum „Purgatorium“. So lautete in etwa die grobe Argumentationslinie von Faryno nach meinen damaligen Notizen.

Doch ist diese Folgerung richtig? Ich habe damals schon an Farynos These gezweifelt und nehme sie hier zum Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit dem Mordwerkzeug in Dostoevskijs *Verbrechen und Strafe*.

Farynos These ist mythopoetisch und kultursemiotisch. Er deutet die Axt auf einer symbolischen Ebene und versucht sie per Analogsetzung mit einem Opfermesser in einen passenden Kontext einzubetten. Der Versuch ist natürlich legitim. Meines Erachtens darf aber eine Deutung auf einer symbolischen Ebene weder der pragmatischen noch der fiktionalen Ebene völlig zuwiderlaufen. Beide zusammen würde ich zur pragmapoetischen Basis eines Textes verschränken.

Der pragmatische Strang bedeutet im Fall von Gegenständen wie Axt und Messer, Analogien oder Unterschiede in ihrer Schneidwirkung und in ihrer üblichen, bestimmungsgemäßen Verwendung als Werkzeuge auszumachen. Auch die Analogien und Unterschiede bei der Handhabung, somit der Bewegungsablauf, *wie* das Agens sie gegen ein Patiens führt, gilt es hier zu beachten. Von Seiten des Patiens spielen die Auswirkungen der Handhabung, sei es bei bestimmungsgemäßem Gebrauch oder bei Mord, ebenfalls eine Rolle.

¹ Thema: *Литературоведение XXI века: Текст, жанр, автор* vom 04. - 06. September 1991 im Kollégium Eötvös József

Auf der fiktionalen Ebene hingegen möchte ich auf die innerfiktionale Motivierung für die Wahl der Axt als Mordwerkzeug eingehen.

Anhand der Zwischenergebnisse dieser Überlegungen soll dann eine neue Deutung des Mordwerkzeugs erfolgen.

Die Pragmatik bei Äxten bzw. Beilen und Messern

Ich betrachte zunächst die form- und funktionsbedingten Unterschiede und die Gemeinsamkeiten zwischen Äxten und Beilen. Gemeinsam ist ihnen: Eine Axt/ein Beil ist ein keilförmiges Stück Stahl (mit leichten Variationen in der Form) am Ende eines Griffs von 30 bis 100 cm Länge. Die Grifflänge ist abhängig davon, wie damit ausgeholt werden soll, also nur aus dem Arm oder aus dem ganzen Körper. Das Stahlstück hat gemeinhin zwei Enden: ein schmales, das eine gerade oder leicht gerundete Klinge ergibt, und eine stumpfe Fläche gegenüber, auf der anderen Seite des Stielauges, die Hammerbahn. Die Hammerbahn gibt dem Keil mehr Gewicht und damit Durchschlagskraft und kann wie ein Hammer zum Einschlagen verschiedener Gegenstände benutzt werden. In der Holzwirtschaft werden zwei sehr ähnliche Werkzeuge benutzt, einmal um Äste nah am Stamm zu entfernen, also zu entasten, oder um Holzrundlinge, sprich Scheite, zu spalten.

Dabei unterscheidet sich das Werkzeug zum Entasten vom Werkzeug zum Spalten sowohl von der Form her als auch terminologisch. Zum Entasten dient die *Axt*, von vorne gesehen ist das Dreieck, das den Keil bildet, schmaler, die Schneide gern runder. Zum Spalten dient das *Beil*², hier gehen die gleichen Seiten des Dreiecks stärker auseinander, sie sollen die Funktion eines Keils erfüllen, bei dem der stumpfere Winkel der Seiten das Holz längs seiner Faserichtung auseinander drückt.

Holzscheite, die in einer Küche aufgeschlichtet sind, muss man nicht mehr entasten. Das ist schon im Wald geschehen, ebenso wie das Schneiden auf eine ofenkompatible Länge. In der Küche vor dem Ofen gilt es nur noch, die Scheite in ihrem Querschnitt zu verkleinern, damit sie ins Ofenloch passen. Daraus folgt mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit, dass Raskol'nikov keine Axt stehlen konnte, sondern ein Küchenbeil³. Denn eine Axt taugt für diese Art Arbeit nur

² Russisch: *колуш*

³ Ein Fleischbeil wäre wieder etwas anderes.

bedingt, die dünnere Schneide bleibt gern im Holz stecken, ohne es gleich zu spalten. Gemeinsam ist aber beiden Werkzeugen, dass man damit einen Schlag gegen einen Zielgegenstand führt und auch die Art und Weise, wie sie gegen den Zielgegenstand geführt werden, nämlich ausholend. Das mag einer der Gründe dafür sein, warum die Begriffe gern synonym verwendet werden⁴.

Das Messer

Betrachten wir Messer als Werkzeuge. Mit einem Messer schlägt man gemeinhin nicht zu bzw. holt nicht weit aus, das Messer wird mit der Schneide am Gegenstand entlang geführt, den man zerschneiden oder von dem man etwas abschneiden will und (bei dickerem Schneidgut eventuell ‚säbelnd‘, also hin- und herführend) durch ihn hindurch⁵. Um die Schnittbewegung zu unterstützen ist die Klinge des Messers vom Griff ausgehend zunächst auch breiter und verjüngt sich dann zur Spitze hin. Die Schärfe des Messers kommt auch von einer Keilform, diese ist aber im Vergleich zu Axt/Beil winzig – hauptsächlich die zugschliffene Schneide der Klinge. Sonst erinnern Messer von ihrer Form her eher an Stahlbänder als an Keile. Eine zweite Form des Messerführens besteht im Stechen mit der Messerspitze voraus mit dem Ziel, grobe Öffnungen zu bohren. Hier hat die Messerklinge eine flache Keilform mit einem sehr spitzen Winkel, was das Eindringen erleichtert. Nach vorne findet mit zunehmender Eindringtiefe ein Durchdringen, an den Seiten auch hierbei ein Schneiden statt, weil senkrecht zur stechenden Bewegung die Schneide am durchtrennten Material entlang geführt wird.

Die unterschiedliche Form und die unterschiedliche Schneidwirkung der Werkzeuge rechtfertigen eine Analogsetzung von Messern mit Äxten wie in Farynos Opfermesseransatz nicht. Betrachten wir nun die Handhabung und die Funktion.

Die Handhabung von Axt/Beil und Messer im Zweikampf

Axt und Beil wie Messer gehören beide zu den so genannten ‚Hieb- und Stichwaffen‘ im Gegensatz zu Feuerwaffen, Wüргеinstrumenten u.a.

⁴ Im Russischen ist *topor* durch seine größere Häufigkeit quasi der Oberbegriff und *kolun* eher ein Wort unter Fachleuten.

⁵ Ausnahme: beim Gemüseschneiden, wo die Bewegung eine lineare Vor- und Zurückbewegung wie mit einem Hobel ist.

Die Handhabung der Axt ist weitgehend analog zu der eines Stocks oder einer Keule, man holt aus, um der Waffe Schwung zu geben, es gibt hier im Russischen auch das Sprichwort: *рубить топором с плеча*, also wörtlich: (*mit der aus der Schulter [ergänze: in Schwung gebrachten] Axt hacken*) was die übertragene Bedeutung hat: *großzügig Wahrheiten, Kritik austeilen*, das, was man im Deutschen auch *Grobschnitt* nennt. Beim Auftreffen auf den Körper des Opfers/Gegners quetscht, hackt die so in Schwung gebrachte Axtschneide Gliedmaßen ab, trifft aber die Hammerbahn, zerquetscht sie und zertrümmert.

Das Messer kann zweifach geführt werden. Entweder wird stechend in den Körper des Opfers bzw. Gegners eingedrungen, oder die Klinge wird am Körper entlang geführt und die Schneide durchtrennt dabei Haut und Fleisch.

Mit einem schweren, großen Messer kann gegen kleine Gliedmaßen wie Finger die hackende Bewegung einer Axt imitiert werden, wenn man aus kurzer Entfernung mit Schwung aus dem Handgelenk dagegen hackt. Aber das ist ein Sonderfall.

Die Bewegungen bei Verwendung eines Messers als Waffe sind kürzer, entweder stechende Stöße Richtung Gegner (wenn die Klinge daumenseitig aus der Faust ragt), oder aber, wenn die Messerhaltung andersherum ist, von oben (Kopfhöhe) herabstoßend. Das gilt bei Tätern, die Stechen bevorzugen. Es gibt aber auch die ‚Schlitzer‘, dabei wird der Angriff auf Opfer/ Gegner nicht linear, sondern tangential geführt, an seinem Leib oder seinen Gliedmaßen entlang, um durch Zerschneiden erst die Haut, dann das Fleisch und schließlich die Gefäße zu öffnen. Das Auftreffen auf Knochen lenkt die Richtung des Messers ab, so wird ein Messer am Kopf die Haut und die Fleischschicht öffnen. Um aber ins Gehirn zu gelangen muss durch eine Öffnung im Schädel gestochen werden – etwa an den Schläfen, durchs Auge oder durchs Ohr.

Durch Messer oder Äxte und Beile zugefügte Wunden

Durch Messer oder durch Äxte/Beile zugefügte Wunden unterscheiden sich signifikant. *Messerstiche* führen zu tiefen Wunden, die senkrecht zum Einstich geringen Umfang haben, so dass man von Einstichkanälen sprechen kann. *Messerschnitte* entlang des Körpers durchtrennen Haut, Fleisch, sowie Band- und Sehnenapparat. Am Körper des Opfers entlang geführte Messer zerschneiden durch ihr geringes Gewicht in der Regel keine Knochen. *Wunden von Beilhiebes* trennen Haut und Fleisch quetschend ab und durchtrennen durch ihre Schwungmasse hackend und zertrümmend auch Knochen.

Eine tödliche Messerwunde wird meist ein großes Blutgefäß bzw. ein stark durchblutetes Organ beschädigt haben, was innerhalb weniger Minuten zum

Tode durch Blutverlust führt. Außer beim Eindringen des Messers durch Schädelöffnungen ins Gehirn dürfte bei Messerwunden langsames oder schnelleres Verbluten die Todesursache sein. Anders bei Axt und Beil: der Tod kann zwar auch durch Öffnen eines Gefäßes herbeigeführt werden, etwa durch Abhacken eines Gliedes oder des Kopfes, oder durch Hineinhacken in den Körper. Ähnliche Auswirkungen hat auch ein Schlag mit der Hammerbahn auf ein Organ mit feinen Blutgefäßen wie die Leber, was durch den ausgeübten Druck die Blutgefäße zum Platzen bringt und zu sofortigem inneren Verbluten führt. Oft tritt der Tod aber durch eine irreversible und massive Schädigung des Gehirns ein, wenn der Schädel durch die Hammerbahn zerschmettert oder durch die Schneide gespalten wird.

Messer und Axt und Beil als Kultgegenstände

Opfermesser haben mindestens auf einer Seite eine äußerst scharfe, gebogene Klinge⁶. Mit einer schnellen Bewegung wird beim Opfertier, z. B. Schaf entlang des Halses die Schlagader geöffnet, also ein großes Blutgefäß, über welches das Tier durch die Herztätigkeit sehr schnell ausblutet. Damit das korrekterweise möglichst schnell geht, muss das Gefäß der Länge nach aufgeschnitten werden und nicht quer durchtrennt, denn das kann dazu führen, dass die durchtrennten Arterienenden sich einrollen und so die Blutung stoppt. Wenn die Blutung sofort gestillt wird, kann der Tod verhindert werden.

Bei den Juden des AT wurden die Opfer zunächst mit dem Messer getötet. Dann wurde ihnen die Haut abgezogen und sie wurden in Teile gehackt⁷:

Er soll dann den Stier vor dem Herrn schlachten, und die Söhne Aarons, die Priester, sollen das Blut darbringen. Sie sollen es ringsum an den Altar sprengen, der am Eingang des Offenbarungszeltes steht (Levitikus, 1, 5-6).

Da die Priester bei geringen Sühneopfern Teile des Opfers zu sich nahmen, muss man davon ausgehen, dass beim Opfern das Tier möglichst ausgeblutet wurde, vgl. dazu das folgende Zitat:

Jeder Mann aus dem Haus Israel oder jeder Fremde in eurer Mitte, der irgendwie Blut genießt, gegen einen solchen werde ich mein Angesicht wenden und ihn aus der Mitte seines Volkes ausmerzen. Die Lebenskraft des Fleisches

⁶ Die gekrümmte Klingeform gehört zu schneidenden, die gerade zu stechenden Waffen, vgl. die Form des Säbels und die des Floretts.

⁷ Dieses Zerteilen geschah vermutlich mit Äxten; das ist hier aber sekundär.

sitzt nämlich im Blut. Dieses Blut habe ich euch gegeben, damit ihr auf dem Altar für euer Leben die Sühne vollzieht; denn das Blut ist es, das für ein Leben sühnt. Deshalb habe ich zu den Israeliten gesagt: Niemand unter euch darf Blut genießen, auch der Fremde, der in eurer Mitte lebt, darf kein Blut genießen. Jeder unter den Israeliten oder der Fremde in eurer Mitte, der Wild oder für den Genuss erlaubte Vögel erlegt, muss das Blut ausfließen lassen und es mit Erde bedecken. Denn das Leben aller Wesen aus Fleisch ist das Blut, das darin ist. Ich habe zu den Israeliten gesagt: Das Blut irgendeines Wesens aus Fleisch dürft ihr nicht genießen; denn das Leben aller Wesen aus Fleisch ist ihr Blut. Jeder, der es genießt, soll ausgemerzt werden. (Levitikus, 17, 10-14).

Durch die abquetschende Wirkung von Äxten kann das geforderte Ausbluten nicht unbedingt erreicht werden. Daher ist für den Opferstich, also die Durchtrennung der Halsschlagader zum Ausbluten, tatsächlich ein Messer notwendig.

Doch wurde die Axt ebenso wie das Schwert auch bei Hinrichtungen, was man ja auch als eine Art rituelle Handlung sehen kann, verwendet. Dabei trennte der Henker den Kopf des Hingerichteten vom Hals. Der Hirntod stellt sich dabei durch mangelnde Versorgung des Gehirns mit Blut und damit Sauerstoff ein. Das Herz pumpt das Blut durch die Halsarterien aus dem Leib des Enthaupteten. Die Wunde ist in jedem Falle tödlich, selbst wenn der Kopf bzw. der Leib bei sofortiger Versorgung durch Anschluss an eine Herz-Lungen-Maschine noch einige Wochen lang unabhängig voneinander am Leben gehalten werden können⁸.

Die durch Raskol'nikov zugefügten Wunden

Im Vergleich zu den oben genannten Opferritualen betrachten wir nun kurz die Wunden im Roman *Verbrechen und Strafe*. Raskol'nikov schlägt Alena Ivanovna *mehrmals* mit der Hammerbahn direkt auf den Scheitel, wobei er den Schädelknochen zertrümmert und das Gehirn zerquetscht⁹:

⁸ Dr. Robert White in Utah schnitt in den 70er und 80er Jahren Rhesusaffen in Experimenten die Köpfe ab und transplantierte sie auf andere Rhesusaffenleiber, wodurch er sie einige Tage am Leben erhalten konnte. Durch Anschluss an eine Herz-Lungen-Maschine konnte das Martyrium eines Affenkopfes auf mehrere Wochen ausgedehnt werden (vgl. Fano et al.: ohne Seitenangabe im Abschnitt: Xenotransplantation is Dangerous and Unproven,).

⁹ Die Übersetzung ins Deutsche ist der Genauigkeit halber vom Verfasser.

Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. [...] Тут он изо всей силы ударил раз и другой, все обухом и все по темени. (75)

Der Schlag traf genau den Scheitel, was durch ihren geringen Wuchs begünstigt wurde. [...] Hier schlug er mit aller Kraft wieder und wieder zu, immer mit der Hammerbahn und immer auf den Scheitel.

Нагнувшись и рассматривая ее опять ближе, он увидел ясно, что череп был раздроблен и даже сворочен чуть-чуть на сторону. (75)

Er bückte sich und sah sie sich erneut genauer an. Er konnte genau sehen, dass der Schädel zertrümmert und sogar leicht zur Seite verschoben war.

Lizaveta trifft er hingegen ein Mal mit der Schneide des Beils, wobei er ihr den Schädel von der Stirn bis zum Scheitel spaltet:

Удар пришелся прямо по черепу, острием, и сразу прорубил всю верхнюю часть лба, почти до темени. (77)

Der Schlag traf sie genau auf den Schädelknochen, mit der Schneide, und durchschlug sofort den ganzen oberen Teil der Stirn, fast bis zum Scheitel.

Beide Wunden sind unbedingt tödlich, der Tod tritt primär durch irreversible und massive Schädigung des Gehirns ein. Das wirkt nicht wie die ausblutende Wirkung eines Opferressers. Auch dieser Punkt spricht gegen Farynos Opfermesserthese.

Innerfiktionale Motivierung für die Wahl des Beils

Betrachten wir nun innerfiktionale Gründe für die Wahl des Beils als Mordwerkzeug. Hier lassen sich zwei Stränge ausmachen: Einmal Gründe, die mit der Persönlichkeit des Mörders zu tun haben und dann Gründe, die mit dem Beil selbst zusammenhängen.

Gesundheitliche Verfassung Raskol'nikovs

Raskol'nikov hat sich zum Zeitpunkt der Morde mindestens zwei Wochen sehr unregelmäßig ernährt:

Квартирная хозяйка его две недели как уже перестала ему отпускать кушанье, и он не подумал еще до сих пор сходить объясниться с нею, хотя и сидел без обеда. (33)

Seine Zimmerwirtin hatte schon vor zwei Wochen aufgehört, ihn mit Mahlzeiten zu versorgen, und er hatte bis dahin noch nicht daran gedacht, zu ihr zu gehen und mit ihr zu reden, obwohl er ohne Mittagessen dasaß.

Принесет Настасья – поем, не принесет – так и день пройдет. (362).

Wenn Nastas'ja mir was brachte, aß ich, brachte sie nichts... verging der Tag so.

Er ist jung, mangelernährt, vermutlich ein rechter Hänfling:

но [...] на свои силы, он не надеялся (68)

Auf seine Körperkräfte wollte er sich nicht verlassen.

Раскольников бросился на него с кулаками, не рассчитав даже и того, что плотный господин мог управиться и с двумя такими, как он. (50).

Raskol'nikov stürzte sich mit geballten Fäusten auf ihn, übersah dabei sogar, dass der stämmige Herr es gegen zwei wie ihn aufnehmen konnte.

Schon vor dem Mord phantasiert er und hat Fieber, er befindet sich also in einem Zustand, in dem man besonders schwach ist.

И необыкновенная лихорадочная и какая-то растерявшаяся суета охватила его вдруг, вместо сна и отупения (67)

Und eine ungewöhnliche fiebrige und irgendwie konfuse Unruhe ergriff ihn plötzlich statt Schläfrigkeit und Abgestumpftheit.

Geringe Tötungskompetenzen Raskol'nikovs

Er verfügt über keinerlei antrainierte Kompetenzen im Töten großer Säugetiere oder Menschen, das bedeutet, dass er weder gedient hat, noch ausgebildeter Mediziner oder Metzger ist. Mit großer Wahrscheinlichkeit kennt er nur wenige Möglichkeiten, wie man einen Menschen möglichst schnell und zuverlässig töten kann, weder mit bloßen Händen (z. B. durch Kehlkopfschlag, Genickbruch), noch mit dem Messer (durch Zerschneiden der Hauptarterien, Stich durch das Schlüsselbein hindurch in die Brust u.ä.). Zum Erwürgen des Opfers bräuchte man größere Körperkraft oder auch wieder bestimmte Techniken, wobei so ein gewaltbereites Opfer¹⁰ wie Alena Ivanovna (*sterva*) (64), also *Mist-*

¹⁰ Vgl. die Würdigung ihres Charakters im Abschnitt: Warum Raskol'nikov Alena mit der Hammerbahn, Lizaveta aber mit der Schneide erschlägt.

stück, Luder) ihm hier durchaus einen Strich durch die Rechnung machen könnte (z. B. ihm ins Auge greifen oder ihn beißen).

Предстояло самое важное дело – украсть из кухни топор. О том, что дело надо сделать топором, решено им было уже давно. У него был еще складной садовый ножик; но на нож, и особенно на свои силы, он не надеялся, а потому и остановился на топоре окончательно (68)

Es stand ihm noch das Wichtigste bevor – aus der Küche das Beil zu entwenden. Er hatte schon lange beschlossen, dass es das Beil sein müsse. Er hatte auch noch ein Klappmesser für den Garten; aber auf das Messer und seine Körperkräfte wollte er sich nicht verlassen und blieb deshalb endgültig beim Beil.

Zu geringer Kompetenz im Töten und schlechten physiologischen Voraussetzungen kommt noch ein psychologischer Faktor. Beim Würgen wie beim Töten mit dem Messer (besonders wenn dem Opfer mit der zweiten Hand der Mund verschlossen wird, um es am Schreien zu hindern), muss der Täter sein Opfer festhalten, bis es tot ist, um für sich selbst maximale Sicherheit zu gewährleisten. Dabei fehlt jegliche Distanz zum Opfer. Raskol'nikov ist kein Lustmörder, der so etwas spüren möchte, sondern eher jemand, dessen Tat eine theoretische Basis hat. Der ganze Mordplan fußt auf einem abstrusen Selbstversuch. Beim Erschlagen mit dem Beil muss das Opfer nicht festgehalten werden, es fällt einfach tot um, die Berührung des Opfers erfolgt nur indirekt, vermittelt über das Schlagwerkzeug.

Freie Zugänglichkeit des Beils

Zu Dostoevskijs Zeiten wurde mit Holz geheizt. Das Beil liegt bei den Scheiten. Damals wurde auf großen Küchenherden gekocht, die ebenfalls mit Holz eingeschürt wurden. Eine freie Zugänglichkeit zur zukünftigen Mordwaffe durch das Vorhandensein von Holz und von Beilen in der Küche ist also innerfiktional äußerst realitätsnah (im Übrigen ist dies auch die Wäscheszene: zum Waschen muss Wasser erhitzt werden und nach dem Waschen trocknet die Wäsche in einem oft geheizten Raum schneller, auch wenn sie den Küchengeruch annimmt).

Aber Raskol'nikov kann das Beil aus der Küche nicht entwenden, weil Nastas'ja sich gerade dort aufhält:

Но каково же было его изумление, когда он вдруг увидел, что Настасья не только на этот раз дома, у себя в кухне, но еще занимается делом: вынимает из корзины белье и развешивает на веревках! (70)

Aber wie groß war sein Erstaunen, als er plötzlich bemerkte, dass Nastas'ja nicht nur diesmal zu Hause und bei sich in der Küche, sondern auch noch beschäftigt war: sie nahm Wäsche aus einem Korb und hängte sie an Leinen auf!

Es entwendet das Beil daher beim Hausmeister, wo es zwischen Scheiten liegt:

Он бросился стремглав на топор [...] и вытащил его из-под лавки, где он лежал между двумя поленами; (71)

Er stürzte sich blindlings auf das Beil [...] und holte es unter der Bank hervor, wo es zwischen zwei Scheiten gelegen hatte.

Auch unter der Ofenbank des Hausmeisters dürfte es sich eher um ein Beil und nicht um eine Axt handeln. Da die Wasch- und Aufhängszene in der Küche tatsächlich den ersten geplanten Diebstahl des Beils vereitelt, kann man hier auch das Purgatorium anführen, aber mir erscheint das nicht überzeugend. Denn wo sind weitere Szenen, in denen die Küche eine Böses aufschiebende, transzendierende und kathartische Wirkung hat? Zunächst dient das zunächst nicht verfügbare Mordinstrument meines Erachtens schlicht einer banalen Spannungssteigerung ohne christlich-jüdisch-mythologischen Deutungshorizont und die aufgehängte Wäsche samt Haushälterin einer quasinatürlichen Motivierung.

Als weiteres Zwischenergebnis kann man hier festhalten, dass die vorgeschlagene mythopoetische Annäherung an die Axt als Opfermesser pragmapoetisch nicht überzeugend scheint; besondere Ähnlichkeiten mit Opferritualen können genauso eindeutig verneint werden wie Analogien der Form, des Bewegungsablaufs oder der Funktion. Das verwendete Werkzeug ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Beil.

Warum Raskol'nikov die Wucherin Alena mit der Hammerbahn,
Lizaveta aber mit der Schneide erschlägt

Es gibt aber einen anderen Punkt, der bei dem Doppelmord aus literaturwissenschaftlicher Sicht nachdenklich stimmt: Alena wird mit der Hammerbahn, ihre Schwester mit der Schneide erschlagen. Betrachten wir zunächst Alenas Attribute:

An verschiedenen Stellen im Roman wird sie von anderen Figuren mit Insekten wie Kakerlaken und Läusen verglichen:

Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна. (65)

Was bedeutet schon in der Gesamtbetrachtung das Leben dieses schwind-süchtigen, dummen und bösen alten Weibes? Nicht mehr als das Leben einer Laus, einer Schabe, ja weniger, denn das alte Weib ist schädlich.

– Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную. (361)

„Denn ich habe nur eine Laus getötet, Sonja, eine unnütze, eklige, schadenbringende Laus.“

Sie teilt auch direkt und indirekt diverse Attribute mit der Insektenwelt. Es heißt, sie sei *klein, eklig* (*маленькая и гаденькая*: 64) und *schadenbringend* (*вредна*: 65). Die Linie mit dem Ekel wird noch einmal massiv verstärkt:

разыскав старуху, с первого же взгляда, еще ничего не зная о ней особенного, почувствовал к ней непреодолимое отвращение [...] (63)

nachdem er die Alte gefunden hatte, fühlte er ihr gegenüber, auf den ersten Blick und noch ohne über sie etwas Besonderes zu wissen, einen unüberwindlichen Ekel [...]

So eingeführt wirkt auch ihr – betrachtet man den späteren Mord völlig gerechtfertigtes – Verhalten insektenhaft, wenn sie misstrauisch aus dem (Tür)spalt lugt:

жилица оглядывала из щели пришедшего с видимым недоверием, и только виднелись ее сверкавшие из темноты глазки (14)

Die Bewohnerin betrachtete den Ankömmling mit sichtlichem Misstrauen durch den Spalt und nur ihre in der Dunkelheit funkelnden Äuglein waren sichtbar.

Versteckt hinter der Tür macht sie raschelnde Geräusche:

Чувства ли его были так изощрены (что вообще трудно предположить), или действительно было очень слышно, но вдруг он различил как бы осторожный шорох рукой у замочной ручки и как бы шелест платья о самую дверь. Кто-то неприметно стоял у самого замка и точно так же, как он здесь, снаружи, прислушивался, притаясь изнутри и, кажется, тоже приложив ухо к двери ... (73)

Vielleicht waren seine Sinne so geschärft (was schwer vorstellbar ist) oder es war wirklich so deutlich hörbar, aber plötzlich hörte er ein Geräusch, das er für das vorsichtige Scheuern einer Hand über den Türgriff und für das Rascheln eines Kleides gegen die Tür hielt. Jemand stand verstohlen direkt beim Schloss und lauschte innen genauso wie er hier von außen, hielt den Atem an und hatte anscheinend auch das Ohr an die Tür gelegt...

Auf einer anderen Ebene betrachtet lebt Alena auch ebenso parasitär wie eine Laus: Sie saugt ihre Kunden durch Wucherzinsen aus und lebt wie ein Zuhälter von der Arbeit ihrer Schwester:

Дает вчетверо меньше, чем стоит вещь, а процентов по пяти и даже по семи берет в месяц и т. д. (64)

Sie gibt viermal weniger als das Stück wert ist, nimmt dafür aber fünf, sogar bis sieben Prozent pro Monat usw.

Лизаветина работа —, подумал молодой человек (15).

„Das ist Lizavetas Arbeit“, dachte der junge Mann.

Wobei sie ihre Schwester ganz wie ein Zuhälter auch schlägt und anderweitig misshandelt:

Лизавета, которую она, такая маленькая и гаденькая, бьет поминутно и держит в совершенном порабощении, как маленького ребенка [...]. (64)

Lizaveta, welche sie, obwohl sie selbst so klein und eklig ist, ständig schlägt und in völliger Unterdrückung hält, wie ein kleines Kind [...].

Она чужую жизнь заедает: она намедни Лизавете палец со зла укусила; чуть-чуть не отрезали! (65)

Sie saugt andere aus bis aufs Blut: letztens hat sie Lizaveta vor Wut in den Finger gebissen, man hätte ihn fast amputiert!

Das russische Wort für Hammerbahn ist *obuch*. Es kommt in folgenden Wendungen vor: *Как обухом по голове* (wörtlich: *wie mit der Hammerbahn auf den Kopf*) also: *erschütternd, unerwartet*. Dann gibt es noch den veralteten Ausdruck *под обух идти* (*unter die Hammerbahn gehen*) im Sinne von: *unters Fallbeil, zur Hinrichtung gehen* und eine dritte: *плетью обуха не перешибешь* (*man kommt mit der Peitsche nicht gegen eine Hammerbahn an*), bei der die

Hammerbahn als unaufhaltsame Macht/Gewalt gesehen wird¹¹. Für Alena kommt das Beil völlig unerwartet, da sie von dem dreifachen Todesurteil über sich ob ihrer angeblichen Schädlichkeit nichts weiß (des Offiziers, des Studenten, Raskol'nikovs) vgl.:

Конечно, она недостойна жить, – заметил офицер [...] (65).

„Sie ist nicht wert zu leben, klar“, bemerkte der Offizier [...]

So gesehen wird Raskol'nikovs Bluttat eher zu einer Hinrichtung statt zu einem Opfer. Außerdem richtet er sie fast ohne Anstrengung hin, so als ob die ganze Kraft aus dem Beil käme und nicht aus seiner Hand, die es führt:

Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. (74)

Er nahm das Beil ganz heraus, holte mit beiden Armen aus, fast ohne es zu merken, und fast mühelos, fast automatisch, ließ er es mit der Hammerbahn auf ihren Kopf niederfallen. Seine eigene Kraft schien dabei gar nicht beteiligt.

Ebenso findet sich das Beil wie zufällig beim Hausmeister:

„Не рассудок, так бек!“ – подумал он, странно усмехаясь. Этот случай ободрил его чрезвычайно. (71)

„Wenn schon der Verstand nicht hilft, dann halt der Teufel!“, dachte er und lachte merkwürdig. Dieser Zufall gab ihm neuen Mut.

Hierher passt auch gut die die geplante Entwendung des Beils störende Nastas'ja, denn die unüberwindbare Kraft, die Raskol'nikov zum Mord treibt, ist Anmaßung gepaart mit Machtlust:

– [...] Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и их всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!. И не деньги, главное, нужны мне были, Соня, когда я убил; не столько деньги нужны были, как другое... Я это все теперь знаю... Пойми меня: может быть, тою же дорогой идя, я уже никогда более не повторил бы убийства. Мне другое надо было узнать,

¹¹ Vgl. die Bedeutungserklärung: «Не возможно, бесполезно противостоять силе, власти», also „es ist sinnlos, unmöglich, sich Gewalt entgegenzustellen“ (Жуков: 250).

другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмеюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или *право* имею ..." (363, kursiv im Original)

Ich habe einfach getötet; für mich selber getötet, für mich ganz allein: und ob ich dann irgend jemandes Wohltäter geworden wäre oder das ganze Leben lang alle wie eine Spinne im Netz gefangen und ihnen den Lebenssaft ausgesaugt hätte, musste mir in dem Moment damals ganz egal sein! Und vor allem, Sonja, brauchte ich nicht das Geld, als ich tötete; weniger das Geld, etwas anderes... Jetzt weiß ich das alles... Versteh mich recht: Vielleicht wäre ich auf demselben Weg geblieben und hätte nie wieder getötet. Ich musste etwas anderes herausbekommen, etwas anderes trieb mich dazu: ich musste damals herausbekommen, und das möglichst schnell, ob ich eine Laus bin wie alle, oder ein Mensch! Ob ich die Grenze überschreiten kann oder nicht! Ob ich den Mut habe, mich zu bücken und zuzupacken oder nicht? Ob ich ein zitterndes Geschöpf bin oder ein *Recht* habe...

In Kombination ergibt sich, dass Macht und Gewalt ein Dämon ist, dem man schwer widerstehen kann, während das Beil zum Instrument menschlicher Rechtsprechung wird, aber eben menschlicher, anmaßender und fehlerhafter Rechtsprechung, denn der selbsternannte Henker-Mensch tötet auch Lizaveta.

Hier lässt sich noch anführen, dass *obuch* und *obuv'* anagrammatisch gesehen sehr nah sind. Dann ergibt sich als zusätzliche Motivierung für die genaue Schilderung der Bluttat über eine möglichst realitätsnahe und eindringliche Darstellung hinaus der Beigeschmack des Zertretens eines Insekts mit dem Schuh, vgl:

Глаза были вытарашены, как будто хотели выпрыгнуть, а лоб и все лицо были сморщены и искажены судорогой. (75)

Die Augen waren weit aufgerissen als ob sie herausspringen wollten, die Stirn und das ganze Gesicht warfen Falten und waren durch das Zucken verzerrt.

[...] череп был раздроблен и даже сворочен чуть-чуть на сторону (75).

[...] der Schädel war zertrümmert und sogar ein wenig zur Seite verschoben

Es bleibt zu klären, warum Lizaveta nicht mit der Hammerbahn, sondern mit der Klinge erschlagen wird. Eine erste Annäherung ist, dass sie schlicht ‚anders‘ sterben soll, damit eine Variation im Mordgeschehen vorhanden ist. Auch ein

Element von Moralität kann hier hineinspielen: Lizaveta war im Gegensatz zu ihrer Schwester kein böser Mensch:

У нее такое доброе лицо и глаза. (64)

Ihre Augen und ihr Gesicht sind so gütig.

Vielleicht sollte ihr Tod deshalb ‚weniger bestialisch‘ sein, ‚sauberer‘ sozusagen aus einer zweifellos fragwürdigen schlachterlichen (oder ritterlichen?) Sicht, also nicht unter einer ganzen Reihe von Schlägen mit dem Hammer, sondern mit einem einzigen Schlag mit der Klinge. Weiterführend kann man auch argumentieren, dass Alena und Lizaveta Schwestern, aber Töchter unterschiedlicher Mütter waren:

Лизавета была младшая, сводная (от разных матерей) сестра старухи [...] (64)

Lizaveta war die jüngere, die Stiefschwester (von einer anderen Mutter) der Alten [...]

Damit waren sie unterschiedlichen Blutes und das mit Alenas Blut besudelte Mordwerkzeug in Lizavetas Blut zu baden, könnte möglicherweise unpassend erscheinen, um im Tode keine Vermischung von Gut und Böse herbeizuführen.

Es ist aber auch ein zu Faryno alternativer mythopoetischer Ansatz denkbar: In der griechischen Mythologie schmerzt Zeus der Kopf und er bittet seinen göttlichen Sohn, ihm den Kopf zu spalten. Dieser gehorcht und dem gespaltenen Kopf entsteigt Athene¹², die Göttin des Kriegs, des Sieges und der Weisheit. Und Lizavetas Tod wirkt in Raskol'nikovs Bewusstsein als Impuls zur Reue:

– он Лизавету эту... убить не хотел... Он ее... убил нечаянно... Он старуху убить хотел... когда она была одна... и пришел... А тут вошла Лизавета... Он тут... и ее убил. [...] (356)

Diese Lizaveta... wollte er nicht töten... Er hat sie... unabsichtlich getötet... Die Alte wollte er töten... als sie allein war... ging er hin... Da kam Lizaveta dazu... Und da... hat er sie getötet. [...]

¹² „Der Göttervater fühlte sich einst von heftigen Schmerzen überfallen. Er rief seinen Sohn Hephaistos, den kunstreichen Schmied, herbei und verlangte von dem Erstaunten, er solle ihm das Haupt mit einem Beischlag spalten. Hephaistos gehorchte, und im selben Augenblick entstieg Pallas Athene in vollem Waffenschmuck [...] dem Kopfe ihres göttlichen Vaters.“ Schwab Gustav/ Eigl Kurt: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. München, 1955: 19.

Alenas Tod bedauert Raskol'nikov auch hier nicht, doch den Tod Lizavetas hatte er nicht gewollt, er geschah durch einen unglücklichen Zufall. Im Weiteren ist der Leser Zeuge von Raskol'nikovs langem Kampf mit sich selbst und seiner Sonjas Liebe geschuldeten ‚Erneuerung/Wiederauferstehung‘ im Straflager. Sonja ist nicht nur in ihrer Sanftmut mit Lizaveta gedoppelt, mit der sie auch die Kreuze getauscht hat, sondern auch in ihrem Gestus:

Мы с Лизаветой крестами поменялись, она мне свой крест, а я ей свой образок дала. Я теперь Лизаветин стану носить, а этот тебе (366)

Lizaveta und ich haben Kreuze getauscht, sie hat mir ihr Kreuz gegeben und ich ihr dafür mein Medaillon. Ich werde jetzt das Lizavetas tragen, dafür bekommst du dieses.

...он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети, когда они вдруг начинают чего-нибудь пугаться, смотрят неподвижно и беспокойно на пугающий их предмет, отстраняются назад и, протягивая вперед ручонку, готовятся заплакать. Почти то же самое случилось теперь и с Соней: так же бессильно, с тем же испугом, смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцами в грудь и медленно стала подниматься с кровати, все более и более от него отстраняясь, и все неподвижнее становился ее взгляд на него. (356)

...er sah sie an und ihm war plötzlich, als ob er in ihrem Gesicht das Gesicht Lizavetas erblickte. Der Ausdruck im Gesicht Lizavetas hatte sich ihm deutlich eingepägt, als er damals mit dem Beil auf sie zukam und sie vor ihm bis zur Wand zurückwich, eine Hand abwehrend vor sich ausgestreckt, mit völlig kindlichem Schrecken im Gesicht, genauso wie kleine Kinder, wenn sie plötzlich vor etwas Angst bekommen, sie blicken starr und beunruhigt auf das sie erschreckende Objekt, weichen nach hinten zurück, strecken die kleine Hand abwehrend nach vorn aus und sind den Tränen nah. Fast das gleiche passierte jetzt mit Sonja: genauso machtlos, mit dem gleichen Schrecken blickte sie ihn eine Weile an und plötzlich streckte sie die linke Hand abwehrend aus, stieß sich ganz wenig, leicht mit den Fingern von seiner Brust ab und begann langsam vom Bett aufzustehen, mehr und mehr vor ihm zurückzuweichen und der Blick, den sie auf ihn gerichtet hatte, wurde immer starrer.

Aus Lizavetas gespaltenem Schädel ersteht wie Athene ein neuer, besserer Ras-koľ'nikov:

но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. (472)

aber in diesen kranken und bleichen Gesichtern leuchtete schon das Morgenrot einer erneuerten Zukunft, der völligen Wiederauferstehung in ein neues Leben

Но он воскрес (...) (472)

Aber er erstand wieder auf (...)

Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его (...). (473)

Aber hier beginnt schon eine neue Geschichte, die Geschichte der allmählichen Erneuerung eines Menschen, die Geschichte seiner allmählichen Wiedergeburt (...)

Denn er hat sich selbst und den Dämon der anmaßenden Machtbesessenheit überwunden und quasi alles erkannt, wobei der Gebärmutterkopf von Lizaveta-Zeus sich in den Kopf von Sonja-Sophia-Liebe-Weisheit verwandelt.

Als Ergebnis dieser kleinen Untersuchung lässt sich festhalten, dass das Beil eine zweifache Funktion erfüllt: es ist das Beil des selbsternannten Henkers und gleichzeitig Geburtshilfelinstrument für die Kopfgeburt.

Literatur

Primärliteratur (im Text mit Seitenzahl in Klammern):

Dostoevskij Fedor: *Prestuplenie i nakazanie*. Paris, 1994

Sekundärliteratur:

Fano A., Cohen M. J., Cramer M., Greek R., Kaufman S. R.: *Of Pigs, Primates and Plagues: A Layperson's Guide to the Problems With Animal-to-Human Organ Transplants. A Report by the Medical Research Modernization Committee*. Online im Internet URL www.crt-online.org/mrmc.html. Gefunden am 16.07.2008

Faryno Jerzy: Redebeitrag am 04.09.1997 in Budapest, eigene Mitschrift.

Schwab Gustav/ Eigl Kurt: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. München, 1955

Ožegov S. I.: Slovar' russkogo jazyka. Moskau, 1970

Žukov V. P.: Slovar' russkix poslovic i pogovorok. Moskau, 1993

Levitikus. In: Die Bibel, Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament. Aschaffenburg, 1980

Dieser Beitrag erschien zuerst in leicht veränderter Fassung in :

Jakiša, Miranda / Skowronek, Thomas (Hrsg.): Osteuropäische Lektüren II. Texte zum 8. Treffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2009, S. 113-128 (= Berliner Slawistische Arbeiten, Bd. 35)

Annelore Engel-Braunschmidt

Methoden der Umgehung des Fünften Gebots: F. M. Dostojewskij, Vladimir Makanin, Woody Allen¹

Kein anderer russischer Roman scheint die Phantasie von Schriftstellern und Künstlern mehr angeregt zu haben als Dostojewskijs *Verbrechen und Strafe*, obwohl drei weitere von Dostojewskijs fünf großen Romanen ebenfalls den Mord thematisieren. Dass er bis heute nachhallt, Polemiken auslöst, verfilmt wird, beweist nur seine Wirkmächtigkeit auf der moralisch-ethischen wie auf der künstlerischen Ebene, in Ideengeschichte, Theologie, Philosophie. Anhand von zwei Beispielen, die auch von Verbrechen handeln – Vladimir Makanins Roman *Underground oder Ein Held unserer Zeit* und dem Film *Matchpoint* von Woody Allen – möchte ich zeigen, wie bestimmte Aspekte in Dostojewskijs Roman eine spezifische Verarbeitung erfahren haben und damit für unsere Gegenwart aktuell sind. „Du sollst nicht töten“ lautet das Fünfte der Zehn Gebote. Ohne Wenn und Aber, ohne Ausnahme: „Du sollst nicht töten“. Die Zehn Gebote gelten im Judentum und Christentum als Inbegriff der Vorschriften für das Verhalten gegenüber Gott und zu den Mitmenschen. Neben der religiösen Instanz gibt es eine säkulare, die, wenn auch viel weiter gefasst, doch dasselbe sagt und zum Beispiel als Artikel 1, Satz 1, in unserem Grundgesetz festgehalten ist: „Die Würde des Menschen ist unantastbar.“ Die eine Seite ist also das Gebot, die andere das Gesetz. Beide Instanzen, die sich auch als an Gott orientierte Transzendenz und als auf die Natur des Menschen bezogene Immanenz bezeichnen lassen, sind in dem russischen Romantitel „Prestuplenie i nakazanie“ enthalten, der in der alten Rahsinschen Übersetzung ethisch-moralisch interpretierend „Schuld und Sühne“, in der neuen von Swetlana Geier in juristischer Terminologie „Verbrechen und Strafe“ heißt. Was haben die „Helden“ in den genannten Werken eigentlich getan? Warum haben sie „es“ getan? Vor allem aber: Wie sind sie „damit“ umgegangen? Dazu soll noch einmal an Raskolnikow erinnert werden.

¹ Dieser Beitrag beruht zum Teil auf einem Vortrag mit anschließender Diskussion, den die Verfasserin im Dezember 2008 auf Einladung der Evangelischen Akademie Hofgeismar und der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft in Hofgeismar gehalten hat.

Fjodor Dostojewskij

Den Roman *Verbrechen und Strafe* hat von jeher das Zwiegespräch zwischen Raskolnikow und Sonja am Ende des Romans überstrahlt – oder auch über-schattet. In dieser emotional hoch aufgeladenen Szene begreift der Verbrecher, was er getan hat, und findet die Kraft, den Mord zu gestehen. Die eigentliche Reue gelingt ihm ja erst im Epilog. Der lange Weg zum Geständnis und zur Reue legt den Verdacht nahe, Dostojewskij könnte auch eine Variante im Hinterkopf gehabt haben. Wie wäre es gewesen, wenn Raskolnikow einen perfekten Mord begangen und nicht gestanden und nicht bereut hätte? Ausgangspunkt meines Verdachts ist eine Stelle in Dostojewskijs sechs Jahre vor *Verbrechen und Strafe* veröffentlichten *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*. Es gibt da in dem sibirischen Gefängnis, dem von hohen Palisadenwänden umgebenen „ostrog“, einen Insassen namens Petrow, einen Mörder, über den ein anderer sagt, viele Arrestanten hätten ihm Furcht eingeflößt, doch kein einziger habe einen so schrecklichen Eindruck auf ihn gemacht wie dieser Petrow. Seinen Eindruck begründet er mit den Worten: „Er (Petrow) ist der Entschlossenste und Furchtloseste von ihnen allen [...] Er ist zu allem fähig; er wird vor nichts zurückschrecken, wenn er sich einmal etwas in den Kopf gesetzt hat.“ An sein Gegenüber gewendet, fährt der Sprecher fort: „Er würde auch Sie ermorden, wenn ihm das einmal einfallen sollte, ohne jede Ursache, einfach, weil er gerade morden will, und er wird dabei weder mit der Wimper zucken noch Reue zeigen“ (ne pomorščitsja i ne raskaetsja).²

Morden, „weil er gerade will“ – das war die Basis für eine Erzählung von Ivan Bunin, über die ich mich schon früher einmal geäußert habe;³ Morden „ohne Reue“ – das trifft auf die Protagonisten sowohl bei Bunin als auch bei Makanin und Woody Allen zu.

Zunächst zu Raskolnikow und seinem Versuch, den Mord an der alten Pfandleiherin zu rechtfertigen und damit das Gebot „Du sollst nicht töten“ zu negieren. Der eine Versuch basiert auf der sozialen Idee, der andere auf der sogenannten Napoleonischen. Die soziale Idee wird im Roman durch die Unterhaltung über eine Pfandleiherin vorbereitet, die ein Student und ein Offizier in

² F. M. Dostojewskij: *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*. Übertragung von E. K. Rahsin. München 1977/1980, S. 158. – F. M. Dostoevskij: *Zapiski iz mertvogo doma*. Leningrad 1972 (= PSS v 30-i tt. T. 4), S. 84.

³ Vgl. meinen Aufsatz „Non solum contra Dostoevskij“. In: *Jahrbuch. 2007 der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft 2007*, Bd. 14, S. 71-84.

einem Gasthaus führen. Raskolnikow, der soeben von der Alten kommt und zufällig Zeuge dieses Gesprächs wird, sieht sich von dem Zusammenfall eigener Gedanken mit denen des Studenten seltsam berührt, scheint es ihm doch, als wolle ihm jemand in die Hände spielen. Der Student legt nämlich dar, dass er „diese verdammte Alte ermorden und ausrauben“ könnte, „und zwar ohne die leisesten Gewissensbisse.“ Und, sich ereifernd, fährt er fort; „Hunderte, Tausende von guten Werken [...] könnte man [...] in die Tat umsetzen mit dem Geld der Alten [...] Bring sie um und nimm ihr Geld, um dich mit seiner Hilfe dem Dienst an der Menschheit und der Allgemeinheit zu widmen [...] was bedeutet überhaupt auf der allgemeinen Waage das Leben dieser schwindsüchtigen, beschränkten und bösen alten Frau? Kaum mehr, als das Leben einer Laus, einer Küchenschabe [...]“.⁴ Auf die Frage des Offiziers, ob er selbst die alte Frau umbringen würde, antwortet der Student mit einem Nein: „Natürlich nicht.“ Ihm gehe es nur um (soziale) Gerechtigkeit. Die Unterhaltung versetzt Raskolnikow in helle Aufregung, bewegen sich doch in seinem Kopf ähnliche Ideen. Kurz zuvor hatte er einen Brief seiner Mutter erhalten, die ihm von ihren Geldnöten schrieb, von den Nachstellungen Swidrigajlows, denen Dunja, seine Schwester, ausgeliefert ist, und von dem Opfer, das Dunja für die Mutter und den geliebten Bruder zu bringen im Begriff ist, indem sie den Heiratsantrag der Krämerseele Luschin annimmt. All das trägt dazu bei, dass Raskolnikow zur Tat schreitet, zu einer Tat, die durch die „Napoleonische Idee“ in ihm vorbereitet war.

Von dieser Idee erfährt der Leser erst am neunten Tag der Handlung, als Raskolnikow vor dem Ermittlungsrichter Porfirij erscheint. Dieser hatte einen von Raskolnikow vor einiger Zeit verfassten Artikel gelesen, an dem ihn besonders ein Gedanke interessierte. „Vielleicht erinnern Sie sich“, beginnt er nicht ohne Hintergedanken, „es taucht da ein bestimmter Hinweis auf, dass es auf der Welt gewisse Persönlichkeiten gibt, denen erlaubt ist... das heißt, nicht dass es ihnen erlaubt ist, sondern dass sie zu jeder Überschreitung und zu jedem Verbrechen das volle Recht haben und sich vor keinem Gesetz verantworten müssen“.⁵ Zur Begründung dieses vermeintlichen „Rechts“ habe Raskolnikow in seinem Artikel eine Einteilung aller Menschen in „gewöhnliche“ und „außergewöhnliche“ vorgenommen. „Die »Gewöhnlichen«“, referiert Porfirij schein-

4 Fjodor Dostojewskij: Verbrechen und Strafe. Übersetzt von Swetlana Geier. 11. Aufl., Frankfurt a. M. 2006 (= Fischer Taschenbuch 1997), S. 91. Die Ausgabe wird im Folgenden mit dem Titel „Verbrechen und Strafe“ zitiert.

5 Ebd., S. 349.

heilig, „haben zu gehorchen und keinerlei Recht, das Gesetz zu übertreten, denn sie sind, wie gesagt, »gewöhnlich«, während die großen »Außergewöhnlichen« das Recht haben, jedes Verbrechen zu begehen und das Gesetz auf jede Weise zu übertreten, eben deshalb, weil sie »außergewöhnlich« sind.“ Raskolnikow geht auf diese Provokation nicht ein, sondern legt, weil er sich missverstanden fühlt, seine Idee noch einmal mit seinen eigenen Worten dar. „Es geht mir nur um meinen Hauptgedanken“, sagt er, „und an den glaube ich. Er besteht darin, dass die Menschen einem Naturgesetz zufolge im großen und ganzen in zwei Kategorien einzuteilen sind: In eine niedere (die gewöhnlichen), das Material sozusagen, das einzig und allein der Erhaltung der Art zu dienen hat, und in die eigentlichen Menschen, das heißt jene, die die Gabe oder das Talent haben, ihrer Mitwelt ein neues Wort zu sagen“.⁶

Nach dem Besuch bei Porfirij, der eigentlich ein mit psychologischem Geschick geführtes Verhör ist, begegnet Raskolnikow auf der Straße einem Unbekannten, der ihm „Mörder“ nachruft, und plötzlich wird ihm bewusst, dass er gar kein „Außergewöhnlicher“ ist, wie Napoleon, ein Kaiser, der in großem Maßstab, ohne Zweifel an seinem Tun und ohne die geringsten Gewissensbisse, „ein Gemetzel in Paris veranstaltet, eine Armee in Ägypten vergisst, eine halbe Million Menschen im russischen Feldzug vergeudet“.⁷ Im Rückblick gesteht Raskolnikow sich ein, dass er zauderte, unentschlossen zwischen Verwegenheit und Kraftlosigkeit schwankte und ein Gedankenspiel schon für ein wirkliches Vorhaben hielt, statt schnurstracks auf sein Ziel loszugehen. Erschüttert stellt er fest, dass er nur eine miese alte Pfandleiherin umgebracht hat und weit davon entfernt ist, zur Kategorie der Außergewöhnlichen zu gehören. In seinem Selbstgespräch zieht er das Fazit: „Es ging mir um das Überschreiten, so schnell wie möglich... ich habe nicht einen Menschen ermordet, ich habe ein Prinzip ermordet! Ich habe zwar das Prinzip ermordet, aber das Überschreiten, das habe ich nicht fertiggebracht, ich bin auf dieser Seite geblieben... Ich habe nichts gekonnt als Töten“.⁸

Mit dem Zusammenbruch des „Prinzips“, also seiner Idee, quält sich Raskolnikow in der Beichte vor Sonja. Nicht um sich die Mittel und die Macht zu verschaffen, später „ein Wohltäter der Menschheit zu werden“, habe er gemordet, sondern um seiner selbst willen, um die ganze Kasuistik zu beenden, das Hin

⁶ Ebd., S. 351.

⁷ Ebd., S. 370.

⁸ Ebd., S. 371.

und Her, ob er ein Napoleon sei oder nicht. Mit einem Experiment, dem Mord an der Alten, habe er in Erfahrung bringen wollen, ob er eine Laus sei wie alle anderen oder ein Mensch; ob er imstande sei, eine Grenze zu überschreiten, das Gebot zu übertreten oder nicht.⁹ – Es ist nichts geworden mit dem Experiment. Zwar konnte er die Pfandleiherin ermorden, aber nicht die Tabugrenze überschreiten. – Raskolnikow hat dieses Experiment mit sich selbst angestellt („für mich habe ich getötet, für mich allein“), und da es missglückt ist, kann er sagen, er habe sich selbst getötet („Mich habe ich getötet, aber nicht die Alte!“). Noch wenige Stunden zuvor hatte er dem Ermittlungsrichter auf die Frage nach dem Gewissen eines Verbrechers geantwortet: „Wer Gewissen hat, der mag leiden, wenn er seinen Fehler einsieht. Dann ist das seine Strafe – außer dem Zuchthaus“.¹⁰ Er leidet ja schon längst, eben weil er ein Gewissen hat; die Bestrafung von innen hat schon begonnen, und das Zuchthaus kommt auch noch.

Sowohl die soziale Idee als auch die Napoleonische werden ausgiebig mit Argumenten begründet und ausformuliert vorgebracht. Anders verhält es sich mit den Verdrängungsmechanismen, mit denen Raskolnikow die Tat von sich fernzuhalten sucht. Statt diese beim Namen zu nennen, umschreibt er sie mit „das“ oder „es“ (это). So ist es jedenfalls, wenn er mit sich allein ist und die Stimme des Gewissens nicht laut werden lassen will. Dostojewskij hat diese kleinen Wörter kursiv gesetzt und weist ihnen damit eine zeichenhafte, eine Tabu-signalisierende Funktion zu. Den „wunden Punkt“, das Tabu des Tötens, verdeckt Raskolnikow mit Pronomina, die als Euphemismen wirken.¹¹ „Ich werde zu Rasumichin hingehen“, sagt er vor dem Mord zu sich selbst, „aber nicht jetzt, am Tag danach“, „nach dem“ (posle étego) werde ich gehen, wenn „das“ (это) schon geschehen sein wird. [...] ja, wird „das“ denn geschehen?“¹² Während er sein Vorhaben in einem Probevorlauf testet, geht ihm beim Anblick des Zimmers der Alten der Gedanke durch den Kopf: „Auch dann (И тогда) wird also die Sonne so leuchten“.¹³ Mit dem Adverb „dann“ bezieht er sich nur vage auf den Zeitpunkt des Verbrechens, den er auch nicht wahrhaben will. Und nach dem Mord bringt Raskolnikow es nicht fertig, die Untat anders

⁹ Ebd., S. 567.

¹⁰ Ebd., S. 567.

¹¹ Olga Meerson: Dostoevsky's Taboos. Dresden, München 1998 (= Artes liberales. Beiträge zur Theorie und Praxis der Interpretation; Bd. 2), S. 37-80.

¹² F. M. Dostojewskij: Rodion Raskolnikoff. Schuld und Sühne. Übersetzt von E. K. Rahsin. München 1977/1980, S. 76. Die Ausgabe wird im Folgenden als „Schuld und Sühne“ zitiert. – „Verbrechen und Strafe“, S. 74.

¹³ „Verbrechen und Strafe“, S. 12.

als mit „das“ zu bezeichnen. Anders verfährt er, wenn er sich in Gesellschaft befindet und dort den Mord an der Pfandleiherin diskutiert. Als hätte die Sache nichts mit ihm zu tun, kann er dann das Wort „Mord“ in den Mund nehmen, die Tat sozusagen externalisieren. Das Innere und das Äußere kommen erst in der Beichte vor Sonja zusammen, erst da wird „es“ zu „Mord“, gelangt Raskolnikow aus der Passivität, in der „das“ geschehen ist, zur Einsicht in seine Aktivität als Handelnder und wird fähig zum Geständnis. Dass die Zuchthausstrafe ihn vor der Gewissensqual nicht retten, ihm das Leiden nicht ersparen kann, ist ihm so bewusst, dass er sich zunächst weigert, aufs Revier zu gehen. Aber das Bekenntnis zur Tat und die Annahme der Gesetzesstrafe sind für ihn die einzige Möglichkeit weiterzuleben. Anders müsste er enden wie Swidrigajlow, die Verkörperung des Bösen, der sich das Leben nimmt.

Vladimir Makanin

„Ich dachte über *Du sollst nicht töten* nach [...] Das grundlegende Gebot »Du sollst nicht töten« – zum Beispiel in Form von Dostojewskis Roman – ist für uns immer noch lebendig. Aber bereits als Gedanke, als energisch ausgedrückte künstlerische Abstraktion. In den alten, genialen (und damals zweifellos seherischen) Worten schimmert schon das künftige Tabu durch (220).“¹⁴ Solches denkt der (Ex-)Schriftsteller Petrowitsch, die Hauptfigur in Wladimir Makanins Roman „Underground oder Ein Held unserer Zeit“ (1998), nachdem er seinen ersten Mord begangen hat. Makanins Roman ist weit davon entfernt, *a murder novel* zu sein, aber er bezieht sich in seiner Abwehrhaltung gegenüber der klassischen russischen Literatur (unter anderem) explizit auf Dostojewskij.¹⁵

Ohne erkennbaren Anlass und eher zufällig (was ihn von Raskolnikow unterscheidet) hat Petrowitsch einen der Kaukasier erstochen, die in den Buden beim Wohnheim, in dem er als Wächter umhergeht, mit Obst und Gemüse handeln. Warum? Stolz, hochgradig empfindlich und in seinem Ehrgefühl verletzlich wie das monologisierende Ich in Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus dem Untergrund*

¹⁴ Wladimir Makanin: *Underground oder Ein Held unserer Zeit*. Aus dem Russischen von Annelore Nitschke. Mit einem Nachwort von Dagmar Burkhart. München 2003. Nach dieser Ausgabe wird im Deutschen zitiert, unter Angabe der Seite in Klammern im Fließtext.

¹⁵ Es sind mehrere Werke Dostojewskijs, die Makanin verarbeitet. Dazu und zu anderen fremden Texten (Lermontow, Tschchow, Michail Bulgakow, Andrej Bitow und andere) vgl. die Untersuchung von Christiane Schuchart: *Intertextualität in Vladimir Makanins „Underground, ili Geroj nas'ego vremeni“*. Wiesbaden 2004 (= *Opera Slavica*, N. F.; 45). – Zu der Fülle von Bezügen vgl. auch das Nachwort zu Makanins „Underground“-Roman von Dagmar Burkhart, S. 691-701.

(1864) oder Raskolnikow in *Verbrechen und Strafe*, erlebt Petrowitsch erneut früher erlittene Demütigungen, beleidigende Szenen aus der Vergangenheit, als vor seinen Augen ein Heimbewohner durch das herausfordernde Spiel eines Kaukasiers mit einem Messer eingeschüchtert und vor aller Augen verhöhnt wird. Am Abend – Petrowitsch hat automatisch (was ihn ebenfalls von Raskolnikow unterscheidet) sein Messer eingesteckt – entlädt sich die Spannung: Widerstandslos gibt Petrowitsch dem ihn dreist belästigenden Kaukasier Geld und Zigaretten, gerät über diese als Erniedrigung empfundene Angeberei des Südländers in Zorn, ärgert sich über das Gequatsche des Betrunkenen, provoziert ihn seinerseits und ermordet ihn in einer quasi Umarmung, als dieser sein Messer zückt und ihn am Arm verletzt. „Hart am Schulterblatt vorbei. Ich rampte ihm das Messer in den Rücken und drang ganz leicht in den Bereich des Herzens vor, wo ich Leere entdeckte: Das Messer sackte plötzlich ein.“ (183) Um nicht Opfer zu sein, wird Petrowitsch Täter, aber er tötet keinen Menschen, nur einen Körper, ein Herz (eine Seele) ist nicht da.¹⁶

Nach dem Delikt bleibt Petrowitsch ruhig. Umsichtig beseitigt er die Spuren (Wodkaflasche, Messer), die ihn verraten könnten, gibt sich beim Verhör dem Ermittler gegenüber, der ohnehin kein scharfsinniger Porfirij ist (und wie bei Dostojewskij mit Vatersnamen auch Petrowitsch heißt), keine Blöße und besiegt die Psyche mit dem Willen. Seiner Vernunft folgend, horcht er den Flaschensammler Tjutka aus, macht sich die mögliche Zeugin Sestrajewa zur Freundin und widersteht dem Erpressungsversuch eines anonymen Anrufers (hinter dem sich der Ermittler verbirgt). Letztlich bewirken Unlust und Faulheit der Miliz, dass der Mörder nicht gefunden und die Sache als innerkaukasische Fehde ad acta gelegt wird. Da das Gesetz ihn nicht belangt, bleibt die Tat für Petrowitsch ein persönliches Faktum, etwas, was nur ihn allein angeht. Doch mit der intellektuellen Bewältigung des Mordes erfolgt nicht automatisch auch eine emotionale. Plötzlich merkt Petrowitsch, dass er sich in Abhängigkeit von Worten befindet, wie sie jeder Mörder gelesen, und von Bildern, die jeder gesehen hat. Und so beschließt er, aus dem Dialog mit den Vor-Bildern auszustei-gen, das Gefühl auszuschalten, den Mord abstrakt, als Plot (Sujet), narrativ-fiktional, zu betrachten und damit auf seine Weise zu externalisieren: „[W]enn es kein Gefühl gibt, gibt es auch den Mord nicht, dann ist er nicht geschehen,

¹⁶ „Seelenlos“ geht es auch sonst in der zeitgenössischen russischen Literatur beim Umgang mit Dostojewskij zu, etwa bei Wjatscheslaw Pjezuch: *Die Neue Moskauer Philosophie. Ein russischer Kriminalroman* (1989). Übersetzt von Natascha Drubek-Meyer und Holt Meyer. München, Zürich 1991.

dann ist nichts geschehen.“ (199) Oder so: „Wenn ich im Plot nicht vorkomme, bin ich immun“ (203). Seine Strategie gleicht der Methode Raskolnikows, den Mord durch Verschweigen ungeschehen zu machen.

Welches ist die Instanz, vor der sich Petrowitsch, der den Untergrund als Existenzform und Denkweise und als seinen Zufluchtsort erkoren habende postsowjetische Held,¹⁷ in Gedanken rechtfertigt? Gott ist es nicht: „Gott wird mich nicht befragen. So bin ich nicht erzogen. Ich habe erst spät von ihm erfahren, zu spät [...].“ (211) Entfällt damit die von mir eingangs angeführte Dimension der Transzendenz, so bleibt die Immanenz. Doch den ihren Geschäften nacheilenden Menschen sieht sich Petrowitsch erst recht nicht zur Rechenschaft verpflichtet: „Was sind die Menschen für einen Einzelgänger wie mich?“ Gelten lässt dieser Feind alles gesellschaftlich Verbindlichen eine einzige Instanz, einen „kollektiven Richter“: „die russische Literatur; gar nicht mal die Texte selbst, nicht ihre hohe Qualität, sondern ihr hoher Nachhall (211).“¹⁸ Kreisend um Fragen der Moral, erinnert sich Petrowitsch an die „heilige Autorität“ Dostojewskij, die er mit Vor- und Vatersnamen evoziert: „Fjodor Michajlowitsch selbst, was wären wir ohne ihn?!... Denn erst von dort wehte ein leiser Luftzug echter Moral. Sein Gedanke der *Selbsterstörung durch Mord* (Kursiv im Original, A. E.-B.) blieb fast unangefochten.“ (219). Zwar wird sich dieser aus Dostojewskij bezogene Gedanke beim zweiten Mord verstärkt zu Wort melden, aber für Petrowitsch bleibt letztlich wirkungslos, was auf dem Papier steht, was dem Bereich des Ästhetischen zugehört und Lebenswirklichkeit lediglich suggeriert.

Die Wirklichkeit holt Petrowitsch mit Puschkin herein, der im Duell auf seinen Gegner schoss, als er selbst schon verwundet war. Puschkin schoss „auf einen *Menschen* und wusste, weshalb er es tat. Und traf sogar. Er traf doch.“ (220) Dieser Dichter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, davon ist Petrowitsch überzeugt, hätte weder bereut noch Buße getan, das Geschehen habe ja auch „in einer Zeit anderer Autoritäten“ stattgefunden. Das 19. Jahrhundert in eine Duell- (Puschkin) und eine Büßerhälfte (Dostojewskij) unterteilend, bekundet

¹⁷ Vgl. G. S. Smith: „On the Page and the Snow: Vladimir Makanin's »Andergraund« [...], ili Geroj našego vremeni“. In: *The Slavonic and East European Review* 79 (2001), S.435-458, hier: S. 437: The underground „is a state of mind or attitude, though one with clearly defined behavioural and sociological attributes, which Makanin spells out over again and again in the words of his hero.“

¹⁸ Vladimir Makanin: *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*. Moskva 1999. – Zitate aus dieser Ausgabe, unter Angabe der Seite in Klammern im Fließtext.

Petrowitsch seine Präferenz für die Duellhälfte, in der die Konflikte auf der Stelle ausgetragen wurden. So machten es Puschkin und Lermontow im Leben, und so machten es ihre Figuren, Puschkins Onegin und Petschorin, die Zentralgestalt in Lermontows Roman „Ein Held unserer Zeit“ (1840). Der die Prätexte umschreibende Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, ein Held seiner Generation, will seinen Mord an dem Kaukasier auch als Duell verstehen: der habe zuerst zugestochen, und er habe sich gerechtfertigt. (220) Er bedauere den Mord, aber bereuen könne er ihn nicht. (211) Zwar scheint aus der Literatur, den bekannten Szenen und Worten, ein Funke in die Wirklichkeit überzuspringen, wenn das nicht abgelegte Reuebekenntnis, wie Petrowitsch zugibt, am Gewissen nagt und den Wunsch nach Geständnis hervorruft; aber die kleine Hure, die er ins Haus mitnimmt, ist keine Erniedrigte und Leidende (der einzige Typ, der das Mitgefühl des Erzählers erregt, 222), und so ergibt sich keine Konstellation nach dem Vorbild gefallenes Mädchen und Mann aus dem Untergrund: „Selbst als gewöhnliche Variante taugte das Muster von Raskolnikow und Sonja nicht.“ (226) Diesem jungen und fröhlichen Mädchen, das außerstande sein würde, ihn zu verstehen, kann er sich nicht öffnen.

Es gehört zu den Eigenheiten des Romans, der keine zusammenhängende Handlung und keine Sukzession enthält und auch keinen Erzählerkommentar, sondern gänzlich auf der personalen Perspektive des Helden gründet und auf dessen in Sprache verwandelten Gedankenströmen, dass die Gedanken, Reflexionen, Meditationen über die Ereignisse in Vergangenheit und Gegenwart prozesshaft entwickelt werden, unabgeschlossen bleiben, differente Wertungen erhalten und dass die Ereignisse selbst sich nicht punktgenau festmachen lassen.¹⁹ In der Versprachlichung des Denkens ist das Ich ganz bei sich und behauptet sich so als Individuum gegen ‘die anderen’. Entsprechend hat der zweite Mord andere Folgen als der erste. Zunächst unterscheidet er sich von diesem dadurch, dass er weniger spontan geschieht und ihm ein fester umrissenes Motiv unterlegt ist. Das Opfer ist Tschubik, ein KGB-Spitzel, der den betrunkenen Petrowitsch aushorcht über prominente Schriftsteller, frühere Weggenossen, die abtrünnig geworden sind und den Untergrund zugunsten des Ruhms und des Establishments aufgegeben haben. Mitten in seiner Hasstirade auf diese von

¹⁹ Vgl. Tine Roesen über Petrowitsch: „[...] we follow his thoughts and reflections on these and previous events, the ontological status of which is not always certain.“ Siehe ihren Aufsatz: „Reformed Narration: Pure Thought and Structuring Brackets in Vladimir Makanin’s »Ande-ground, ili Geroj našego vremeni«“. In: *Scando-Slavica* 54 (2008), S. 269-284, hier: S. 270. – Vgl. auch Smith: „He does eventually restore their relationship – on exactly what basis is not quite clear“ (über Petrowitsch und Zinaida Agapovna). G. S. Smith, wie Anm. 17, S. 446.

ihm verachteten Zeitgenossen innehaltend, hört Petrowitsch seinen Saufkumpen sagen: „Es ist gut, dass Sie angerufen haben.“(324). Schlagartig wird ihm klar, dass Tschubik sein „Gequatsche“ mit einem Tonbandgerät aufnimmt, das er verborgen in der Tasche trägt. Dieses Tonbands muss er, das ist Petrowitsch klar, habhaft werden, sein (absichtlich ergriffenes) Klappmesser trägt er im Schuh. Von diesem Augenblick an sind beide nur noch scheinbar kumpelhaft unterwegs. Die Vorstellung, der Nachwelt als ein sich freiwillig anbietender Denunziant im Gedächtnis zu bleiben, geht Petrowitsch auch hier wieder gegen seine Ehre („ein U[unter]G[rund]ler hat nichts außer seiner Ehre“, 326). In der Rückschau weiß er: „Er wollte mich melken, und ich wollte töten.“ (328) In einem dunklen Geschoss unterm Dach – alles andere als ein gemütlicher Platz zum Trinken – rammt er dem Spitzel „mit einer schnellen Bewegung (an der bekannten Stelle neben dem Schulterblatt) das Messer in den Körper; die Spitze fand keinen Halt in der Leere des menschlichen Herzens.“ (348) Nach der Tat steckt er die Kassette in die Tasche und steigt die Treppe hinunter mit dem Gefühl, „die Sache erledigt zu haben, mehr nicht.“

Auch hier ist es wieder nur ein Körper und kein Herz, keine Mitgefühl heischende Seele, aber die „Sache“ ist nicht erledigt. Schien Petrowitsch der Mord an dem Kaukasier im Nachhinein begreiflich und verzeihlich, so empfindet er angesichts der Kinder am Grabe ihres Vaters Schuld am Tod des Spitzels, den er, wie er sich bewusst macht, gelyncht hat. Die Wirkung des Tabus, der „uralte Gedanke“, den ihm literarische Erfahrung und eigene Überlegung eingeben, „dass man, wenn man einen Menschen tötet, nicht nur in ihm etwas zerstört, sondern auch etwas in sich selbst“, (359) bedrückt ihn.

„Um diesen Gedanken zu beobachten, stellte ich alle erdenklichen philosophischen Überlegungen an [...] ich war bereit zu denken, immer zu zu denken, damit der Gedankenfluss auf keinen Fall ins Stocken käme: damit ich das ungeheuerliche, den Menschen erniedrigende Motiv vom reumütigen Schuldbekenntnis in der Öffentlichkeit nicht in mich einzulassen brauchte. Reue ist Zerfall. Und Reue *ihnen* gegenüber wäre Dummheit.“²⁰ (359-360)

²⁰ Zu den eindrucksvollen literarischen Vorbildern für Reuebekenntnisse in der Öffentlichkeit gehört Leo Tolstojs Drama „Die Macht der Finsternis“ (1886), zu den realen Boris Pasternaks Ablehnung des Nobelpreises (1958).

Sich selbst zerstören, ein Bekenntnis vor jenem KGB ablegen, der Spitzeldienste bezahlt und im Namen der Staatsmacht tötet, wäre „Dummheit“. Wie aber das Gewissen zum Schweigen bringen, ohne mit jemandem zu sprechen? Das gefallene Mädchen Nata mit der Flöte taugt ebenso wenig zur Beichtmutter wie zuvor die fröhliche junge Hure. Also rumort es weiter in ihm und treibt ihn über verschiedene Stadien (Halluzinationen, Fieber, nächtliches Schreien) einem Zusammenbruch entgegen: Petrowitsch findet sich in der Psychiatrie wieder. Das ist neben dem Wohnheim der andere bedeutende Schauplatz im Roman.

Was er bei der Einlieferung in die ‘Klasmühle’ – „auch ein Stückchen Staat“ (418) – mit Wörtern wie Messer und Töten von sich gegeben hat, nehmen der Intellektuellen-Chefarzt und der Oberarzt, ein „Meister der psychologischen Aufstachelung“, (463) zum Anlass, sich der ihnen geläufigen Methoden zu bedienen, um dem Patienten das Geständnis einer begangenen (oder beabsichtigten) Tat zu entlocken. Seine Seele öffnen sie, indem sie ihn mit seinem schwachsinnigen Bruder Wenja zusammenführen, der als Student denunziert und vom KGB zwecks Behandlung abweichender Gesinnung in die Psychiatrie gesperrt wurde, wo ihn derselbe Chefarzt für geisteskrank erklärte. Das Mitleid mit dem Bruder, der ihn an gemeinsame Kindheitserlebnisse erinnert, stimmt Petrowitsch weich, aber der Zufall führt ihm das fröhliche Treiben einer Hochzeitsgesellschaft vor Augen, ein Stück Lebenswirklichkeit, und er erzählt nichts, als die Ärzte, jetzt mit Hypnose, weitermachen. Makanin setzt zwei Ärzte an die Stelle des einen Porfirij bei Dostojewskij, mit dem gleichen Ergebnis: Der Mörder bleibt allein seinem Gewissen verantwortlich. Dem Bedürfnis zu sprechen, stark „wie Notdurft“ (484), gibt er eines Nachts auf der Toilette nach: „Ich habe auch getötet“, sagt er zu einem anderen Mörder (485), erleichtert und wissend, dass jener nicht ‘singen’ wird. Das nächtliche Geständnis zählt also nicht, der Mord kann als „perfekt“ angesehen und vergessen werden. Der Gefahr, durch ein Abgleiten in die Irrealität sein Ich einzubüßen, begegnet er, indem er anstelle des Denkens, das die Ärzte vernebelt haben, das Fühlen einsetzt, das Fühlen des eigenen Körpers im Sex (Marusja) und das Mitleiden mit fremdem Leiden („war es nicht auch der letzte Gedanke der großen russischen Literatur? Ich war auch hier ein gelehriger Schüler“, 488) in der Rache für die einem anderen Kranken zugefügten Schläge, als Gewalttätigkeit. Trotz der ihm verabreichten Neuroleptika, trotz des Experiments mit Hypnose kapituliert Petrowitsch nicht und wird auch nicht verrückt.

Ungebrochen an Geist und Körper, wird er aus Psychiatrie und Krankenhaus entlassen und befindet sich auf der Straße, mit fünfundfünfzig ins Nichts und

Nirgendwo gehend. Mit den Aufsteigern der neuen Zeit, die sich dem Kommerz verschrieben haben, mit dieser Postnomenklatura (‘neuer Wein in alten Schläuchen’), hat er nichts gemein; das Schreiben hat er aufgegeben, die Zeiten, in denen er etwas zu sagen hatte, sind vorbei; aus dem Wohnheim wurde er, der sich immer mehr in sich selbst zurückgezogen hatte, als Versager hinausgeekelt; im Obdachlosenasyl darf er nicht länger bleiben. Er passt in niemandes Konzept, ist „anders“, ist er selbst in seiner Eigentlichkeit. Am Anfang des Romans hält Petrowitsch Heidegger in der Hand,²¹ („Der Sessel wartet“, 9), am Schluss kommt er indirekt auf den deutschen Philosophen zurück. Als Vorkämpfer für die von Heidegger „Eigentlichkeit“ genannte Autonomie des einzelnen steht Wenja da, der sich gegen die Stöße bei der Einlieferung in die Psychiatrie mit den Worten gewehrt hatte: „Lasst mich! Ich geh selbst!“ (111) Für Petrowitsch ist klar, es handelt sich um ein „Duell des Genies mit dem System“. (109) Als er am Ende des Romans den Bruder nach einem Ausflug zur Anstalt zurückbegleitet, gilt dieser Satz auch ihm selbst: „Er [Wenja] richtete sich sogar auf, stolz, für diesen einen Augenblick – das russische Genie, durch Prügel abgestumpft, erniedrigt, blau gestoßen, in der Scheiße, und trotzdem – stoßt mich nicht, *ich gehe selbst!*“ (689) „Ich gehe selbst“ sind die letzten Worte des Romans, Ausdruck der Selbstbehauptung eines bis zur Überheblichkeit stolzen Einzelgängers, der sich befreit hat vom allgemein Verbindlichen, von der Einvernahme durch Gruppen oder Gesinnungen, der keine soziale, Napoleonische oder religiöse Idee verfolgt. Er sieht sich dem Duellmuster der russischen Literatur verpflichtet, nicht aber ihrer Büßerseite. Diese transformiert er zu einer neuen Literatur, deren Funktion er so weit befragt, dass er auch die Möglichkeit, sie könnte überflüssig werden, in Betracht zieht. Dass sie es nicht geworden ist – dafür bürgt Makanins Roman.

Woody Allen

„Morden ohne Reue“ – wer das erreichen, wer mit einem Mord auf dem Gewissen normal weiterleben wolle, der müsse verdrängen. Mit dieser Erkenntnis schließt Chris Wilton, die Hauptfigur in Woody Allens Film *Matchpoint*, seinen Mord an seiner Geliebten für sich ab. Das Verdrängen geht gut, wenn die Justiz dabei mithilft, und das tut sie in *Matchpoint*, so dass der vorgeführte

²¹ Zur Ortung des Begriffs der Existenz bei Makanin vgl. die Kapitel ‘Golosa’ i ékzistencija“ und „Roman ‘Andegraund’, ili Geroj našego vremeni“, in: N. L. Lejdeman, M. N. Lipoveckij: *Sovremennaja russkaja literatura. 1950-1990-e gody*. Bd. 2 (1968-1990), Moskva 2003, S. 630-641.

Kriminalfall neben psychischen und sozialen Aspekten auch Praktiken der Rechtsverwirklichung kritisch beleuchtet. Der Film mit dem Begriff aus dem Tennissport im Titel – „Matchpoint“ bezeichnet den letzten Punkt, den man braucht, um ein Spiel, ein Match, zu gewinnen – kam 2005 in die Kinos. Gäbe es in diesem Film nicht einige Einstellungen, die eine sichtbare Spur zu Dostojewskij legen und den Betrachter sensibilisieren, Bezüge herzustellen, könnte bezweifelt werden, dass er überhaupt etwas mit dem russischen Schriftsteller zu tun hat. Er hat aber, und zwar auf der Makro- wie auf der Mikroebene, auch wenn dies beim ersten Betrachten kaum wahrgenommen wird. Dass er außer noch manchem anderen auch Motive aus Theodore Dreisers *American Tragedy* (1925) aufgreift, verfilmt als *A Place in the Sun* (1950), und ein Thema erneut durchspielt, das Woody Allen in *Crimes and Misdemeanors* schon einmal erprobt hatte,²² sei am Rande erwähnt.

Die Hauptfigur im Film ist ein junger Mann aus ärmlichen Verhältnissen (Chris Wilton), obendrein Ire, der als Tennislehrer in die britische Oberschicht einsteigt, über die Ehe mit der Tochter (Chloe) eines wohlhabenden Geschäftsmannes (Alec Hewett) Karriere als Businessman macht und sich an einen Lebensstil gewöhnt hat, den er nicht bereit ist seiner Geliebten (Nola) zu opfern. „Verbrechen und Strafe“ wird – zumindest thematisch als ein Roman über Gut und Böse, über ‚Schuld und Sühne‘ – als bekannt vorausgesetzt, wenn am Anfang des Films Chris, gerade nach London gezogen und noch ohne Beziehungen (aber den Blick schon auf die Doppelpouch im Zimmer gerichtet) *Crime and Punishment* liest: deutlich sehen wir den Einband mit dem Titel des Romans.²³ Offenbar will Chris mehr darüber wissen, zeigt doch die nächste Einstellung, wie er einen Kommentar benutzt, den es wirklich gibt: *The Cambridge Companion to Dostoevsky*, erschienen 2002. Etwas später charakterisiert Papa Hewett den künftigen Schwiegersohn mit den Worten: „Er ist nicht oberflächlich. Wir hatten neulich ein Gespräch über Dostojewskij“. – Mehr wird auch hier nicht gesagt. Ob dieses Gespräch von Kapitalverbrechen im Allgemeinen oder im Besonderen handelte, von Gefängnis- oder Todesstrafen, von perfektem Mord, Schuld und Verantwortung oder einfach von dem Vergnügen

²² Siehe Horst-Jürgen Gerigk: „Schuld und Sühne: Woody Allens „Verbrechen und andere Kleinigkeiten“. In: Ders.: Die Russen in Amerika. Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschchow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA. Hürtgenwald 1995, S. 197-200.

²³ Ein Hinweis auf Strindberg fällt weniger auf: Vor der ersten Liebeszene mit Nola fragt Chris während eines (symbolträchtigen) Gewitters im Landhaus seine zukünftige Frau Chloe nach dem Verbleib des Strindberg-Buches und findet statt des Buches Nola im Park und dann sich mit ihr in einer leidenschaftlichen Umarmung im Getreidefeld.

an einem guten Krimi, wissen wir nicht. Zum Zeitpunkt des Gesprächs kann Chris jedenfalls noch keinen Mord planen und sich irgendeine Anleitung bei Raskolnikow holen wollen, er ist noch nicht in Konflikt geraten und will auch niemand umbringen. Vage bleibt die Formulierung eines Lebensziels, das Chris, von Chloe über seine Zukunft befragt, zwischen Tennis und Drink andeutet: Er wolle etwas aus seinem Leben machen, „einen Beitrag“ leisten. Wozu er „einen Beitrag“ leisten möchte, sagt er nicht, überhaupt zeichnet er sich nicht durch Eigeninitiative aus. Im Verlauf der Handlung lernen wir einen Mr. Nobody mit Ambitionen kennen (die hatte Raskolnikow auch, aber er hatte hochfliegende Ideen, wollte etwas verändern), der seinen Ankündigungen weder Ideen noch (gute) Taten folgen lässt, sondern auf den positiv besetzten Feldern ein Stümper bleibt, eine einzige Enttäuschung für den, der ihn durchschaut. Abgesehen von einigen Zeichen scheint also kein sonderlicher Zusammenhang zwischen dem Raskolnikow-Roman und *Matchpoint* zu bestehen, jedoch lassen sich Bezüge ausmachen, die nahe legen, den Film als Kontrafaktur zum Werk des Russen zu deuten.

Für sein Konzept entwickelte Woody Allen gegenüber Dostojewskij eine andere Personenkonstellation, ein anderes Motiv, änderte die psychische Verfassung des Täters nach dem Mord, insbesondere aber die „Strafe“. Andere Teile, besonders die spannungssteigernden, erwecken den Eindruck eines *Déjà vu*. Zum Beispiel hatte Raskolnikow in der Mordszene die Wohnungstür, durch die er hereingekommen war, hinter sich zu schließen vergessen, so dass die Schwester der Pfandleiherin, die einfältige Lisaweta, unverhofft eintreten konnte, auf die sich Raskolnikow mit dem Beil stürzt und die er ebenfalls erschlägt. Der Mord an Nolas Nachbarin Betty Eastby geschieht dagegen vorsätzlich. Chris verschafft sich unter einem falschen Vorwand Einlass in deren Wohnung und erschießt planvoll zuerst die Nachbarin (von vorn und allen Anzeichen nach mit Blickkontakt, wie Raskolnikow Lisaweta), um einen Raubmord vorzutäuschen, und dann die von ihm zu diesem Zeitpunkt erwartete Nola, das eigentliche Ziel des Überfalls (auch sie wird frontal erschossen). Für die Polizisten mit ihrem chaotischen Zuständigkeitsgerangel, das Informationen wie die des farbigen Nachbarn Ian gar nicht in ihrer Bedeutung erfasst, ist der Fall schnell klar: Beschaffungskriminalität eines Drogensüchtigen. Ihre Annahme, Nola sei dem Mörder bei seiner Flucht aus dem Treppenhaus zufällig in die Quere gekommen, wird von der Presse übernommen. Angesichts der Berichterstattung in der Morgenzeitung, die unter der Schlagzeile „Zur falschen Zeit am falschen Ort“ steht, scheint Chris genauso entsetzt wie Chloe, die inzwischen seine Frau geworden ist, und wie ihr Bruder Tom, dessen Geliebte Nola zuvor war. Bei Dostojewskij verschränken sich im Hinblick auf die ermordeten Personen Vor-

satz und Zufall, während bei Woody Allen beide Personen vorsätzlich ermordet werden. Das zufällige Opfer Lisaweta vergrößert Raskolnikows Leiden, während das strategische Opfer Betty Eastby von Chris als „Kollateralschaden“ abgetan wird.

Mit *Verbrechen und Strafe* ist *Matchpoint* durch die Verwendung mehrerer für die Gattung Kriminalroman charakteristischer Momente verbunden, beispielsweise in der Darstellung der Flucht des Mörders nach der Tat. Die Szene, in der der farbige Hausbewohner Ian mit zunehmender Heftigkeit bei der soeben ermordeten Mrs. Eastby anklopft, ist eine Parallele zu Dostojewskij. Chris befindet sich noch diesseits der gläsernen Wohnungstür und drückt sich mit entsicherter Flinte flach an die Wand, in höchster Angst, dass er durch das Glas gesehen werden könnte oder die dünne Tür bricht und er entdeckt wird. Die beiden Männer stehen fast Wange an Wange, aber sie sehen sich nicht. Ähnlich muss Raskolnikow fürchten entdeckt zu werden, als nach der Ermordung der Pfandleiherin ein Klient an der Klingelschnur reißt und sogar an der Tür zu rütteln beginnt, die nur mit einem kleinen Haken geschlossen ist. Raskolnikow steht hinter der Tür, sieht die Tür zittern und hält krampfhaft und zum Kampf bereit das Beil fest. Die Gefahr geht jedoch vorüber, und die Täter können unbemerkt entkommen.

Für Dostojewskij ist nicht der Mord, der gleich zu Beginn geschieht, das Entscheidende, sondern was er auslöst; Raskolnikow wird von seinem Gewissen die Kehle zugeschnürt, bis ihn schließlich Sonja dazu bringt, sein Herz zu öffnen. Woody Allen lässt den Weg zur Tat länger sein als die Strecke danach. Um die Affäre mit Nola, die wie er aus der Unterschicht stammt und mit ihm Table Tennis spielt (statt Lawn Tennis, wie Tom und Chloe, die Vertreter der Oberschicht), geheim zu halten, sieht Chris sich zu immer neuen Lügen genötigt – was hier und da zu tragikomischen Effekten führt, wie etwa bei den Anrufen aus der Londoner Wohnung, die angeblich aus Griechenland („oder Sardinien?“) kommen, wohin Chris mit der Großfamilie verreist zu sein vorgibt. Nola, diese realistische und für die Schauspielerei so unbegabte Person, hatte Chris auf den Kopf zugesagt, dass er als künftiger Schwiegersohn von Papa Hewett aufgebaut werde und da „bestimmt richtig absahnen“ würde, wenn er es nicht, indem er sie „anmacht“, „vermasselt“. Nachdem Tom sich von ihr getrennt hatte, war sie zwar frei, aber ohne Zukunftsperspektive. Jetzt ist sie eifersüchtig und verlangt von ihm eine Entscheidung, erst recht, als sie weiß, dass sie schwanger ist. Chris schlägt daraufhin seiner Frau eine Aussprache vor, bringt aber kein Geständnis zustande, sondern entgegnet auf deren besorgte Fragen

nur: „Ich habe das Gefühl, dass ich dich enttäusche. Ich fühle mich so schuldig, so furchtbar schuldig.“ Es ist das einzige Mal, dass er von Schuld spricht. Doch der Moment der Klärung wird verpasst, und von da an eskaliert die Sache. Nola erblickt Chris, den sie in Griechenland wähen muss, zufällig in der Stadt und fängt ihn ab: „Ich will, dass etwas passiert!“, schreit sie; „Ich werde das Richtige tun“, beruhigt sie Chris. Die Repliken sind hier, wie an so vielen Stellen, doppelbödig.

Unter Tatverdacht gerät Chris, nachdem Nolas Tagebuch aufgetaucht ist und die Ermittler Kenntnis von seinem Verhältnis mit der Amerikanerin erlangt haben. Konfrontiert mit dem Widerspruch zwischen seinen Aussagen und Nolas Eintragungen, gerät Chris keineswegs aus der Fassung. Er habe sein sexuelles Verhältnis geheim halten wollen, um seine Ehe nicht zu zerstören, wofür die Ermittler sicher Verständnis aufbringen würden. Dann macht der erfolgreiche Geschäftsmann, der vergessen zu haben scheint, dass er soeben das Leben zweier Frauen und eines ungeborenen Kindes zerstört hat, einen Schwenk, indem er an die humane Seite der Beamten appelliert: „Sie müssen mich in dieser Angelegenheit schützen“, tönt er mit gespielter Bewegung und unschuldigem Augenaufschlag: „Meine Frau erwartet ein Baby. [...] haben Sie ein Herz! Sie zerstören das Leben anderer. Seien Sie diskret. Ich habe mit dem Mord nichts zu tun. Ich bin nicht Ihr Mann.“ Mit solchen Sätzen, die er mit größtmöglicher Natürlichkeit vorbringt und die das Kinopublikum verblüffen, kann er die Ermittler täuschen. Ein Hinweis auf seine eigene gesellschaftliche Position und die seines Schwiegervaters sowie eine Bitte um Diskretion sollen bewirken, dass weitere Nachforschungen eingestellt werden. Als stünde er außerhalb seiner selbst, rekapituliert er den Vorgang, wie ihn die Zeitung beschrieben hatte und wie er ihn gern noch einmal von den Beamten bestätigt hören möchte: „Ist es nicht so, dass sie hereinplatzte, als der Mörder flüchten wollte?“ Am Ende glauben die Beamten dem Augenschein und räumen noch den letzten Verdacht mit der absurden Begründung beiseite: „Schließlich ist er nicht vorbestraft, ist nie zu schnell gefahren.“ Übrig bleibt nur die eheliche Untreue, und die ist nicht justitiabel. Sie lässt den Kommissar zwar über die permissive Gesellschaft den Kopf schütteln, nicht aber über sich, den Vertreter der Staatsgewalt, der seine Aufgabe nicht ausreichend wahrgenommen hat: Er hat nicht einmal die Spur der als Tatwaffe benutzten Schrotflinte verfolgt.

Der englischen Polizei des 21. Jahrhunderts bei Woody Allen kann in Sachen Rechtsprechung kein besseres Zeugnis ausgestellt werden als der russischen des 20. Jahrhunderts bei Makanin oder des 19. bei Dostojewskij: Hinreichend

untersucht wird der Fall nirgends, und die Kriminalbeamten sitzen Irrtümern auf. Wo Indizien fehlen, muss die Psychologie greifen oder die Logik. Dostojewskijs Inspektor Porfirij hat eine scharfe Beobachtungsgabe und ein feines Gespür für Gestik und Mimik, die den ohnehin mit sich zerfallenen Raskolnikow bei seinem Besuch noch mehr verunsichern. Später beim Verhör breitet er ein grandioses Psychogramm des Mörders aus, weil er weiß, der Delinquent werde nicht etwa deshalb *nicht* entfliehen, weil er nirgends hinfliehen könne, sondern er werde von seiner Psyche her nicht entfliehen und von selber kommen.²⁴ Makanin parodiert die russische Polizei und lässt sie ihre im postsowjetischen Chaos deutlich hervortretende Unfähigkeit öffentlich bekunden. Woody Allens Ermittler nicken sich zwar angesichts der eklatanten Widersprüche zwischen Chris' Aussagen und Nolas Tagebucheintragungen verständnisinnig zu, lassen sich aber im Feld der Psychologie gar nicht erst auf Untersuchungen ein und geben dort, wo sie logisch auf der richtigen Spur sind, schnell auf. Der Satz, der die Lebensphilosophie des Tennisprofis charakterisiert, erlangt am Ende des Films eine spezifische Bedeutung: „Es kommt darauf an, auf welche Seite der Ball fällt, ob man Glück hat oder Pech.“ Nach den Regeln des Tennis gewinnt derjenige das Match, der den letzten Ball erfolgreich serviert. „Pech“ bedeutet für Chris Nolas Schwangerschaft; sein „Glück“ entscheidet – in Verkehrung der Regeln – der Ball, der gerade nicht übers Netz geht, sondern davor herunterfällt, so dass Chris eigentlich den Matchball vergibt. Für den Ball steht Betty Eastbys Ehering, den Chris bei der Vernichtung ihrer Wertsachen als letztes ins Wasser werfen will. Statt auf der Zielgeraden in der Themse zu landen, dreht sich der Ring auf seiner Wurfbahn wie das Rad der Fortuna, das sich vom Aufstieg zum Fall bewegt, schlägt am Ufergeländer auf, hält sich einen Moment auf der Brüstung und fällt dann auf das Trottoir. (Der in Zeitlupe gezeigte Weg des Rings, musikalisch unterlegt mit Macduffs Klage um seine toten Kinder,²⁵ bildet eine visuelle Parallele zu dem auf der Kante des Netzes angehaltenen Tennisball am Anfang des Films.) Der fehlgehende Ring rettet den Mörder, indem er den Ermittlern buchstäblich vor die Füße rollt. Er wird in der Tasche eines ermordeten Junkies gefunden, der, bevor er starb, den Mord gestanden hat, und dient den Ermittlern als das zur Entlastung des mutmaßlichen Täters notwendige Indiz. Einer der beiden Kommissare vertraut jedoch seiner Intuition und gibt zu bedenken: „Wenn Wilton es doch war... .. Er wirft den Schmuck weg, der

²⁴ Vgl. Schuld und Sühne, S. 456; „Verbrechen und Strafe, S. 459.

²⁵ „O figli, o figli miei! Da quel tiranno / Tutti uccisi voi foste, e inciso con voi / La madre sventurata!“ („Ach, Kinder, meine Kinder vom Tyrannen ermordet und mit euch die arme Mutter!“) Zitiert nach Giuseppe Verdi: Macbeth. Textbuch Italienisch/Deutsch. Stuttgart 1986 (= RUB 8333), S. 62f.

Junkie hebt ihn auf... gesteht, wird ermordet..." Aber das scheint seinem an der Lösung des Falles weniger interessierten Kollegen zu raffiniert zu sein und zudem den Geschworenen nicht zumutbar.

Die Kombinatorik des Ermittlers stellt eine weitere Parallele zu Verdachts-Erwägungen in Dostojewskijs „Verbrechen und Strafe“ dar. Des Mordes an der Pfandleiherin verdächtigt wird der Bauer Mikolaj, der als Anstreicher in einer leeren Wohnung im Hause der Pfandleiherin gearbeitet hatte, weil er im Besitz von Ohrringen war, die aus dem Beutegut stammten. Raskolnikows Freund Rasumichin stellt dem Arzt Sossimow, der nach dem Zusammenbruch Raskolnikows nach dem Kranken schaut, eine logische, den Bauern Mikolaj entlastende und, wie der Leser weiß, mit den Tatsachen übereinstimmende Version der Ereignisse vor – wohlgemerkt, im Angesicht des von Entsetzen gepackten Raskolnikow. Demnach hat Mikolaj das Kästchen mit den Ohrringen aufgehoben, das dem Mörder aus der Tasche gefallen war, als dieser sich auf seiner Flucht durchs Treppenhaus hinter der Tür der leeren Wohnung verbarg, weil just in diesem Moment Leute hinaufstiegen. „Konstruiert! Nein, mein Lieber, das ist konstruiert. Es ist weit mehr konstruiert als alles andere!“ erwidert Sossimow, es passe alles viel zu gut zueinander, „wie auf der Bühne“.²⁶

Was Sossimow für ein ästhetisches Konstrukt hält, ist jedoch Realität. In „Matchpoint“ erscheint die Realität durch Möglichkeiten kunstvoll überhöht, die das Medium Film bietet, indem es Ausdrucksformen verschiedener Ebenen synchron präsentiert. So werden die Spielformen Tennis, Theater und Kunst auf der verbalen Ebene, im Bild und im Soundtrack²⁷ vorgeführt und weisen den Doppelmord als ‚perfektes Kunstwerk‘ aus. An Höhepunkten sind Opern-melodien eingespielt – Weisen von Liebe und Tod vor allem aus Verdi-Opern, die Caruso singt und die wir auf der Doppel-CD vermuten, die Chris seiner sweet Chloe zur Feier des ersten Schritts auf der Karriereleiter schenkt: „Seine Stimme drückt alles aus, was tragisch ist“, sagt er. Schon im Vorspann des Films erklingt das Liebesmotiv („Un solo istante i palpiti del suo bel cor sentir!/Nur einen Augenblick lang die Schläge ihres geliebten Herzens spüren!“),²⁸ anschwellend begleitet es Chris, als er Nola in der Tate Modern wiederbegegnet. Während auf der Bühne – in Vorwegnahme der Liebesgeschichte mit Nola – „La Traviata“ gespielt wird und Alfredo der Halbweltdame Violetta seine Liebe

²⁶ Verbrechen und Strafe, S. 194.

²⁷ Der originale Soundtrack des Films ist als CD zu haben: Milan Entertainment 2005.

²⁸ Arie des Nemorino „Una furtiva lagrima“ aus Donizettis *Liebestrank*.

erklärt („Un di felice“), keimt in Chloe die Liebe zu Chris, der als Opernfan Zutritt zur Loge der Hewetts hat. Bis zur Wiederaufnahme des leidenschaftlichen Verhältnisses mit Nola hat die harmlose Welt mit Chloe durchaus fröhliche Seiten – Sightseeing in London, Liebespiel, Hochzeit, Bezug der Wohnung – und wird mit dem Liedchen „Mia piccirella“²⁹ unterlegt. Dass Chris die andere Frau begehrt, bekundet wie ein Ostinato der Tenor im Hintergrund: „Mi par d’udir ancora... la voce sua“ („Mir scheint, ich höre noch einmal ihre Stimme“ aus Bizets „Perlenfischern“), die Schicht des Unbewussten bloßlegend. Es ist nicht so, dass Chris Kunst und Wirklichkeit nicht unterscheiden könnte, nur nimmt Nola, die Regeln akzeptiert, ernst, was für ihn ein Spiel ohne Regeln ist: „Ich will nicht, dass du dich da hineinsteigerst“, hatte sie ihn nach dem ersten Ausbruch von Leidenschaft gewarnt. Dieser moderne Held mit dem unfrohen Gesicht, für den „Glück“ eine so entscheidende Rolle spielt, der die Existenz für puren Zufall erklärt, „ohne Plan, ohne Zweck“, fordert das Schicksal heraus, indem er den Abstand zwischen Lust und Liebe vergrößert, bis außer Kontrolle gerät, was er vorher schon nicht beherrschen konnte. Zweimal hören Chris und Chloe Opern (*La Traviata* und *Rigoletto*), sie gehen ins Kino und auch ins Ballett. Während nach dem Mord die Polizei mit Spurensicherung beschäftigt ist, sitzt Chris, für ein Alibi sorgend, mit Chloe in einem Musical (*The Woman in White*, von Lloyd Webber; tatsächliche Uraufführung 2004 in London). Die dramatische Mordszene ist effektiv unterlegt mit Jagos Falschheit und Othellos Misstrauen aus Verdis „Othello“ (2. Akt, Szene 5). – Kunstmuseen (Saachi Gallery, Tate Modern) ergänzen das Kulturprogramm, eine eigene Galerie richtet Papa Hewett seiner trotz aller „fertility projects“ immer noch kinderlosen Tochter Chloe ein. Die großformatigen Bilder an den Wänden, etwa der einherstolzierende rote Hahn, der blaue Mann mit den schlaff herunterhängenden Händen oder das Männerporträt mit den geschlossenen Lidern, begleiten zeichenartig die verbale Kommunikation.

Dass es weder im Mordfall der Pfandleiherin noch im Fall Nola Rice Indizien gibt, ist das Problem der Ermittler – und die Chance der Mörder. Gäbe es sie, so käme die Überführung des Täters von außen. Einsicht dagegen kann nur von innen kommen. Chris hat, als er den Zeitpunkt für gekommen hielt, seine Tat kühl geplant und vorbedacht. Auch Raskolnikow hat das getan, deshalb wird er, der auch ohne Geständnis überführt war, zur Verantwortung gezogen; es wird Anklage gegen ihn erhoben, er wird zu Zwangsarbeit verurteilt und nach Sibirien geschickt. Chris wird nicht überführt, nicht angeklagt, nicht bestraft, wohl

²⁹ Aus der Oper *Salvatore Rosa* des brasilianischen Komponisten Carlos Gomes.

aber in einer Szene zur Rechenschaft gezogen, die im Film unreal, als Vision, dargestellt ist. Wer Schuld auf sich geladen hat, sieht Gespenster, das ist bei Chris Wilton nicht anders als bei Raskolnikow oder Macbeth. In dieser Szene erklärt Chris seiner toten Geliebten: „Man lernt, Schuldgefühle zu verdrängen und weiterzumachen. Sonst wird man davon überwältigt.“ Die unschuldige Betty Eastby fertigt er mit der entfernt an Theorien aus „Verbrechen und Strafe“ erinnernden Behauptung ab, die Unschuldigen müssten manchmal ausgelöscht werden, um einem höheren Ziel Platz zu machen. Makanins Petrowitsch zieht zumindest die Instanz Gott in Erwägung; von Chris, diesem Partisan des Nihilismus, erfahren wir diesbezüglich nicht mehr, als dass sein Vater zu Jesus fand, nachdem er beide Beine verloren hatte. In den Opern wird von Liebe, Ehrgeiz, Rache, Mord gesungen, sie wecken Emotionen, nicht aber Reflexionen über ein Fünftes Gebot. Makanins Petrowitsch gibt nicht nur zu bedenken, dass Reue, wie in „Verbrechen und Strafe“, Zerfall bedeutet, sondern er durchlebt selbst Stadien des Zerfalls. Auch Chris mag Raskolnikow nicht folgen; es gelingt ihm, sich so erfolgreich von der Tat zu distanzieren, dass es scheint, es gebe sie gar nicht. Insofern kann er etwas, was es nicht gibt, auch nicht gestehen; ebenso wenig kann er für etwas Nichtexistierendes zur Verantwortung gezogen werden. Hat etwa Raskolnikow ihn gelehrt, Schuldgefühle zu verdrängen, sich nicht überwältigen zu lassen, sich nicht zu stellen? Eine Festnahme, eine Bestrafung, das immerhin überlegt er, wäre „ein Zeichen von Gerechtigkeit ... irgendein winziger Funken Hoffnung, dass es überhaupt so etwas wie einen Sinn gibt.“ In der Filmrealität gibt es die Gesetzesgerechtigkeit nicht, weil die Justizvertreter versagen, eine andere Gerechtigkeit kennt Chris nicht, und daher gibt es auch keinen „Sinn“. Folglich legt der Drehbuchautor und Regisseur seinem Helden die nihilistische Botschaft in den Mund: „Niemals geboren worden zu sein, ist vielleicht der größte Segen.“ Dies just zu der Zeit, als Chloe mit dem Neugeborenen aus der Klinik nach Hause kommt, die versammelte Großfamilie Glück wünscht und Chris, stumm abseits stehend, ins Leere blickt.

Chris Wilton kann die beiden Welten nicht vereinen, in denen er sich bewegt, und um zu retten, was seinen Lebensinhalt ausmacht, gibt er Nola preis. Er leide, sagt er, als er den Freund ins Vertrauen zieht, aber er leidet nicht an schlechtem Gewissen, sondern daran, dass er nicht weiß, was er will. Als er es weiß, kann er „das Richtige“ tun. Im Unterschied zu Raskolnikow oder Petrovitsch ist er kein Einzelgänger, im Gegenteil, er ordnet sich in eine Gesellschaftsklasse ein, deren Konventionen er voll akzeptiert. Nicht Nolas Ledbury Road ist sein Ziel, sondern 'a room at the top' – trotz eingestandener „Höhenangst“ – eben das, wo sich Business und Privatleben abspielen. Er hat keine

Idee, sondern lässt sich treiben, wohin die Hewetts ihn haben wollen und wohin ihn seine eigene Triebhaftigkeit führt. Chris kommen, als die Opfer Rechenschaft fordern, keine Zweifel an der Richtigkeit seines Tuns, er hat schon die lebenden Menschen nicht geliebt, was bedeuten ihm also die toten. Und Petrowitsch wurde erst bewusst, einen *Menschen* umgebracht zu haben, als er die zu Waisen gewordenen Kinder sah; die Opfer selbst rührten ihn nicht. Offensichtlich ist es gar nicht so schwer, einen perfekten Mord zu begehen, und auch nicht schwer, damit weiterzuleben. Wo keiner Instanz eine Autorität zuerkannt wird und diese selbst, zumindest als weltliches Gericht, nicht in Erscheinung tritt, richtet der Täter sich wieder im Leben ein, macht weiter wie zuvor und als wäre nichts geschehen. Das ist eine pessimistische Weltsicht, und eigentlich scheint sie Leser und Zuschauer aufzufordern, eine andere, bessere zu finden. Wenn Dostojewskijs *Verbrechen und Strafe* auch in Zukunft nachhallen wird, sind weitere Werke zu erwarten, die auf ihn Bezug nehmen.

Andrea Zink

Der Diskurs über Todesstrafe und Haft Zum europäischen Geist in Dostoevskijs *Der Idiot*

Wir kennen Dostoevskij als den Dichter, der das Russische sucht, den russischen Gott, das russische Volk, die russische Seele. Mit der Charakterisierung des Russischen beschäftigt sich Dostoevskij schon in seinen *Winterlichen Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke* (1863). Allerdings argumentiert er hier weitgehend mit dem Begriff der *Natur*. Nach Dostoevskij hebt sich die russische Natur positiv vom französischen, individualistischen, bürgerlichen und moralisch durchtränkten Bewusstsein ab.¹ Doch fragt sich bereits mit Blick auf die *Winterlichen Aufzeichnungen*, ob nicht Dostoevskij selbst, in zugespitzter Form, die von ihm kritisierten Eigenschaften der Franzosen reproduziert: in Stil und Perspektive. Seine *Winterlichen Aufzeichnungen* sollen mit Europa abrechnen, zeichnen sich jedoch durch einen höchst subjektiven Stil und durch eine moralische Argumentation aus. Dostoevskij gibt sich keineswegs wild, nervös oder patriarchalisch, so wie er die Russen kennzeichnet² und wie ein russischer Text folglich zu sein hätte.

Bei den Naturen bleibt Dostoevskij, aber nicht stehen. Er entdeckt eine russische Seele. Am deutlichsten kommt sie in seinem Roman *Der Idiot* zur Sprache.

"Übrigens hatte er begonnen, leidenschaftlich an die russische Seele zu glauben. Oh, vieles, sehr vieles, für ihn völlig Neues hatten ihm diese sechs Monate gebracht, Ungeahntes, Unerhörtes, Unerwartetes! Aber einer anderen Seele ist dunkel. Und auch diese russische Seele ist dunkel; für sehr viele dunkel. Er war lange Zeit mit Rogoschin zusammengewesen, sie hatten einander nahegestanden, »brüderlich« – aber kannte er Rogoschin? Welches Chaos herrschte hier zuweilen, welches Durcheinander, welche häßliche Unordnung!"³

¹ Fjodor Dostojewski: Winteraufzeichnungen über Sommereindrücke. In: Ders.: Autobiographische Schriften. (Sämtliche Werke Bd. 11. Abt. 2.) München 1919, S. 203, 255 ff., 294, 301.

² Ebd., 203, 219 f.

³ Fjodor Dostojewskij: *Der Idiot*. (Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier). Frankfurt a. M. 2003, S. 330.

Aus dem Zitat wird ersichtlich, dass die russische Seele kaum positive Eigenschaften aufweist. Sie ist dunkel und dem Geist nicht zugänglich, Myškin *glaubt* an die Seele. Mehr erfahren wir nicht. Der Textlogik entsprechend scheint nur Rogožin über eine russische Seele zu verfügen, eine Figur also, die, wie viele Studien unterstreichen, das Unterbewusste des Fürsten repräsentiert.⁴ Rogožin tritt nie alleine auf, sondern immer nur zusammen mit Myškin,⁵ und er hat einen ganz anderen Charakter als der naive, gutgläubige, christusähnliche Fürst. Rogožin entstammt dem Kaufmannsgeschlecht, er ist unberechenbar und unbeherrscht, über sein Innenleben erfahren wir nichts, und diese Zurückhaltung des Autors ist konsequent. Denn wenn Rogožin Ziel und Effekt einer an Myškin vollzogenen Psychoanalyse ist, mithin das Unterbewusste des Fürsten repräsentiert, dann kann Rogožin nicht seinerseits noch einmal analysiert werden. Der reflektierende Myškin dagegen, der helle, lichte und zugleich geisteskranke Held gehört einer anderen Dimension an. Man könnte ihn – dem von Dostoevskij selbst ins Feld geführten Antagonismus entsprechend – als eine äußerst fortschrittliche, westliche Seele bezeichnen. Und auch der Roman in seiner Gesamtheit, *Der Idiot*, darf als Ausdruck einer zutiefst europäischen, psychologisch motivierten *Suche* nach den eigenen Abgründen angesehen werden, eine Suche, die – Edward Saids *Orientalismus* nicht unähnlich – auf eine fremde Region verschoben wird.⁶ Das Russische erscheint so als Exotisches, Wildes, Dunkles, während sich die Seele gerade auf der anderen Seite manifestiert. Beseeltheit und moderner noch: Psychologie prägen höchstens den *Weg* zum Anderen, sie beinhalten auch die Strategien, dieses Andere in Schach zu halten.

⁴ Siehe dazu umfassend: Elizabeth Dalton: *Unconscious Structure in The Idiot. A Study in Literature and Psychoanalysis*. Princeton 1979. Eine kürzere Version dieses Gedankens findet sich in: Elizabeth Dalton: *Myshkin and Rogozhin*. In: D. Rancour-Laferrriere (Hrsg.): *Russian Literature and Psychoanalysis*. Amsterdam, Philadelphia 1989, S. 89–99.

⁵ Vgl. Ulrich Schmid: *Rogožins Hochzeitsnacht*. In: *Dostoevsky Studies, New Series*. 1 (1999). S. 5–17.

⁶ Edward Saids bekannte These lautet: Der Orient ist eine Erfindung des Westens. Der Okzident bringt den Orient hervor, um sich selbst im Vergleich mit einem Gegenstück zu profilieren, um ungehörige Wünsche, insbesondere sexuelle, zu verdrängen und die eigene, typisch westliche Rationalität als solche zu behaupten. Entsprechend wird der Westen als männlich, überlegt und überlegen, der Orient dagegen als weiblich, sinnlich und lasterhaft gekennzeichnet. Vgl.: Edward Said: *Orientalism*. New York 1979. Larry Wolff kommt mit Blick auf Osteuropa zu ähnlichen Schlüssen. Allerdings lässt sich Osteuropa, aus westlicher Perspektive, noch entwickeln, es ist nur halb-wild, halb-fremd, eher gleich einem Kinde denn gleich einer Frau. Vgl. Larry Wolff: *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford 1994.

Diese Diagnose soll anhand von zwei Motiven belegt werden: der Justiz und der Schrift. Zwei unterschiedliche Analysemethoden werden dabei in Anschlag gebracht. Zunächst konzentriere ich mich auf Myškins und Ippolits Reflexionen über die Todesstrafe und über Inhaftierungsformen. Hier gehe ich diskursanalytisch vor und beziehe historisches Material in die Argumentation mit ein. In einem zweiten Schritt fokussiere ich auf die Schriftstücke und Bilder im Roman. Dabei werden die Lücken zwischen den Buchstaben im Sinne einer Dekonstruktion des Textes aufgespürt, überflüssige, ins Leere laufende Handlungs-fäden, unheimliche Wege und Widersprüche des Textes nachgezeichnet.

Nicht zu übersehen ist jedoch, dass die Schrift und die Justiz in *Der Idiot* aufs engste verknüpft sind. Den entscheidenden Schnittpunkt macht das Holbein-Bild aus.



Holbein stellt einen Menschen dar, der die Todesstrafe erlitten hat, sein Leiden prägt sich in ein Bild ein, das schließlich auch im buchstäblichen Sinne verschriftlicht, nämlich von Ippolit beschrieben, in Worte gefasst und so in Dostoevskijs Text abgedruckt wird.

Todesstrafe und Haft

Myškin hält eine seiner ersten Reden über die Todesstrafe. Er reflektiert dabei nicht das juristische Verfahren, sondern die *Empfindungen*, die der Delinquent kurz vor seinem Tod gehabt haben mag. Die Gewalt zieht die Psychologie des Delinquenten nach sich, und mit dieser Bewegung realisiert Myškin eben so sehr wie sein Schöpfer eine Verschiebung, wie sie gerade für die westeuropäische Strafjustiz kennzeichnend ist.

Die Todesstrafe wird in Russland schon 1744 unter Kaiserin Elisabeth abgeschafft. Obwohl einige Jahre später wieder eingeführt, wird sie bis 1905 doch selten umgesetzt. Besonders nach der Justizreform von 1864 hält man sich in der Ausführung von Todesstrafen zurück.⁷ Schwere politische Verbrechen sind

⁷ Vitali Y. Kvashis: Die Todesstrafe in Russland. In: Christian Boulanger, Vera Heyes, Philip Hanfling (Hrg.): Zur Aktualität der Todesstrafe. Berlin 2002, S. 357–374.

von dieser Regelung freilich ausgenommen. Dostoevskij weiß aus eigener Erfahrung um die Ausnahmen, stand er doch selbst kurz vor seiner Erschießung, er weiß damit aber auch um den Unterschied, der in Russland zwischen privilegierten, politischen Gefangenen und gemeinen Verbrechern gemacht wird. Die Todesstrafe wird in Russland im 19. Jahrhundert nur noch auserwählten Personen zuteil – politischen Attentätern, zumeist Mitgliedern gehobener Stände –, während sie im Westen noch immer häufig praktiziert wird. Russische Dichter, die in die westliche Ferne schweifen – Tolstoj, Turgenev⁸ –, sind schockiert. Russland hat zu dieser Zeit und über lange Jahre, ja Jahrhunderte hinweg ein anderes Strafsystem zu bieten, Russland braucht solche Methoden wie die Todesstrafe augenscheinlich gar nicht. Das russische Strafsystem lässt sich bündig unter dem Begriff *Sibirien* zusammenfassen. Und Sibirien ist – verglichen mit der Todesstrafe – pragmatischer und körperlicher zugleich. Über Sibirien, das heißt über die Verbrecher in sibirischen Lagern, die schwere Arbeit verrichten und auch gezüchtigt werden, braucht man sich keine psychologisch differenzierten Gedanken zu machen. Ihre Psyche interessiert die Machthaber nicht, sie sind gewissermaßen versorgt, beschäftigt und von der Bühne des Geschehens verschwunden. Das gilt für die Täter, die unter der Guillotine zu liegen kommen und in der Öffentlichkeit hingerichtet werden, gerade nicht. *Diese* Täter sind Objekt der Psychologie. Myškin nimmt sich ihrer an.

Im Ausland, in Frankreich, hat er das Spektakel der Todesstrafen verfolgt, schon zu Beginn des Romans konfrontiert er den Kammerdiener des Generals Epančín, eine Figur also, die aus einem anderen gesellschaftlichen Milieu stammt, mit seinen Erinnerungen und Hypothesen. Der Unterschied zwischen beiden wird ziemlich schnell deutlich: Der Diener interessiert sich eher für die Art der Todesstrafe – wird man in Frankreich gehängt oder geköpft? – und sein ‘Mitgefühl’ mit den Verbrechern sieht folgendermaßen aus: "»Es ist nur gut, daß die Qual kurz ist«, bemerkte er, »wenn der Kopf wegfiegt.«"⁹ Im Gegensatz dazu, begibt sich Myškin ganz in die Seele des Delinquenten.

⁸ 1857 wohnt Tolstoj in Paris einer Guillotiniierung bei und flieht schockiert in die Schweiz. Und als ebenfalls in Paris der Vielfachmörder Troppmann hingerichtet wird, ist Turgenev unter den zahlreichen Zuschauern. Über die groben Auswüchse der feinen Franzosen kann sich die russische Intelligenz nur wundern. Es scheint möglich, dass die Namensgebung von Fürst Myškin, er heißt mit Vor- und Vatersnamen Lev Nikolaevič genau so wie Lev Tolstoj, auf Tolstojs Schock zurückgeht und darüber hinaus die Bedeutung des Themas Guillotine in *Der Idiot* unterstreicht. Zu Dostoevskijs Reaktion auf Tolstojs und Turgenevs Erfahrungen siehe: Robert Louis Jackson: *Dialogues with Dostoevsky. The Overwhelming Questions*. Stanford 1993, S. 29–74.

⁹ Dostojewskij, 2003, S. 33.

»Wissen Sie was?« fiel der Fürst eifrig ein. »Sie denken daran, und genau wie Sie denken alle daran, und die Maschine ist in diesem Sinne konstruiert. Wie wenn es sogar noch schlimmer ist? Sie finden das komisch, [...] aber bei einiger Einbildungskraft kann einem sogar dieser Gedanke kommen. Stellen Sie sich einmal vor: Zum Beispiel die Folter; also Leiden und Wunden, körperliche Pein, das alles lenkt von der seelischen Qual ab, so daß man nur seine Schmerzen und Wunden spürt, bis der Tod eintritt. Aber der eigentliche, der allerstärkste Schmerz rührt vielleicht gar nicht von den Wunden her, sondern von der Gewißheit, daß in einer Stunde, und dann in zehn Minuten, und dann in einer halben Minute, und dann jetzt, gleich – die Seele den Körper verläßt, daß man dann nicht mehr Mensch ist, und daß dies gewiß ist; die Hauptsache ist, daß es gewiß ist. Wenn man den Kopf unter das Messer legt und hört, wie es über dem Kopf saust, diese Viertelsekunde, muß das Furchtbarste sein. Und wissen Sie, daß das gar nicht meine Phantasie ist, sondern daß viele dasselbe gesagt haben? Von dieser Qual, von diesem Grauen hat auch Christus gesprochen. Nein, so darf man den Menschen nicht behandeln.«¹⁰

Myškin kritisiert die Verschiebung von Körperstrafen hin zu psychischen Strafen, eine Verschiebung, die für Westeuropa und – weniger – für Russland typisch ist.¹¹ Dieser Prozess wird aus philosophischer und historiographischer Perspektive verschieden begründet. So argumentiert etwa Pieter Spierenburg mit der allgemeinen Sittenverfeinerung der Bürger.¹² Das gewaltsame öffentliche Strafspektakel kann nicht mehr goutiert werden, es brüskiert die Zuschauer. Die Verdrängung der Körperstrafen lässt sich aber auch mit den Interessen der Macht begründen. Das ist die Position des französischen Philosophen Michel

¹⁰ Dostojewskij, 2003, S. 33 f.

¹¹ Myškin kritisiert nur diese moderne, saubere und schnelle Exekution, er unterscheidet sie deutlich von der Todesstrafe aus älteren Zeiten, etwa der Pfählung, die die Täter noch zu Helden werden ließ: Dostojewskij, 2003, S. 755 f. Abgesehen von den Praktiken in den sibirischen Straflagern bleibt in Russland auch nach der Justizreform die Möglichkeit zur Züchtigung der Bauern vor lokalen Gerichten, den so genannten *Volost'nye sud'i*, möglich. Grundsätzlich ähneln sich jedoch die Diskussionen. Auch dem russischen Publikum konnten Strafspektakel im Verlaufe des 19. Jahrhunderts immer weniger zugemutet werden. Siehe dazu: Abby M. Schrader: *Containing the Spectacle of Punishment: The Russian Autocracy and the Abolition of the Knout, 1817–1845*. In: *Slavic Review*, 1997, Bd. 56, Nr. 4, S. 613–644.

¹² Pieter Spierenburg: *The Spectacle of Suffering. Executions and the Evolution of Repression: From a Preindustrial Metropolis to the European Experience*. Cambridge 1984.

Foucault.¹³ Und einer Synthese beider Lesarten scheint nun Fürst Myškin verpflichtet.¹⁴

Ganz im Sinne Foucaults durchschaut Myškin die getarnte Aggression des modernen, in Westeuropa erfundenen Strafsystems. Er demaskiert die Moderne als pseudohuman und verweist darauf, dass die körperliche Folter nur durch eine *psychische* Folter ersetzt wurde. Gleichzeitig spannt Dostoevskij seine Leser ebenfalls auf die psychische Folter. Das Textbeispiel hat etwas Voyeuristisches an sich, die Herablassung, das Mitleid gegenüber dem Delinquenten wird demaskiert *und* inszeniert.¹⁵ So kann Dostoevskijs Roman durchaus als Beispiel der zeitgenössischen westlichen Sittenverfeinerung gelesen werden, doch geht der Autor auch einen Schritt über dieses Stadium hinaus, er durchschaut die Techniken der Macht. Und wie Foucault bleibt Dostoevskij beim Justizapparat nicht stehen. Er erkennt *Formen der Haft* in der familiären Unterdrückung – so zum Beispiel in der Beziehung von Nastassja Filippovna und Tockij¹⁶ – und in tödlichen Krankheiten. Die Macht, die Strategie der modernen Haft, die auch in Krankenhäusern und besonders in den Psychiatrien in Erscheinung tritt, wird in *Der Idiot* demaskiert; der Geistesranke Myškin und der Schwindsüchtige Ippolit, Subjekte am Rand der Gesellschaft, stehen dem normal denkenden Bürgertum entgegen.

Ippolit ist ähnlich wie ein Verbrecher zum Tode verurteilt – mit dem Unterschied, dass er den Zeitpunkt seines Todes nicht genau bestimmen kann.¹⁷ Auch vergleicht Ippolit sein Dasein – aufgrund seiner physischen Immobilität ist er an ein Zimmer gebunden – mit einer Inhaftierung.¹⁸ Er wehrt sich explizit und vehement gegen Mitleidsbekundungen – erweist sich also auch in dieser Hinsicht als modern, mindestens auf der Höhe von Nietzsches Demaskierungen des

13 Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1998.

14 Eine ähnliche Argumentation findet sich mit Blick auf die Entwicklung in Hamburg in Jürgen Martschukat: Inszeniertes Töten. Eine Geschichte der Todesstrafe vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2000 und mit Blick auf Europa: Jürgen Martschukat: Geschichte der Todesstrafe vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Wiesbaden 2006.

15 Myškin schildert die Guillotiniierung in Lyon ausführlicher im Gespräch mit den Epančinschwwestern, die voyeuristische Komponente tritt an dieser Textstelle noch stärker hervor. (Vgl.: Dostojewskij, 2003, S. 92 ff.) Diese Einschätzung teilt Heinz Wagner: Schuldspruch und staatliche Strafe im Werk Dostojewskis. In: Stadt Baden-Baden, Kulturamt (Hrg.): Fjodor M. Dostojewski. Baden-Baden 1995. S. 101 ff. Zweifellos spielt in die Schilderung des Todeskandidaten Dostoevskijs Lektüre von Hugos *Le dernier jour d'un condamné* hinein.

16 Vgl. Dostojewskij, 2003, S. 247, 507.

17 Ippolit spricht mehrfach von seinem Todesurteil: Dostojewskij, 2003, S. 571, 573.

18 Dostojewskij, 2003, S. 598.

Mitleids¹⁹ –, und er projiziert in der Haft seine Gedanken an die Mauer des gegenüberliegenden Hauses. Es handelt sich um Meiers Brandmauer. Meiers Brandmauer übernimmt die Funktion eines Papiers, eines Pergaments, auf das der Kranke seine Seele niederschreiben kann, Meiers Brandmauer stellt ein Krankheitsprotokoll dar, das Protokoll der Psyche eines zum Tode Geweihten:

"Ich habe positiv gewußt, daß ich an Schwindsucht erkrankt bin, an unheilbarer Schwindsucht; ich habe mir nichts vorgemacht und die Dinge klar gesehen. Aber je klarer ich die Dinge sah, desto krampfhafter, wünschte ich, nur zu leben. [...] Natürlich durfte ich mich damals gegen das dunkle und taube Fatum auflehnen, nach dessen Willen ich wie eine Fliege zerquetscht werden sollte, und zwar ohne zu wissen, warum; aber warum bin ich nicht bei der Auflehnung geblieben? Warum habe ich tatsächlich begonnen zu leben, obwohl ich wußte, daß es mir nicht mehr zukam, überhaupt zu beginnen [...] Wozu lesen, wozu neues erkennen, wenn es nur für sechs Monate ist? [...]"

Ja, Meiers Brandmauer könnte manches erzählen! Ich habe manches darauf geschrieben. Es gab keinen einzigen Flecken auf dieser schmutzigen Mauer, den ich mir nicht eingepägt habe. Verflixte Mauer!"²⁰

Auch Ippolits Krankheit ist also eine Todesstrafe, die eine Psycho-Analyse auslöst, eine Beichte, mit der Ippolit über Seiten hinweg seine Zuhörer und Dostoevskij seine Leser konfrontiert. Diese Reflexion über die Krankheit gleicht der Reflexion eines Gefängnisarztes und geht mit Foucaults Reflexionen über die *Geburt des Gefängnisses* bestens einher. Es scheint auch kein Zufall, dass die Mauer, auf der sich die Reflexionen niederschlagen, *Meiers Brandmauer* heißt. Es liegt ein enger – über Holbein und Meier vermittelter – Zusammenhang von Todesstrafe, Bildnis, Schrift und der Frage nach der russischen Seele bzw. nach dem westlichen Charakter Russlands vor.²¹ Und es obliegt nicht von ungefähr

¹⁹ So heißt es etwa bei Nietzsche: "Wahrlich, ich mag sie nicht, die Barmherzigen, die selig sind in ihrem Mitleiden: zu sehr gebricht es ihnen an Scham." (Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Berlin, New York 1988, S. 113.) Vgl. dazu bei Dostoevskij: "Wenn ich hier einen hasse, dann Sie, Sie, Sie Jesuitenseele, Sie Melassen-Herz, Sie Idiot, Sie Millionär und Wohltäter (...)! Jetzt haben Sie mich in den Anfall getrieben! Sie haben einen Sterbenden in die Scham getrieben (...)! Ich würde Sie umbringen, wenn ich am Leben bliebe!" (Dostojewskij, 2003, S. 434)

²⁰ Dostojewskij, 2003, S. 568 f.

²¹ Dieser enge Zusammenhang zwischen Haft und Schrift gilt auch für Nastassja Filippovnas

Ippolit Terent'ev, die Beschreibung des Holbein-Bildes zu liefern, auf die die Leser schon mehrere hundert Seiten lang gewartet haben.²²

"Auf dem Bild ist Christus dargestellt, unmittelbar nach der Kreuzabnahme. (...) es ist die genaue Abbildung des Leichnams eines Menschen, der schon vor der Kreuzigung unendliche Qualen ausgestanden hat, die Wunden, die Marter, die Schläge der Wachen, die Schläge des Volkes, als Er das Kreuz trug und unter dem Kreuz zusammenbrach, und am Ende die Kreuzigung und das Leiden am Kreuz, mindestens sechs Stunden lang (nach meiner Rechnung wenigstens). Freilich, es ist das Antlitz eines Menschen unmittelbar nach der Kreuzabnahme, das heißt, in ihm ist noch sehr viel Leben und Wärme; noch ist nichts erstarrt, so daß aus dem Gesicht des Toten sogar das Leiden noch nicht gewichen ist, gerade so, als fühle er es immer noch (das hat der Künstler sehr gut eingefangen); dafür aber hat er das Gesicht nicht im geringsten geschont (...). Beim Anblick dieses Gemäldes erscheint die Natur in Gestalt eines riesigen, unerbittlichen und stummen Tieres oder richtiger, viel richtiger, wenn auch befremdlich ausgedrückt, als eine gigantische Maschine moderner Konstruktion, die ein großes und unschätzbbares Wesen sinnlos ergriffen, zerschmettert und verschlungen hat."²³

Ippolit benennt die gigantische Maschine moderner Konstruktion, er spielt damit auf die Guillotine an. Aber hier wird deutlich noch eine andere Modernität ins Spiel gebracht, nämlich die psychologische Durchdringung des Todeskandidaten. Wenn Ippolit das Holbein-Gemälde beschreibt, so erklärt er auch, was auf Meiers Brandmauer geschrieben steht. Und es scheint kein Zufall, dass diese Krankheitsprotokolle von westlichen Künstlern oder Namen begleitet sind. Meier, Holbein und Schneider heißen die Ärzte und Psychologen, die im Roman *Der Idiot* am Werk sind. Fürst Myškin wird in der Schweiz kuriert. Holbeins Bild hängt ebenfalls in der Schweiz. Und für Dostoevskij, den wahren Psychologen der zum Tode Verurteilten, birgt diese Form der westlichen Justiz offenbar auch eine Gefahr in sich.²⁴

Porträt: Dostojewskij, 2003, S. 506 f. Myškin sieht in der Abgebildeten eine Gefangene und geistig verwirrte Person, das Porträt löst tiefes Mitleid in ihm aus.

²² So erinnert Adelaida den Fürsten schon im ersten Teil des Romans daran, dass er die versprochene Beschreibung des "Basler Bildes" schuldig geblieben sei: Dostojewskij, 2003, S. 97, die Beschreibung übernimmt Ippolit gegen Ende des dritten Romanteils, ebd. S. 591 ff.

²³ Dostojewskij, 2003, S. 591 f.

²⁴ Schon in *Verbrechen und Strafe* spricht Dostoevskij von der Psychologie als einem „Stock mit

Die Schrift und das Bild

Die Schrift hat Zeit, so sagt uns Derrida. Die Schrift weist in ihrer Langsamkeit vor allem darauf hin, was fehlt.²⁵ Auch das Holbein-Gemälde wird zunächst nicht beschrieben, und diese Verzögerung, Aufschub in der Derridaschen Terminologie, lässt auf eine andere Lücke schließen, auf eine andere Leerstelle im Roman. Denn wo sind die Bilder des russischen Gottes, Bilder, die die Heiligkeit des Dargestellten betonen? Ikonen werden in *Der Idiot* nur nebenbei erwähnt, nur am Rande treten sie in Erscheinung.²⁶ Und nichts könnte dem Holbein-Bild mehr widersprechen als die Ikonen der christlich-orthodoxen Kirche, die in ihrer Zweidimensionalität, in ihrem Schematismus gerade die Heiligkeit des Bildes und die kollektive Arbeit der Ikonenmaler unterstreichen.²⁷ Stattdessen nimmt in *Der Idiot* ein *einsamer* Christus, das Werk eines *individuellen* Künstlers, das schon den Geist der – ebenfalls das *Individuum* betonenden – Reformation atmet, eine zentrale Stellung ein.²⁸ Mag Dostoevskij und mit ihm

zwei Enden": Fjodor Dostojewskij: Verbrechen und Strafe. (Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier). Frankfurt a. M. 2006, S. 612, 619. Dostoevskijs komplexe und ambivalente Kritik an westlichen Formen der Justiz untersucht: Gary Rosenshield: Western Law, Russian Justice. Dostoevsky, the Jury Trial and the Law. Wisconsin 2005. Rosenshield zeigt am Beispiel des Geschworenengerichts, dass Dostoevskij in den *Brüdern Karamazov* sogar seine *eigene* psychologische Methode hinterfragt, mit der er im Tagebuch eines Schriftstellers in reale Prozesse eingegriffen hatte, um zu versuchen, eine russische Gerechtigkeit jenseits dieser Psychologie zu finden.

²⁵ Aus den vielen Schriften Derridas, die diese These untermauern, indem sie gegen die Bevorzugung der Präsenz in der abendländischen Metaphysik, damit auch gegen die Bevorzugung des Phonetischen argumentieren und stattdessen der Schrift, dem Abwesenden sowie dem Zwischenraum zwischen den Zeichen einen prominenten Ort zuweisen, sei hier nur auf zwei – mittlerweile klassische – Beispiele verwiesen: Jacques Derrida: Freud und der Schauplatz. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M. 1976, S. 302–350 und Ders.: Die Différance. In: Peter Engelmann (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990, S. 76–113.

²⁶ Vgl.: Dostojewskij, 2003, S. 530, 593.

²⁷ Vgl. Konrad Onasch, Annemarie Schnieper: Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. Freiburg i. Br. 1995; Ernst Benz: Geist und Leben der Ostkirche. München 1988, S. 5–20.

²⁸ Diese Einsamkeit wird auch von Ippolit unterstrichen: Dostojewskij, 2003, S. 593. Sie geht nicht zuletzt darauf zurück, dass alle Betrachter, die Christus am Kreuz bemitleiden und trauern, normalerweise mit dargestellt sind, in Holbeins Version jedoch fehlen. Diesen Effekt hat u. a. Julia Kristeva herausgearbeitet. Siehe dazu die Anmerkung in Joseph Frank: The Miraculous Years. 1865–1871. London 1995, S. 222. Zur Einsamkeit Myškins, die der Einsamkeit des toten Christus entspricht, vgl. auch: Walter Benjamin: Der Idiot von Dostojewskij. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 2.1, Frankfurt a. M. 1977, S. 238.

Fürst Myškin nebst der russischen Seele auch den russischen Gott suchen²⁹ – diese Suche wird von einem westlichen Bewusstsein in die Wege geleitet, das psychologisch argumentiert, Individualität reklamiert, Mitleid bekundet und Mitleid verachtet und dem die Angst innewohnt, an Stelle Gottes möglicherweise nur den Tod Gottes zu finden. In *Der Idiot* werden wir mit der Welt einsamer Individuen am Rande der Gesellschaft, mit Wahnsinnigen und Häftlingen aller Art konfrontiert, die nicht in Gottes Hand liegen, sondern von unheimlichen Mächten – einer Foucaultschen abstrakten Macht – kontrolliert zu werden scheinen. Darauf lässt noch eine zweite Schrift-Spur im Text schließen.

Myškins Rückkehr nach Russland steht am Beginn des Romans. Auf die Frage, womit der Fürst denn gedenke, sein Brot zu verdienen, verweist er auf eine besondere Fähigkeit: Er sei Kalligraph. Was kann Myškin genau? Er kann – so stellt er bei General Epančin schließlich auch unter Beweis – Schriften imitieren und zwar alte russische Schriften, aber auch französische und englische, ja es sieht so aus, als überziehe er die russischen Buchstaben förmlich mit einem europäischen Stil.

"Und hier eine andere Schrift: die runde, große französische Schrift des letzten Jahrhunderts, (...) hier die Handschrift der öffentlichen Schreibstuben (...) Sie werden zugeben, daß sie ihre Vorzüge hat. Beachten Sie diese gerundeten »d« und »a«. Ich habe den französischen Charakter auf die russischen Buchstaben übertragen, das war durchaus nicht einfach, aber es ist geglückt."³⁰

Myškin imitiert nicht nur die Schriften des letzten Jahrhunderts und legt dabei Beamtenseelen in seine Buchstaben, sondern er imitiert auch ältere Schriften, vor allem – damit beginnt die Szene – die Schrift eines Mönches, des Abtes Pafnutij aus dem 14. Jahrhundert. Die ganze Szene spielt – nicht zuletzt dank des seltsamen Namens Pafnutij – auf Gogol's Erzählung *Der Mantel* an, auf Akakij Akakievič und seine Schreibqualitäten.³¹ Und wie wir mit Dostoevskij wissen, sind alle russischen Schriftsteller Gogol's *Mantel* verpflichtet. Diese intertextuelle Spur schreibt sich nicht nur in die Buchstaben, sondern auch in die Gegenstände und Kleider ein. Myškin trägt einen ausländischen Mantel, mit großer Kapuze und ohne Ärmel, der ihn vielleicht in Norditalien und in der

²⁹ Dostojewskij, 2003, S. 790.

³⁰ Dostojewskij, 2003, S. 49.

³¹ Akakij's Fähigkeit geht auf eine Heiligenlegende zurück: Klaus-Dieter Seemann: Eine Heiligenlegende als Vorbild für Gogol's *Mantel*. In: Zeitschrift für Slavische Philologie. Bd. 33. 1967. S. 7–21. Deshalb nimmt auch Myškin nicht zufällig die Rolle des Mönches Pafnutij ein.

Schweiz, aber nicht in Russland schützen kann.³² Schließlich überlagern sich die ausländisch-westlichen Buchstaben, die kontaminierte russische Schrift, der ebenfalls kontaminierte Mantel und die Nerven-Krankheit in dem Namen von Myškins Schweizer Arzt: Er heißt Schneider. Schneider steht damit in einer Reihe mit Holbein, dem Maler, und Meier, dem Besitzer der Brandmauer. Schneider war und ist zuständig für Myškins psychische Integrität, für sein mentales Gewand; zwar konnte er das Nervenleiden nicht endgültig kurieren, aber er stellt zumindest die Reisefähigkeit des Fürsten sicher. Und Myškin ist Schneider zutiefst verbunden. Zusammen mit Schneider hat sich Myškin in Lyon die Guillotiniierung eines Verbrechers angesehen. Ist Myškin von Schneider nun psychisch so behandelt, so abgerichtet worden, wie Christus von Holbein? Ist er so verwestlicht worden, dass ihm der Zugang zur russischen Seele und zum russischen Gott verwehrt bleiben muss? Kein Zweifel, Schneiders Kur schlägt sich zumindest in Myškins mitleidvollem Blick auf die diversen Todeskandidaten und Häftlinge des Romans nieder. Ja möglicherweise hat Schneider sogar Myškins Zweifel an der Göttlichkeit Christi geschürt.

Übt Dostoevskij an diesem Bewusstsein noch Kritik, so wie Myškin selten, Ippolit dagegen deutlicher und am deutlichsten wohl Rogožin die Macht des Mitleids durchschaut, die mildtätige und doch machtvolle Maschinerie aller Haftanstalten und Krankenhäuser? Konzentriert man sich auf die Gogol'-Spur, so dürfte schon dem zeitgenössischen Leser der Romane Dostoevskijs die negative, ja teuflische Besetzung des Gogol'schen Schneiders Petrovič in den Sinn gekommen sein. Diese intertextuelle Spur gibt dem Schweizer Arzt Schneider, dem ausländischen Mantel des Helden, seinen Schriftproben und auch dem Holbeinbild eine gewisse unheimliche Note – so als könnte der psychologischen Moderne ein Abgrund, vergleichbar mit dem Tod Gottes, innewohnen.

Die Unheimlichkeit lässt noch eine zweite Lücke im Text erahnen, die zurück zur Justiz führt. Myškins Vater stirbt in Haft. Warum er ins Gefängnis eingeliefert wurde, welches Verbrechen ihm angelastet wird, ob die Haft zum Tode geführt hat, all dies wird nicht erklärt.³³ Die Spur – für die Handlung unwesentlich und überflüssig – verläuft sich im Dunkeln und dürfte gerade in ihrer selbstverständlichen Folgenlosigkeit auf die moderne Gefängniswelt verweisen, eine Macht, die sich von selbst versteht und sich selbst reproduziert.

Zeigt sich Dostoevskij in *Der Idiot* also als ein echter Europäer, als Westler sogar? Er zeigt sich zumindest, ganz wie Hans Holbein, als Maler der modernen menschlichen Psyche – und übt in Ansätzen sogar Kritik an dieser, seiner eige-

³² Dostojewskij, 2003, S. 8, 198.

³³ Dostojewskij, 2003, S. 142.

nen Seelenkunst.³⁴ Die Trauer über den Verlust Gottes, über die Unsicherheit seiner Existenz schwingt in *Der Idiot* mit – ebenso wie im Holbein-Bild – und die westliche Psychologie hat den Beigeschmack eines Teufelswerkes, eines Gogol'schen Petrovič, oder mit Foucault gesprochen einer als solcher erkannten, allumfassenden Disziplinarmacht. Doch scheint auch diese kritische Dimension gerade westlicher Natur zu sein. Von den Inhalten einer russischen Seele erfahren wir in *Der Idiot* dagegen nur wenig, und es scheint fraglich, ob diese Seele mit dem in Westeuropa erfundenen psychologischen Instrumentarium, das Dostoevskij so gut beherrscht, überhaupt erfahrbar gemacht werden könnte.

³⁴ Diese These vertritt auch Rosenshield.

Rudolf Neuhäuser

Der Lohn des Glaubens und der Bürger des Kantons Uri Dostojewskijs „Böse Geister“ (Kurzfassung)¹

Motto: „Es war aber dort auf dem Berge eine große Herde Säue auf der Weide. Und sie baten ihn, dass er ihnen erlaube, in die Säue zu fahren. Und er erlaubte es ihnen. Da fuhren die bösen Geister von dem Menschen aus und fuhren in die Säue; und die Herde stürmte den Abhang hinunter in den See und ersoff.

Als aber die Hirten sahen, was da geschah, flohen sie und verkündeten es in der Stadt und den Dörfern. Da gingen die Leute hinaus, um zu sehen, was geschehen war, und kamen zu Jesu und fanden den Menschen, von dem die bösen Geister ausgefahren waren, sitzend zu den Füßen Jesu, bekleidet und vernünftig, und sie erschraaken. Und die es gesehen hatten, verkündeten ihnen, wie der Besessene gesund geworden war.“ (Lukas 8, 32-36)

„Sehen Sie, diese bösen Geister, die aus dem Kranken in die Schweine fahren – das sind all die Seuchen, all die Miasmen und all der Unrat, sämtliche bösen Geister und die subalternen bösen Geister, die sich in unserem großen und geliebten Kranken, in unserem Russland, angesammelt haben, seit Jahrhunderten, ja, seit Jahrhunderten! Oui, cette Russie, que j’aimais toujours. Aber eine große Idee und ein großer Wille werden das Land segnen, wie jenen wahnsinnigen Besessenen, und all diese bösen Geister, alles Gelichter, alles Ekelhafte, was an der Oberfläche schwärt, wird selbst darum bitten, in die Schweine fahren zu dürfen. Und vielleicht sind sie bereits in die Schweine gefahren! Das sind wir, wir und die anderen, und Petruscha [Sohn des Stepan Trofimowitsch]... et les autres avec lui, und ich bin vielleicht der erste, an ihrer Spitze, wir werden uns, wahnsinnig und besessen, von den Felsen ins Meer stürzen und alle ertrinken, und das geschieht uns recht, weil wir nur dazu taugen. Aber der Kranke wird geheilt, und wird zu Jesu Füßen sitzen... und alle werden es sehen und staunen...“ (Stepan Trofimowitsch Werchowenskij)

¹ Der ungekürzte und überarbeitete Text des Vortrags wird 2010 in „Dostoevsky Studies“ erscheinen! Seitenangaben und Zitate beziehen sich auf die Übersetzung des Romans von Swetlana Geier (Fischer Taschenbuch 14658, 4. Aufl. 2006.)

Im Januar 1870 liest Dostojewskij in Dresden in einer russischen Zeitung (Golos) von der Ermordung des Studenten Iwanow durch einen gewissen Sergej Nestschajew, den Anführer einer revolutionären Gruppe, von denen sich der Student getrennt hatte. Zur selben Zeit verbreitet sich in Russland die Nachricht von einer Aufstandsbewegung des bekannten Anarchisten Bakunin, die in ganz Russland Verschwörerzentralen unterhalten soll. Auch deutsche Zeitungen berichten diese Nachrichten. Anfang Oktober dieses Jahres entwirft Dostojewskij bereits das Ideengerüst zum künftigen Roman. Bereits zu diesem Zeitpunkt wählt er die oben angeführte Stelle aus dem Evangelium nach Lukas zum Motto des Werks. Dostojewskijs Hass auf die „Progressisten“ und Nihilisten, die er in Genf, dem Sitz der Internationale und Treffpunkt radikaler linker Kräfte, aus nächster Nähe kennen gelernt hatte, als er 1867 und 68 dort lebte, ist eindeutig. Er nennt sie „jugendliche Schurken“ und „verwesende Jünglinge“. Einige, meint er, werden sich früher oder später bekehren, „die übrigen sollen jedoch verfaulen.“² Im Dezember 1872 war der Roman, der diesen Kriminalfall, aber auch Dostojewskijs Erlebnisse in Genf, dem Sitz der *Internationale* zum Anlass hat, beendet. Nach dem Erscheinen des Romans war die Meinung geteilt. Die konservativen Kreise in Russland sahen darin die Entlarvung der atheistischen, nihilistischen und sozialistischen, bzw. mit einem Wort der, wie es hieß, gesamten liberal-progressiven Richtung in Russland. Diese wiederum verurteilte das Werk. Der liberale Herausgeber der Zeitschrift „Neue Zeit“ Suworin schrieb: „Nach den ‚Bösen Geistern‘ können wir nur noch das Kreuz über diesen Schriftsteller machen.“³

Der 1. Teil des Romans – er spielt zu Anfang der 1870er Jahre – ist eine weitläufige Exposition, die 271 Seiten umfasst, in der die Personen der Handlung, allerdings unter Aussparung einiger wesentlicher Figuren, vorgeführt werden und – wie stets bei Dostojewskij – auf „Geheimnisse“ und „Intrigen“ angespielt wird. Auch „Skandale“ rund um Stawrogin fehlen nicht. Die Exposition bleibt auf dem Niveau des „polemischen Romans“, den Dostojewskij ursprünglich schreiben wollte. Im Mittelpunkt stehen die reiche Gutsherrin Warwara Petrowna Stawrogina und ihr steter, von ihr finanziell und emotional abhängiger Begleiter und Günstling Stepan Trofimowitsch Werchowenskij, einstiger Dozent und Autor, dessen liberale, von ästhetischen Gesichtspunkten und „erhabenen“ moralischen Prinzipien bestimmte Einstellung auf überzogene Weise karikiert wird. Erzählt wird aus der Perspektive des vorgeschobenen Erzählers Anton Lawrentjewitsch G-w, der als Mitglied des progressiven Zirkels der

2 Brief vom April 1870 an A. N. Majkov. Die Zitate aus Dostojewskijs Briefen stammen alle aus dem Band: F. Hitzer (Hg.): F.M. Dostoevskij, Gesammelte Briefe, München 1966.

3 Hitzer, S. 856.

„Unsrigen“ die fortschrittliche, linke Einstellung der jungen Generation teilt. Eine tiefer gehende, sich mit weltanschaulichen, philosophischen oder theologischen Belangen auseinander setzende Ebene fehlt im 1. Teil, – es dominiert die, vom Leser vielleicht als einseitig, wenn nicht als Travestie empfundene Polemik. Der „Klub“, der die „neuen Ideen“ vertritt, hat als Sponsor und zentrale Figur Stepan Trofimowitsch Werchowenskij, einst so wie Dostojewskij Teil der liberalen, schöngeistigen Jugend der 1830er Jahre. Die Entwicklung dieses Klubs zu den „Unsrigen“, die im Verlauf des Romans zu einer revolutionären Geheimgesellschaft mutieren, begann mit der Romantik und dem Idealismus, führte nach Dostojewskij in den 1840er Jahren zum Liberalismus, zu Freigeisterei, den Verlust von Moral und ästhetischem Gefühl, zu Atheismus und Sozialismus und mündete schließlich in den Versuch, die bestehende Ordnung zu stürzen, was aber erst im 3. Teil des Romans deutlich wird. Selbst Warwara Petrowna und Julija Michajlowna, die Frau des Gouverneurs von Lembke, werden da letztlich zu Anhängern „progressiver“ Anschauungen. Dostojewskij hat augenscheinlich seine eigene intellektuelle Entwicklung vom Romantiker zum potentiellen Revolutionär in der Person des Stepan Trofimowitsch mit einbezogen.

Im 2. Teil des Romans beendet Warwara Petrowna ihre Beziehung zu Stepan Trofimowitsch abrupt. Damit findet auch die von ihr schon vorher eingefädelte Verbindung ihres Günstlings mit Dascha (auch Darja), der Schwester des Ex-Studenten Schatow, die zu ihrer Hochzeit führen sollte, ein ebenso abruptes Ende. Rätselhaft bleiben die Taten von Warwaras Sohn Nikolaj Wsewolodowitsch Stawrogin, ebenso wie dessen Vorgeschichte, auf die mehrfach angespielt wird. Sein unerklärliches und irrationales Verhalten führt zu Skandalen. Eine anfänglich rätselhafte Geschichte, die Stoff für Intrigen bietet, aber im 2. Teil aufgeklärt wird, ist die merkwürdige Beziehung Stawrogins zu der hinkenden, geistig gestörten Marja Timofejwna Lebjadkina und ihrem Bruder, dem Hauptmann Lebjadkin. Aus einer Weinlaune heraus, verbunden mit einer Wette, war er einst eine Ehe mit Marja Timofejwna eingegangen.

Im 3. Teil haben sich die „Unsrigen“ von einem liberalen Debattierklub unter Stepan Trofimowitschs Leitung zu gewaltbereiten Revolutionären gewandelt, was allerdings bis auf wenige Anspielungen im 2. Teil noch im Dunkeln geblieben war. Stawrogin zeigt ein geändertes Verhalten, schießt in einem Duell dreimal absichtlich in die Luft und reagiert nicht auf eine ihm von Schatow verabreichte Ohrfeige. Zu den „Unsrigen“ hat er nunmehr ein eher distanzierendes Verhältnis. So distanziert er sich von seinen jungen, ungestümen „Schülern“ Kirillow und Schatow, ebenso vom intriganten Revolutionär Pjotr Stepanowitsch Werchowenskij, dem Sohn des Stepan Trofimowitsch, zu dem er einst beste Beziehungen hatte. Dieser hat inzwischen die Führung im Klub übernommen.

Man könnte sagen, dass sich Stawrogin des geistigen und moralischen Vakuums bewusst geworden ist, in dem er sich befindet, ohne aber als Skeptiker, der jegliche Ideologie ablehnt, einen Ausweg zu sehen. Er ist ein Mensch in der Krise! Nicht zu vergessen ist Lisa Tuschina, Tochter der begüterten Frau Drosdow aus erster Ehe, mit der Frau Stawrogina gerne ihren Sohn verheiraten möchte, die aber eher eine Randfigur bleibt. Lisa, mit der Stawrogin schon in der Vorgeschichte in der Schweiz ein Liebesverhältnis verband, verbringt eine Nacht bei ihm, läuft dann plötzlich weg und wird von einer aufgebrachtten Volksmenge erschlagen. Im 3. Teil des Romans häufen sich die Todesfälle – zehn Personen verlieren ihr Leben, davon werden fünf ermordet (die beiden Lebjadkins, Fed'ka der Zuchthäusler, der die beiden ermordet hatte, Schatow und Lisa), zwei begehen Selbstmord (Kirillow und Stawrogin), nur drei finden einen normalen Tod (Stepan Trofimowitsch, die Frau Schatows und ihr Kind, das ein Söhnchen Stawrogins ist!). Die Handlung wird nunmehr dominiert von den Verschwörern und ihrem Anführer Pjotr Stepanowitsch, daneben von dem Umfeld der Gouverneursfamilie von Lembke. Nach den turbulenten Ereignissen des von Julija Michajlowna Lembke veranstalteten Festes, Unruhen unter den Arbeitern einer nahe gelegenen Fabrik und dem Mord an Schatow endet der Roman mit dem Tod des Stepan Trofimowitsch und dem Selbstmord Stawrogins. Zu erwähnen ist auch die Begegnung Stawrogins mit dem Mönch und ehemaligen Bischof Tichon, dem Stawrogin seine Lebensbeichte vorlegt. Dostojewskij hatte dieses, für den Ideenroman wichtige Kapitel, ursprünglich auf Wunsch der Redaktion aus dem Romantext entfernt.

Soweit die wichtigsten Handlungselemente des Romans, der traditionell als polemische Auseinandersetzung mit den revolutionären Tendenzen der 1870er Jahre, oder mit Bezug auf die Hauptfigur, die rätselhafte Gestalt des Nikolaj Stawrogin, und Bischof Tichon, seinem Gegenspieler, als Ideenroman gelesen wird, in dem es um Fragen des Glaubens und, wie auch in den anderen großen Romanen, um einen potentiellen „Retter“ Russlands geht. Doch weder Stepan Trofimowitsch, noch Stawrogin, noch Tichon, oder gar der junge Werchowskij erweisen sich als dafür geeignet. Dostojewskijs Sicht der Gegenwart wie der unmittelbaren Zukunft ist düster.

Bekannt ist, dass Dostojewskij in seinen großen Romanen immer auch Aspekte seiner eigenen Biografie hat einfließen lassen. Die „Bösen Geister“ unterscheiden sich in dieser Hinsicht von den übrigen fünf Romanen nur in einer Hinsicht: Dostojewskij hat in keinem anderen dieser Romane Aspekte seiner Biographie und seiner intellektuellen Entwicklung auf so viele Personen der Handlung übertragen, wie in diesem. Es bietet sich daher an, den Roman mit besonderem Bedacht auf diesen Aspekt zu lesen. Dies soll hier getan werden.

Nikolaj Wsewolodowitsch Stawrogin ist das spirituelle Zentrum des Romans. Zu ihm gehören, verbunden durch eine teilweise gemeinsame Vergangenheit, der Ingenieur Kirillow, der Ex-Student Schatow und Stepan Trofimowitsch Werchowenskij, einst Erzieher des jungen Stawrogin. Diesen Personen und ihren vielfältigen Bezügen zum Autor soll hier besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden.

Kirillow dürfte Epileptiker sein, wie Schatow feststellt. Dies lässt an den Epileptiker Fürst Myschkin im *Idiot* denken – wie auch an Dostojewskij selbst, der bekanntlich an Epilepsie litt. Dies kann als Verweis darauf verstanden werden, dass der Autor in diese Person so wie bei Myschkin einige seiner eigenen Vorstellungen hineingelegt hat. Kirillow, der mit dem revolutionären Kreis der „Unsrigen“ in Verbindung steht, hat es sich zur Aufgabe gemacht, die „Ursachen der Selbstmorde“ zu studieren.⁴ Seine Begründung: Leben ist Schmerz, ist Angst. Daraus folgt aber auch, dass nur deshalb „Gott“ über die Menschen herrschen kann. Die Menschen müssten Schmerz und Angst durch einen kühnen Akt besiegen, dann befreien sie sich von allem, auch von Gott. Gott wäre dann tot und der Mensch selbst würde göttlich. (151-154). Seine Ideen beruhen auf einem tief greifenden Erlebnis: „Mich hat Gott das ganze Leben lang gequält.“ (152) Glauben und Logik bilden einen unlösbaren Widerspruch. Kirillow: „Gott ist notwendig, also muss es ihn geben... Ich aber weiß, dass es ihn nicht gibt und nicht geben kann.“ (853) „Sich Gott auszudenken“, – weigert er sich jedoch! (856) Der Selbstwille ist das Attribut seiner Gottheit. Mit einem Selbstmord als stärksten Akt des Selbstwillens beweist er seinen Selbstwillen und setzt sich damit an die leer gewordene Stelle Gottes. Kirillow fügt noch hinzu, auch Christus starb und „fand kein Paradies und keine Auferstehung.“ Daraus schließt er, dass auch Christus gezwungen war, „inmitten der Lüge [dass es einen Gott gibt] zu leben und für die Lüge zu sterben“. Daraus folgert er, dass „der ganze Planet Lüge ist und auf Lüge und albernem Hohn gründet.“ (857)

Doch nun zu Schatow, der sich einst den „Unsrigen“ angeschlossen hatte, nun aber aussteigen möchte, weshalb er von Pjotr Stepanowitsch im 3. Teil ermordet wird. Seine Lebensphilosophie hat sich unter dem Einfluss Stawrogins, der einst auch sein Mentor war, entscheidend verändert. Man muss sich hier die Frage stellen, was wohl Dostojewskij bewogen hat, manche seiner innersten Gedanken und Gefühle betreffend Russland, wie er sie im „Tagebuch eines

⁴ Fjodor Dostojewski: Böse Geister. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Frankfurt a. Main 2006, 4. Auflage, Fischer TB, S. 124. Seitenangaben zu Zitaten aus dem Roman stehen des Weiteren im Text in Klammer.

Schriftstellers“ niedergelegt hat, gerade diesem Ex-Studenten, Sohn eines Leibeigenen und ursprünglich Anhänger des Sozialismus (40), in den Mund zu legen, die dieser noch dazu in einem krankhaften, von Fieber beeinflussten Zustand von sich gibt, wobei er behauptet, er hätte sie wortwörtlich vor Jahren vom jungen Stawrogin übernommen! Dies legt nahe, dass sich hier der Autor nicht nur mit Schatow, sondern auch mit Stawrogin identifiziert! Dostojewskij betont, dass Schatow und ebenso auch Kirillow die Grundzüge ihrer Ideen einst von Stawrogin bekamen. Diese Ideen sind teilweise identisch mit denen des Autors! Doch zurück zu Schatow. Kann dies heißen, dass sich Dostojewskij mit dem jugendlichen Stawrogin, einem jenseits von Gut und Böse stehenden, Religion und Moral verachtenden, nur von irrationalen und momentanen Emotionen und Lüsten bestimmten Menschen und dessen Sprachrohr Schatow identifiziert? Schatow glaubt wie auch Dostojewskij an Russland, an das russische Volk, an den russischen Christus. Auf die Frage Stawrogins, ob er denn auch an Gott glaube, zögert Schatow allerdings, beginnt zu stottern, und antwortet schließlich, „Ich... Ich werde an Gott glauben.“ (333)

Wir kommen zur dritten und wichtigsten Figur des Romans, Nikolaj Wsewolodowitsch Stawrogin, der in etwa derselben Generation zuzurechnen ist, wie die „Unsrigen“, obgleich er eher als ihr „älterer Bruder“ gelten kann. Er wird als skrupel- und prinzipienloser Adelssohn dargestellt, der einem unsteten Lebenswandel huldigt, verrückt spielt, wenn er gerade dazu Lust verspürt und generell keine moralischen Rücksichten kennt. Er selbst spricht in seiner „Beichte“ von seiner „animalischen Sinnlichkeit.“ (574) Stawrogin bekennt offen, dass er Atheist ist (327!). Stawrogin wird darüber hinaus auch als Mörder bezeichnet, der kaltblütig aus nichtigem Anlass Menschen tötet oder sie zu Krüppeln schießt (56-57!). Er hat mit Schatows Frau ein Kind gezeugt und auch Lisa verführt, möchte sie aber heiraten! In seiner „Beichte“ berichtet er weitere Details aus seinem Leben. Man könnte ihn vielleicht am besten mit folgendem Zitat charakterisieren: „Am schlimmsten ist aber, dass ich einen schlechten und übertrieben leidenschaftlichen Charakter habe. In allen Dingen gehe ich bis an die äußersten Grenzen; mein Leben lang habe ich nie Maß halten können.“ Aber dies sagt nicht Stawrogin! Es sind Worte Dostojewskijs in einem Brief vom August 1867 an Majkow, mit denen er sich selbst charakterisiert, Worte, die nur zweieinhalb Jahre vor dem Beginn der Arbeit an den *Bösen Geistern* entstanden. Sie weisen darauf hin, dass Dostojewskij wohl etwas von seinem eigenen Charakter auf Stawrogin übertragen hat!⁵

⁵ Fritz Hitzer (Hg.): F.M. Dostoevskij, Gesammelte Briefe, a. a. O., S. 201.

Soviel zu den drei Personen Kirillow, Schatow und Stawrogin, die – wenn man vom Roman als Darstellung einer revolutionären Verschwörung absieht und sich der philosophischen und religiösen Problematik zuwendet – die Hauptfiguren sind. Es fehlt aber noch der Autor selbst, der, wie schon mehrfach angedeutet, sehr wohl im Roman präsent ist.

Wir haben bereits gesehen, dass Dostojewskij Gedanken aus seiner Jugend im Roman gleich vier Figuren zugewiesen hat: Schatow, Kirillow, Stavrogin und – vor allem am Beginn und am Ende des Romans – auch Stepan Trofimowitsch, der so zu einem weiteren Double des Autors wird. Hinter allen steht der Autor Dostojewskij, der gerade diesen Gestalten seine eigenen Gedanken und, wie man hinzufügen muss, Zweifel mitgegeben hat. Sieht man also Stawrogin als Quelle sowohl von Schatows, wie auch von Kirillows Ideen an und identifiziert man ihn zugleich mit dem Autor Dostojewskij, dann kann man folgende Briefstelle, die am Beginn seiner Arbeit an den *Bösen Geistern* verfasst wurde, als zentrale Aussage verstehen, die den Autor und im selben Maße seine Helden charakterisiert. Im Roman äußert sie Kirillow. Dostojewskij schreibt an seinen Freund Majkow: „Mit der Grundidee, die durch alle Teile [des Romans] gehen wird, habe *ich mich* mein ganzes Leben lang bewusst und unbewusst gequält; es ist *die Frage vom Dasein Gottes*. Der Held ist bald Atheist, bald Gläubiger, bald Fanatiker und Sektierer und dann wieder Atheist.“⁶ Dies entspricht auch einem Bekenntnis Dostojewskijs, das er schon 1854 in einem Brief an Frau Fonwisina formuliert hatte: „Ich bin ein Kind dieser Zeit, ein Kind des Unglaubens und der Zweifelsucht und werde es wahrscheinlich (ich weiß es bestimmt) bis an mein Lebensende bleiben. Wie entsetzlich quälte mich (und quält mich auch jetzt) diese Sehnsucht nach dem Glauben, die umso stärker ist, je mehr Gegenbeweise ich habe.“⁷ Im selben Brief äußerte er aber auch seinen tiefen Glauben an Christus und legte später diese Worte Schatow in den Mund. Schatow zu Stawrogin: „Waren Sie es denn nicht, der mir gesagt hat, *dass Sie, wenn man Ihnen mathematisch bewiese, dass die Wahrheit außerhalb Christi sei, lieber mit Christus als mit der Wahrheit bleiben würden*.“⁸ So wenig Dostojewskij, wie es scheint, manchmal an Gott glauben konnte, so sehr glaubte er stets an Christus, der für ihn als das lichte Bild des Gottmenschen, seine sittliche Unerreichbarkeit, seine wunderbare Schönheit an erster und oberster Stelle steht. Auch bei

⁶ Brief vom 25. 03./6. 04. 1870.

⁷ Dostojewskijs Glaubenszweifel können aus seiner Biographie begründet werden, worauf unlängst auch Prof. Susan McReynolds in ihrem Buch „Redemption and The Merchant God. Dostoevsky's Economy of Salvation and Antisemitism“. (Evanston, Illinois 2008) hingewiesen hat. Darauf wird eingehend in der Langfassung des Aufsatzes eingegangen werden!

⁸ Fritz Hitzer (Hg.): F. M. Dostojewski, Gesammelte Briefe, a. a. O., S. 87.

Rousseau, den Dostojewskij in den 1840er Jahren las, war dieser Jesus nicht so sehr Gottessohn und Erlöser, wie es das kirchliche Dogma will, sondern „der reine, unschuldige und vollkommene Mensch, der unter uns Menschen wie eine unbegreifliche, beinahe göttlich zu nennende Ausnahmeerscheinung und doch in schlichter, aufrichtiger, jedem sich erschließender Menschlichkeit lebte.“⁹ An Dostojewskijs ‚Glauben‘ an Christus in dieser von der Kirche abweichenden Form ist jedenfalls nicht zu zweifeln.

Zieht man Bilanz, so wird man feststellen, dass der Autor Dostojewskij als Mensch des 19. Jahrhunderts die Gedanken der Aufklärung des 18. Jahrhunderts ebenso wie die rationalistischen Argumente seiner naturwissenschaftlich orientierten, positivistischen und religionskritischen Zeitgenossen in sich aufgenommen hatte, – zwar mit Ablehnung, aber doch wohl auch mit insgeheimer Bewunderung. Er war zwar ein tief gläubiger Mensch, doch fasziniert von dem, was er bei Autoren wie Chateaubriand, Rousseau, Renan, Feuerbach, Stirner und anderen gelesen hatte. In seinen Romanen versuchte er, sowohl die eine, wie die andere Seite auszuloten und scheute nicht davor zurück, auch Irrwege aufzuzeigen, wie sie Schatow und Kirillow vertreten. Letzten Endes setzte sich allerdings der Glaube durch, wenn auch nicht im Einklang mit kirchlichen Lehren. Schatow, Kirillow und Stawrogin scheiden aus dem Leben: Schatow, dessen Ideen denen Dostojewskij am nächsten stehen, wird von den Revolutionären ermordet, Kirillow und Stawrogin scheiden freiwillig aus einem Leben, das für sie sinnlos geworden ist, in dem der Unglaube den Unterschied zwischen Gut und Böse ausgelöscht hat, ein Leben, das keine Demut und keine Vergebung kennt. Die tröstliche Botschaft, die der Autor seinen Lesern mitgeben will, wird einer anderen Person zugeordnet, dem Vater des Revolutionärs Pjotr Stepanowitsch, Stepan Trofimowitsch, von dem Dostojewskij in einem Brief gesagt hat, er sei „eine Gestalt von nebensächlicher Bedeutung; der Roman wird gar nicht von ihm handeln; doch seine Geschichte ist mit den Hauptereignissen des Romans so eng verknüpft, dass ich ihn zum Grundstein des Ganzen nehmen musste.“¹⁰ Dieser Stepan Trofimowitsch spricht die wohl schönsten und einprägsamsten Worte im Roman. Hier sind seine Worte:

„Meine Freunde“, sagte er, „Gott ist mir schon allein deshalb unentbehrlich, weil Er das einzige Wesen ist, das man ewig lieben kann.... Und was gibt es Kostbareres denn die Liebe! Die Liebe ist höher als das Sein, die Liebe ist die Krone des Seins, und wie wäre es möglich, dass das Sein ihr nicht untertan wäre? Wenn ich einmal in Liebe zu Ihm entbrannt bin und über diese meine

⁹ Konrad Onasch: Der verschwiegene Christus. Berlin, o. D. S. 39

¹⁰ Brief an A. N. Majkow vom 2./14.03. 1871.

Liebe frohlocke – wie wäre es möglich, dass Er mich und meine Freude auslöscht und uns zu einer Null macht? Wenn es einen Gott gibt, so bin auch ich unsterblich! Voilà ma profession de foi.“ (913) Seine letzten Worte vor dem Tod lauten: „Viel mehr als das eigene Glück braucht der Mensch das Wissen und den immerwährenden Glauben, dass es irgendwo ein bereits vollkommenes und ruhvolles Glück gibt, für alle und für alles.... Das ganze Gesetz des menschlichen Seins besteht allein darin, dass der Mensch vor dem unermesslich Großen das Knie beugen kann.“ (914) Nach diesen, seinen letzten Worten, vergehen noch drei Tage, berichtet der Erzähler, bis er in tiefer Bewusstlosigkeit stirbt.

Es ist Zeit Bilanz zu ziehen: Mord und Selbstmord sind nach Dostojewskij ein Verstoß gegen die sittliche Weltordnung, die nur solange gewährleistet ist, wie Mensch und Gesellschaft an ihre Begründung in Gott glauben und daran auch durch ihren Glauben an Gott und Christus festhalten. Sonst gerät sie in Gefahr relativiert oder aufgehoben und durch eine „weltliche“ Ordnung, die im Extremfall auch Mord, Totschlag und Selbstmord zulässt, ersetzt zu werden.

Stawrogin, der den Glauben an Gott verloren hat und nicht mehr den Weg zurück findet, kehrte einst aus der Schweiz nach Russland zurück. Am Ende des Romans hängt er als Bürger des Kantons Uri, wie Dostojewskij es formuliert, an einer Seidenschnur von der Decke. (Vgl.921)

Für Dostojewskij ist Ausland symbolhaft betrachtet gleichbedeutend mit Tod. Stawrogin wollte sich in der Schweiz niederlassen und wurde Bürger des Kantons Uri. Damit war er für Russland verloren, denn er hatte den russischen Gott endgültig aufgegeben und ist im Universum Dostojewskijs dem Tod geweiht, den er selbst inszeniert. Wollte der Autor damit seiner „dunklen“ Seite – dazu gehören Unglauben und Zweifel, die Unfähigkeit Maß zu halten, der Drang, in allem an die äußersten Grenzen zu gehen (alles Selbstbekenntnisse des Autors) – mit einem ‚acte gratuit‘ als Willkürakt des souveränen Menschen (alle vier Personen, von denen hier die Rede war, suchen und finden den Tod) eine endgültige Absage erteilen? Wir können dies, wie ich meine, zu Recht vermuten. In den Gestalten Kirillow, Schatow, Werchowenskij junior, Stawrogin und Stepan Trofimowitsch Werchowenskij manifestiert sich so *die Innerlichkeit des Autors selbst* in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit!

Rainer Grübel

Dostojewskijs „Großinquisitor“ in literaturwissenschaftlicher Sicht – Legende oder Parabel?¹

Literatur und ihre Variation.

Ihre Wissenschaft von Notwendigkeit bis (Un-)Möglichkeit

Im Jahr 1981, Dostojewskijs Todestag jährte sich zum hundertsten Male, entfesselte der Kölner Katholik Heinrich Böll sein Vorstellungsvermögen und schrieb für Manès Sperbers Anthologie *Wir und Dostojewskij* eine modernisierte Variation auf Themen der *Brüder Karamasow*:

„Aljoscha Karamasow hat sein Geschlecht gewechselt, er ist ein junges Mädchen in einem Moskauer Vorort, das Mitleid mit seiner verspießerten Umwelt empfindet und sich gleichzeitig mit ihr solidarisiert. [...] Manchmal kommt auch Iwan Karamasow zu ihr, wenn ihre Freunde sich bei ihr treffen. Er hat Mathematik studiert, im Zweiten Weltkrieg einen Arm verloren, ist bei Kriegsende verhaftet worden, weil er die Art, in der Deutschland besetzt, erobert und gedemütigt worden ist, für unsozialistisch erklärte; er hat zehn Jahre im Lager gesessen, nach seiner Rehabilitierung aber sein Studium nicht wieder aufgenommen – er hat eine kleine Rente, ist sehr genügsam, auch schweigsam und verdient sich gelegentlich etwas nebenher in einem Musikverlag; manche halten ihn für einen Spitzel; er lächelt ziemlich gequält, wenn gelegentlich jemand aus der Bibel vorliest.“²

Zunächst belegt diese Passage das außerordentliche Vermögen von Dostojewskijs Roman, noch ein Jahrhundert nach seiner Veröffentlichung mit seinen Figuren und Konstellationen, seinen Motiven und geistigen Grundfragen in einer anderen Kultur und einer anderen Zeit hohe Aktualität zu entfalten. Dann

¹ Dieser Beitrag wurde am 20.6.2008 als Abschiedsvorlesung an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg und in veränderter Gestalt am 23.11. 2008 in Wiesbaden als Vortrag vor der Dostojewski-Gesellschaft gehalten.

² Heinrich Böll: Die Debatte. In: Manès Sperber (Hrg.): *Wir und Dostojewski*. Hamburg 1972, S. 61-72, hier S. 72.

aber zeigt sie auch, dass dieser Aktualisierung selbst kaum vier Jahrzehnte nach ihrer Entstehung in derselben Kultur diese Kraft nicht mehr eignet. Wie ist das zu erklären?

Bölls deutsche Phantasie versetzt Figuren aus Dostojewskijs russischem Roman in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Jeder Leser versteht sie auf Anhieb, ohne jede Hilfe von Literaturkritik oder Literaturwissenschaft. So gefasst, ist Literatur Verstehenshilfe für gegebene Realität. Wir leben – und das vernachlässigt Heinrich Bölls Phantasie – nicht nur in einer *gegebenen*, sondern auch in einer *aufgegebenen*, einer uns aufgetragenen Welt. Die gegebene Welt ist die von gestern, wie wir sie heute verstehen. Es ist dies bei Böll der im Zweiten Weltkrieg verlorene Arm Iwans, seine Verhaftung, das abgebrochene Mathematikstudium, sein gequältes Lächeln über vorgelesene Bibelzitate. Die aufgegebenen, die uns aufgetragene Welt ist dagegen die Welt von heute, die wir mit Blick auf die Zukunft gestalten oder zu gestalten unterlassen. All unser Handeln und Nichthandeln trägt bei zur Gestalt dieser Welt von heute und morgen. Da wir schon durchs Atmen unweigerlich in den Kohlenstoff-Haushalt der Welt eingreifen, müssten wir, wollten wir die Welt nicht verändern, den Atem für immer anhalten. Wir können zwar auch Pflanzen anbauen, die unseren Ausstoß von CO² kompensieren. Doch greifen wir auch mit dem Ackerbau unvermeidlich verändernd ein in den Ist-Zustand der Welt: Wir prägen Natur um in Kultur.

Über nichts wird mehr gestritten als über die Frage, wie die Welt von morgen zu gestalten sei. Projekte werden entworfen und Versuche gestartet, um die Arbeitslosigkeit zu verringern, die Nahrung gerechter zu verteilen, die Erhitzung der Atmosphäre einzudämmen. Dabei wissen wir aus den Wettervorhersagen ebenso wie aus den Börsenprognosen, wie schwierig es ist, etwas Verlässliches über den Weltzustand von morgen zu erfahren, von übermorgen ganz zu schweigen. Aus Statistiken lassen sich zwar gewisse, und das heißt doch nur: *ungewisse* Wahrscheinlichkeiten für die Zukunft ableiten, aber keine exakten Vorhersagen. Die demographische Entwicklung etwa hängt nicht nur ab von Kindergeld, Kinderbetreuung und Ausbildungsfristen, sie hat *auch* und vielleicht sogar *vor allem* zu tun mit der Frage, ob Frau und Mann es für verantwortlich, für wünschenswert oder sogar für notwendig erachten, in diese Welt noch Kinder zu setzen. Wagen wir es noch, Kinder dem Leben und das heißt ja auch: dem Leiden auszusetzen? Wie sollen wir umgehen mit dem Leid Unschuldiger? Das zitierte Zeugnis von Bölls Lektüre der *Brüder Karamasow* öffnet keiner dieser heute aktuellen Fragen den Horizont. Es verbleibt ganz in der Erfahrungswelt des Kölner Autors und scheint daher nur noch als Dokument der kulturellen Vergangenheit von Interesse.

Es gibt aber auch literarische Texte, denen sich Antworten auf brennende Fragen der Gegenwart entlocken lassen, ja die es uns überhaupt erst ermöglichen, die heute wichtigen Fragen richtig zu stellen. Das müssen nicht einmal Texte von heute oder gestern sein. Franz Kafkas Gleichnis *Vor dem Gesetz*, Samuel Becketts Drama *Warten auf Godot*, Daniil Charms Erzählung *Die Alte* gehören zu ihnen. Wer sie unvorbereitet liest, fühlt sich ohne professionelle Hilfe indes nicht selten sehr allein gelassen.

Übrigens sind die drei genannten Texte nicht zufällig ohne Dostojewkij's Abschnitt *Der Großinquisitor* aus den *Brüdern Karamasow* kaum vorstellbar. Hier wie dort bleiben wir nicht in der uns vertrauten Welt, werden wir in eine uns unbekannte, verstörende gelockt, in eine, die ungekannte, oft unbegreifliche Daseinsmöglichkeiten eröffnet. Lassen wir uns auf sie ein, werden wir selbst zu anderen. Solche Literatur bietet die Chance, die Gegenwart nicht so sehr mit Hegels *Notwendigkeit* stringent aus vorgegebener Vergangenheit herzuleiten, sondern sie zu begreifen als Ausgangspunkt für *Möglichkeiten* der Gestaltung eigener und fremder Zukunft. Seit Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ sprechen wir vom ‚Möglichkeitssinn‘, den die Literatur schärfen kann. Er lockt zum Aufbruch.

„Der Großinquisitor“ –

Teil eines umfassenden Ganzen oder eigenständiger Text?

Der Großinquisitor ist der fünfte Abschnitt im fünften Buch des zweiten Teils der *Brüder Karamasow* überschrieben. Dabei zählt der Roman seine Bücher nicht – wie üblich – getrennt *innerhalb* der vier Teile, sondern fortlaufend *durch* die vier Teile. Er erzeugt so eine kompositorische Doppelstruktur: Unterhalb der Gliederung in vier Teile, die das symmetrische Doppelgefüge von zwei mal zwei bilden, erstreckt sich eine Sequenz von zwölf durchgezählten Büchern, die sich in der Folge 3, 3, 3 und 3 auf die vier Bücher verteilen und so die ungerade Zahl drei mit der geraden Zahl 4 kombinieren (multiplizieren: 4 x 3) zur in christlichen Kulturen so bedeutsamen Zwölf. Fedor Dostojewskij war seiner Ausbildung nach Ingenieur und sein ganzes Leben lang von Glaubenszweifeln geplagt. Als fünfter Abschnitt des fünften Buches nimmt die Erzählung *Der Großinquisitor* eine durchaus markante Position ein: Die Fünf ist die auf die Drei folgende Primzahl, eine asymmetrische Zahl, der gleichwohl eine besondere ästhetische Qualität zugesprochen wird.

Verselbständigt hat den „Großinquisitor“ zu einem eigenen Text im Grunde die deutschsprachige Kultur. Sie veranstaltete im Laufe des 20. Jahrhunderts

mehr als sechzig Einzelausgaben dieses Romanteils,³ während in der russischen Kultur die bislang einzige, zudem viersprachige und in dieser Mehrsprachigkeit auf die fremdsprachigen Ausgaben verweisende Einzeleditionen erst im 21. Jahrhundert erschienen ist.⁴ Der Insel-Verlag gab dagegen um 1921 als Nr. 25 in der fremdsprachigen Reihe „Pandora“ eine russische Fassung des Großinquisitors heraus, die allerdings mit dem Teufels-Albtraum Iwans verknüpft war.⁵

Die Annahme der Autonomie des „Großinquisitors“ stützen Äußerungen Dostojewskijs, der Text habe ihn sein Leben lang begleitet und er habe ihn in die *Brüder Karamasow* eingeschoben, um ihn nicht mitzunehmen ins Grab.⁶ Von Dostojewskij selbst wiederholt als „Kulminationspunkt“⁷ seines Werks ausgezeichnet, erlangt die Erzählung so den Charakter eines Letzten Wortes. Mit der öffentlichen Lesung allein dieser Erzählung am 30. Dezember 1879 vor Petersburger Studierenden⁸ hat der Verfasser sowohl ihre Selbständigkeit herausgestellt, als zugleich auch in einer entsprechenden Vorbemerkung ihre Zugehörigkeit zum Roman unterstrichen.⁹ „Der Großinquisitor“ ist demnach sowohl Bestandteil der *Brüder Karamasow* als auch ein eigenständiger Text.

³ Vgl. zur Edition und Rezeption: Rainer Grübel: Nachwort des Herausgebers. Von großen Sündern und von Großinquisitoren: Rosanows Kommentar und die Rezeption der erzählten Parabel. In: Wassili Rosanow, *Dostojewskis Legende vom Großinquisitor. Versuch eines Kommentars*. Oldenburg 2009, S. 231-446. Einen Vergleich von sechs verschiedenen deutschen Fassungen bietet: Marliese Ackermann: *Dostoevskijs „Großinquisitor“ in sechs deutschen Übersetzungen: Analyse, Kritik, Bewertung*. Tübingen 1986.

⁴ F. M. Dostoevskij, *Velikij inkvizitor / The Grand Inquisitor / Le Grand Inquisiteur / Der Großinquisitor*. Ohne Ort 2003 (die Übersetzungen stammen von Constance Garnett, Pierre Pascal und H. Rohe (Röhl?)). Zwölf Jahre zuvor erschien bereits die Ausgabe: Jurij Seliverstov, (Hrg.) 1991: *O velikom inkvizitore. Dostoevskij i posledujuščie*. Moskau. Sie lässt der vom Herausgeber kommentierten und illustrierten Edition des fünften Buchs der Brüder Karamasov Besprechungen, Interpretationen und Kommentaren von Leont'ev, Solov'ev, Rozanov, Bulgakov, Berdjaev und Frank folgen.

⁵ F. M. Dostoevskij: *Velikij inkvizitor*. Čert. Košmar Ivana Vasileviča. Leipzig ohne Jahr, ca. 1920 (in alter Orthographie). Das Erscheinungsjahr lässt sich an Hand des 1920 von Walter Tiemann entworfenen Signets der Reihe „Pandora“ und einer Verlagsanzeige bestimmen, die in mein Exemplar dieses Inselbuchs eingelegt ist und auf das Erscheinen der von Alexander und David Eliasberg betreuten Lyrik-Anthologie *Russischer Parnass* verweist, die 1920 in russischer Sprache erschienen ist, sowie auf eine für Frühjahr 1921 angekündigte, gleichfalls russischen, doch wohl nicht realisierten Ausgabe von *Schuld und Sühne*.

⁶ Fedor Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. (Hinfort PSS) Bd. 15, Leningrad 1976, S. 482.

⁷ Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. Bd. 15, Leningrad 1976, S. 480 und 482.

⁸ Leonid Grossman: *Žizn' i trudy F.M. Dostoevskogo*. Moskau und Leningrad, 1935, S. 350f.

⁹ PSS, Bd. 15, S. 198. Dt. Übersetzung in: Wassili Rosanow: *Dostojewskis Legende vom Großinquisitor*. S. 239. Ihr Kern liegt in der These, die Übertragung von Christi Glauben auf

Das Herauslösen der Binnenerzählung aus dem Roman beraubt sie ihrer Funktion, die ihr im narrativen Ganzen eignet, verleiht ihr zum Ausgleich aber größere Deutungsoffenheit. In den Roman ist die Erzählung in jene Situation eingeschaltet, in der (wie es ausdrücklich heißt) die getrennt aufgewachsenen Brüder sich „näher kennenlernen“¹⁰. Iwan, der Ältere, der als Verehrer des Verstandes zum Positivisten geworden ist, an der Existenz Gottes sowie an der Unsterblichkeit der Seele zweifelt und durch Veröffentlichungen u.a. über das Kirchenrecht Aufsehen erregt hat, sucht den christlichen Glauben des Jüngeren zu erschüttern, eines Mönchs und Schülers des Starzen Sossima.

Den Roman *Die Brüder Karamasow* hatte Dostojewskij als ersten Teil einer Trilogie entworfen, so dass *Der Großinquisitor* selber Teil eines Ganzen ist, das in ein noch umfassenderes Ganzes eingehen sollte. Vom Gesamtvorhaben haben wir durch die indirekte Überlieferung des Plans eine nur ungenaue Vorstellung. Gewiss scheint, dass Aljoscha das Kloster verlassen und zum Terroristen werden sollte, ehe er im dritten Teil seine Wiedergeburt als Christ erleben würde. Damit wäre der Erzählung vom Großinquisitor in diesem großen Ganzen eine noch andere Aufgabe zugewachsen als sie im ersten Teil ausübt: Sie hätte womöglich ebenso zum Impuls für Verbrechen gedient, wie Iwans These, alles sei erlaubt, wenn es Gott nicht gebe und die Seele nicht unsterblich sei, den Halbbruder und Vaternörder Smerdjakow möglicherweise zur Tat angestiftet hat.¹¹

Befördert hat das Herauslösen des „Großinquisitors“ aus dem Roman auch die erste Einzelbetrachtung dieser Erzählung, die ihr bereits 1891, kaum zehn Jahre nach Erscheinen des Großtextes, der russische Philosoph und Kulturhistoriker, Journalist und Schriftsteller Wassili Rosanow (1856-1919) angedeihen ließ.¹² Als Student hatte er aus Bewunderung für den Romancier zudem Apollinaria Suslowa geheiratet, dessen letzte Geliebte. Sein „Versuch eines Kommentars“ erschien überdies in derselben Zeitschrift *Der Russische Bote* (Russkij vestnik) wie zuvor die Urfassung des Romans. Und Rosanow war 1894

innerweltliche Verhältnisse zerstöre seinen Sinn und lasse ihn aufgrund des Verstandes unweigerlich umschlagen in Unglauben.

¹⁰ So ist der dritte Abschnitt überschrieben („Brat’ja znakomjatsja“; PSS, Bd. 14, S. 203; aus dieser Ausgabe werden die Zitate fürderhin im Text mit Angabe des Bandes und der Seite nachgewiesen).

¹¹ Allerdings betont Aljoscha im Gespräch mit Iwan, er halte ihn nicht für (mit)schuldig am Tod des Vaters. Wahrscheinlich sieht er in ihm, ganz im Sinne der Entscheidungsfreiheit, nur den Versucher, der Smerdjakow auf die Probe gestellt hat.

¹² Vasilij Rozanov: *Legenda o Velikom inkvizitore*. In: *Russkij vestnik*, 1891, 1-4.

Verfasser der einleitenden biographischen Skizze in die zweite posthume Werkausgabe des Romanciers, die 1894-1895 in St. Petersburg erschienen ist.¹³

Vor dieser Isolation des „Großinquisitors“ vom Roman hat der katholische Religionsphilosoph Romano Guardini¹⁴ wegen der Gefahr beliebiger Auslegung gewarnt; der litauische Existentialist Anastas Maceina¹⁵ hat sie dagegen zur Notwendigkeit für die Einsicht in ihren vollen Sinn erhoben. Inzwischen ist die Selbständigkeit des Textes durch seine Präsenz in sechs Kulturen und die eigenständige Thematisierung in mehr als hundert Beiträgen eine unbestreitbare Tatsache. Sie bieten ein so breites Spektrum der Auslegung, wie es nur wenigen Texten der Weltkultur zukommt.

Die vorliegende Untersuchung betrachtet *Den Großinquisitor* als integralen Bestandteil des Romans. Im Mittelpunkt steht die Frage nach seinem Gattungscharakter. Er ist von Belang, weil die Gattungsbestimmung auch den Deutungsrahmen abgesteckt. Die Gattung verstehen wir mit dem russischen Kulturphilosophen Michail Bachtin als prägendes kreatives Element des kulturellen Gedächtnisses.¹⁶ Sie setzt den Rahmen für Möglichkeiten der Sinnstiftung wie für ihre Unmöglichkeit.

Der wechselseitige Bezug der Erzählung *Der Großinquisitor* mit dem Gesamtroman gestattet es, die Kriminalgeschichte des Vaternordes und die gegenläufigen ethischen Maximalpositionen Iwans: „Alles ist erlaubt“ (vse pozvoleno, Bd. 14, S. 240) und des Starzen Sossima „ein jeder ist gegenüber allen für alle und für alles schuldig“ (vsjakij pred vsemi za vsech i za vse vinovat, Bd. 14, S. 262¹⁷) ebenso ins Verhältnis zu setzen zum Freiheits- und Gleichheitsangebot Christi wie zum Glücks- und Differenzversprechen des Großinquisitors respektive des Teufels.

„Der Großinquisitor“ – Legende oder Parabel?

Die Bestimmung des „Großinquisitors“ als „Legende“ (legenda) geht zurück auf ihren Erstdeuter Wassili Rosanow (1856-1919). Zwar hat der Schriftsteller und

¹³ Vasilij Rozanov: F. M. Dostoevskij (kritiko-biografičeskij očerk). In: F.M. Dostoevskij: Polnoe sobranie sočinenij. 12 Bde. Bd. 1, Moskau 1904, V-XXIV.

¹⁴ Romano Guardini: Das Poem vom Großinquisitor und sein Dichter. In: Ders.: Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk. Mainz und Paderborn, 1989, S. 129-145, hier S. 130.

¹⁵ Antanas Maceina: Der Großinquisitor. Geschichtsphilosophische Deutung der Legende Dostojewskijs. Mit einem Nachwort von Wladimir Szykarski: Messianismus und Apokalypik bei Dostojewski und Solowjew. Heidelberg 1952, S. 19f.

¹⁶ Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München 1971, S. 118: „Die Gattung [...] repräsentiert das schöpferische Gedächtnis im Prozess der literarischen Entwicklung.“

¹⁷ Vgl. auch Bd. 14, S. 85.

Publizist Viktor Putzykowitsch (1843-1909) als Zeitzeuge, dem Dostojewskij 1879 in Berlin begegnete, den Gattungsnamen „Legende“ auch dem Verfasser selbst in den Mund gelegt, doch ist dieses Zeugnis erst nach Erscheinen von Rosanows Kommentar veröffentlicht worden; auf Russisch 1902¹⁸ und auf Deutsch 1919¹⁹.

Der Historiker Rosanow hat mit der Einordnung der Erzählung als Legende²⁰ deren zugleich religiösen und historischen Charakter profiliert. Der Kommentator der Legende führt mit dieser Auslegung seine geschichtliche Kulturtypologie fort,²¹ die neben den abstrahierenden Katholizismus und den individualisierenden Protestantismus eine diese Gegensätze vereinigende Orthodoxie stellt: Gerade sie habe im Russland der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ihre Gegenwart und ihre Zukunft. Die Erzählung über den spanischen Großinquisitor lege das abstrakte Glücksbegehren der römischen Kirche bloß,²² das auch in der individuellen Glaubenspraxis der evangelischen Kirche²³ keinen überlebensfähigen Ausgleich gefunden habe. Russland sei es, Dostojewskij zufolge,

18 Novoe Vremja, Nr. 9292, 16.1.1902.

19 Vgl. W. Puzykowitsch: Dostojewski über die Legende. In: Fjodor Dostojewski: Die Legende vom Großinquisitor. Deutsch von Alexander Eliasberg. Berlin 1919, S. 47.

20 Rozanov, *Legenda o Velikom inkvizitore*; diese Schrift ist nicht weniger als acht Mal (1894, 1902, 1906, 1924, 1970, 1989, 1990, 1996) in russischer Sprache als Buch ediert worden, einmal (1924) in Berlin und einmal (1970) in München. Der Rezensent der zweiten Buchausgabe gibt unter dem Pseudonym Infolio (1901) den Hinweis, Vorlage der „Legende“ seien ähnliche Texte Voltaires und Goethes, darum sei sie antikatholisch gefärbt. Die früheste evangelische Legende, „Venio iterum crucifigi“, stelle Christus dar, wie er auf der Erde erscheint und zum zweiten Mal gekreuzigt wird; Goethe habe sie [im ersten Teil der *Italienischen Reise*] zitiert. Die zweite Legende, Voltaires *La mule du Pape* (1733) habe Voltaire aus protestantischen Quellen geschöpft. Rosanow hat die Bezugnahme auf diese Texte als „scheinbare Entlehnung“ abgewiesen: die „Legende“ sei „literarisch“ und schöner Ausdruck „der Seele unseres Volks auf den Wegen seines Herumirrens und seines Leidens“. Noch Aleksandr Nikoljukin (*Golgofa Vasilija Rozanova*. Moskau 1998, S. 108) nennt Ivans „Poem“ eine „Legende“ (*legenda*). Kritik an der Legende von der „Legende“ übt Vladimir Kantor (*Niče i krizis christianstva v Evropu*. In: Ders.: *Sosedi. Arabeski*. Moskau 2008, S. 216-244, hier 233).

21 Vgl. zum Geschichtsmodell Rosanows: Rainer Grübel: Von der Rettung der Welt zur Apokalypse. Auch eine Geschichte Rußlands. In: Ders.: *An den Grenzen der Moderne*. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben. München 2003, S. 471-510.

22 Vgl. zur Haltung Dostoevskijs zum Katholizismus F. Envin, *Dostoevskij i voinstvujuščij katolicizm 1860-1870 godov. K voprosu o genesize „Legendy o Velikom inkvizitore“*. In: *Russkaja literatura*, 1967, 1, S. 39-41.

23 Vgl. Vermutungen, der pietistische Pastor August Ferdinand von Huhn (1807-1871) aus Reval (heute Tallinn), den Dostoevskij im Sommer 1843 kennen gelernt hatte, habe dem Großinquisitor Pate gestanden: V.N. Illjaševič: *Dostoevskij i Revel’*. Moskau 2001.

in der Tradition der These von Moskau als drittem Rom²⁴ beschieden, das Christentum und damit zugleich die Weltkultur zu retten. Rosanow liest den Text als Fanal des russischen Messianismus.

Nun engt die Bestimmung der Erzählung zur Legende ihr Bedeutungspotential erheblich ein. Für André Jolles²⁵ führt diese Gattung anstelle des Historischen Tugend und Wunder vor. Aufgrund der letztlich auf Christus verweisenden *imitatio* erhebe sie eine Lebensform zum Beispiel. Anders als die historische Lebensbeschreibung, in der die erzählte Person sie selbst bleibe und uns als Adressaten nie ganz in sich aufnehmen könne, sei die Legende „so gebaut, daß wir geneigt sind, uns in sie hineinzubegeben“²⁶. Die Legende erzeuge Empathie, kraft derer sie eine Gemeinschaft der Adressaten mit der erzählten Lebensform ausbilden kann.²⁷

Gerade dies leistet die Erzählung *Der Großinquisitor* nicht. Ein Wunder wird hier nicht von der Titelfigur vollbracht, sondern von ihrem Kontrahenten Christus. Und es geht im Kern sogar um die Disqualifikation des Mirakels zur Inszenierung, zu Imponiergehabe von Seiten des Wundertäters. Tugend ist dem Großinquisitor nur zu attestieren, wenn wir über seine Forderung nach Lüge hinwegsehen und Glückspenden durch Trug als Virtus preisen. Schließlich kann seine Argumentation keinesfalls beispielgebend sein, da sie die Mehrheit gezielt ausschließt: Der von ihm propagierte Habitus taugt nur für die aus seiner Sicht wissende und verantwortungsfähige Minderheit. Damit ist aber auch die Tauglichkeit dieses Textes mit Blick auf das Erzeugen möglicher Empathie eingeschränkt auf jene Hochmütigen, die sich als Elite der Mehrheit überlegen wähnen und in der Pflicht sehen, ihr die Verantwortung für sich selbst zu entziehen. Die Mehrheit ist durch den Wortlaut der Rede von diesem Habitat ausgeschlossen. Sie besteht aus den glücklichen Dummen.

²⁴ Sie besagt, dass auf Rom Konstantinopel als Bewahrerin des Christentums gefolgt sei und nach dessen Fall durch die türkische Eroberung Moskau – ein viertes werde es nicht geben. Vgl. Wilhelm Lettenbauer, *Moskau, das dritte Rom. Zur Geschichte einer politischen Idee*. München 1961. N.V. Sinicyna: Tretij Rim. Istoki i évoljucija russkoj srednevekoj koncepcii (XV–XVI vv.). Moskau 1998.

²⁵ André Jolles: *Einfache Formen. Legende. Sage. Mythe. Rätsel. Spruch. Kasus. Memorabile. Märchen*. Witz. Tübingen. 1965, S. 40.

²⁶ Ebd.

²⁷ Die im Rahmen des Protestantismus entstandene gegenläufige Bedeutung von Legende als Lüge (Konrad Kunze, *Legende*. In: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3, Berlin 2000, S. 389–393, hier S. 390) wird weder von Rosanow noch von seinen vielen Nachfolgern ins Feld geführt. Kleists *Heilige Cäcilie* stieß eine künstlerisch-säkulare Begriffsverwendung an, die hier jedoch infolge des Auftritts von Christus nicht fortwirkt.

Indem Rosanow Iwans Erzählung zur Legende erklärt, erhebt er die Haltung des Großinquisitors zum Beispiel und seine Teilung der Menschheit in dumme, glückliche Unverantwortliche und kluge, unglückliche Verantwortungsträger zum Modell der Gesellschaft. Der Kommentator verzichtet so bewusst oder unwissentlich auf den Anspruch aller auf freie Entscheidung über ihr Leben: Der unwissende Westen muss sich von den verantwortungsfähigen Russen sagen lassen, wo sein Glück liegt. Wer dieser Vorrangstellung einer Nation oder Gruppe von Menschen in der Weltgesellschaft nicht zustimmt, muss Iwans „Poem“ als Anti-Legende, als Kontrafaktur der Legende lesen, weil hier die Möglichkeit einer für alle beispielhaften Lebensform gerade in Abrede gestellt wird.

Iwan selbst, der fiktive Erfinder des „Großinquisitors“ nennt seine Erzählung im Roman wiederholt „Poem“ (poëma; Bd. 14: S. 224, 225, 226, 239, 240). Sein Zuhörer Aljoscha (Bd. 14: S. 224, 237, 239) sowie der Teufel (Bd. 15, S. 83), Iwans potentiell *alter ego*, folgen ihm darin. Zweimal verhöhnt Iwan seine Dichtung ironisch als „Poemchen“ (poëmka, Bd. 14, S. 225; Bd. 15, S. 83). Darüber hinaus zeichnen Aljoscha und Iwan den Text je zweimal auch als „Phantasie“ aus (fantazija, Bd. 14, S. 228, 237).²⁸ Vermutlich hat diese an die Musikterminologie angelehnte Benennung die russische Forscherin Ludmila Saraskina dazu bewogen, das Poem als „philosophisch-literarische Variation auf ein gegebenes Thema“²⁹ zu bestimmen.

Die Bezeichnung der Erzählung vom Großinquisitor als „Poem“ stellt jedenfalls keine literaturwissenschaftliche Gattungsbestimmung dar: Während das Poem ein Erzählgedicht in gebundener Rede ist, herrscht in Iwans Text fast durchweg Prosa vor.³⁰ Allerdings verknüpft dieser Terminus die Erzählung gewiss mit Gogol's Untertitel „Poem“ für den Roman *Die toten Seelen*, der seinerseits auf Dantes *Divina Comedia* verweist. Er verleiht dem Text so den Charakter einer Weltvision.

Vieles spricht dafür, den „Großinquisitor“ als Gleichnis oder Parabel zu lesen. Zur Bezeichnung „Parabel“ hat meines Wissens der Wiener Schriftsteller

²⁸ Hierbei ist wohl weniger an die im Barock häufige Vorspiel-Variante des Präludiums mit oft dreiteiliger Liedform (ABA) gedacht als an ein sehr frei komponiertes Musikstück. Auf jeden Fall öffnet der Ausdruck das semantische Spektrum auch zur Phantasie als Erfindungstätigkeit sowie zum Phantastischen als Produkt freier Phantasietätigkeit.

²⁹ Ljudmila Saraskina: Poëma o Velikom inkvizitore kak literaturno-filosofskaja improvizacija na zadannuju temu. In: Dostoevskij v konce XX veka. Moskau 1996, S. 270-288.

³⁰ Grzegorz Przebinda (Wielki Inkwizytor – legenda czy poemat? In: *Więź*. 3, 497, 2000, S. 38-51) stellt m. W. erstmals die Gattungsfrage in die Alternative von Legende und Poem („legenda czy poemat“).

und Übersetzer, Essayist und Kulturphilosoph Rudolf Kassner (1873-1950) als erster im Nachwort zu seiner frühen deutschen Übersetzung von 1914 gegriffen.³¹ Ihren Sinn sieht er im „Kampf der mechanischen Welt, als deren sublimster Ausdruck Dostojewskij der Katholizismus erscheint, gegen den Geist, gegen Christus.“³² Anders als alle großen Christen der Neuzeit – Kassner nennt Pascal, Goethe, William Blake und Kierkegaard beim Namen – habe Dostojewskij erkannt, dass beide Seiten Recht haben und den Konflikt in die Seele Iwans gelegt, des Gleichnis-Schöpfers. Gerade dies sei das Neue an dieser Erzählung, die wie keine andere im 19. Jahrhundert den großen Gedanken des Christentums noch einmal zu denken wage. Damit stellt Kassner die Parabel und ihren Schöpfer in unausdrücklichen Gegensatz zu Nietzsche, der zur selben Zeit das Christentum zu überwinden suchte.

Der Blick auf die Rezeption des Textes macht Kassners Gattungsbestimmung plausibel, an die dann auch einige Deuter der Parabel angeknüpft haben.³³ Das Gleichnis ist die Auslegung fordernde Gattung *par excellence*. Und so bildet *Der Großinquisitor* nicht nur einen der meist interpretierten, sondern auch der am unterschiedlichsten ausgelegten (Teil-)Texte der russischen wie der Weltliteratur. An ihr haben Philosophen von Lew Schestow über Nikolaj Berdjajew, Sergej Bulgakow und Albert Camus bis zu Peter Sloterdijk ihre Kunst der Interpretation erprobt, an ihr hat der Soziologe Max Weber seine Unterscheidung von Gesinnungs- und Verantwortungsethik geschärft und der Staatsrechtler Carl Schmitt die Rechtfertigung eines konservativen katholischen Staatsrechts exemplifiziert. Der marxistische Geschichtsphilosoph Georg Lukács verwarf zunächst im Einklang mit dem Christus dieser Erzählung die Autorität der Staatsgewalt, um sie dann, als er sich auf die Seite von Revolution und Macht geschlagen hatte, mit dem Großinquisitor zu rechtfertigen. Die Theologen Barth, Guardini

³¹ Rudolph Kassner., Note. In: F.M. Dostojewski: *Der Großinquisitor*. Leipzig 1914, S. 37f. Rudolph Kassner (*Der Tod und die Maske*. Leipzig 1902) hatte auch selbst Gleichnisse geschrieben.

³² Ebd. S. 37.

³³ Walter Jens (Walter Jens und Hans Küng: *Dichtung und Religion*. Pascal, Gryphius, Lessing, Hölderlin, Novalis, Kierkegaard, Dostojewski, Kafka. München 1985, S. 283) nennt den „Großinquisitor“ „Gleichnis“, Martin Meyer (Ders.: *Das Ende der Geschichte?* München 1993, S. 83) „Parabel“, so auch Dominik Finkelde (Ders.: *Dostojewskis Großinquisitor im Kreuzverhör der Moderne*. In: Peter von Tschuggnall (Hrg.): *Religion – Literatur – Künste : Aspekte eines Vergleichs*. Innsbruck 2002, S. 313-325), und Jean Montenot (Ders.: *Dostojewski*. In: *Lire. Le magazine littéraire*, 333, 2005, 03, S. 94-97) nennt es „parabole“. Von „Gleichnis“ (pritča) spricht in diesem Zusammenhang Oľga Sedakova (Dies.: *Pritča i russkij roman*. Doklad na meždunarodnom kollokviume „Velikij Inkvizitor segodnja“. In: *Iskusstvo kino*, 1994, S. 11-17).

und Girard erhellten im Licht dieses Gleichnisses ihr Gottes- und Gewaltverständnis. Kurz vor dem 11. September 2001 diagnostizierte die amerikanische Politologin Ellis Sandoz in ihr noch einmal die Vorhersage der „politischen Apokalypse“, und der russische Politologe Kamaludin Gadschiew schrieb vor vier Jahren eine „Apologie des Großinquisitors“, die mit der Gewaltausübung des Haupts der spanischen Inquisition auch Putins Machtpolitik legitimierte.³⁴ Am Beispiel von Dostojewskijs „Großinquisitor“ hat endlich Albert Einstein die für ihn wichtigste Frage der Physik formuliert, ob das Universum einen Schöpfergott voraussetze oder nicht.

Die Parabel „Der Großinquisitor“ in historischer Sicht:
Zwischen Altertum, Mittelalter, Neuzeit und Moderne

Die Erzählung *Der Großinquisitor* ist einer der frühen literarischen Experimentaltexte. Im Umfeld auftrumpfender empirischer Naturwissenschaften (und des auf ihren Druck antwortenden Dogmas von der Unfehlbarkeit des Papstes) unternimmt ihr Anhänger Iwan Karamasow einen Versuch im Sprachlabor: Wie handelt, wenn im Zeitalter der Inquisition, also dreihundert Jahre zuvor, jene Figur die Erde erneut betreten hat, nach der die bis dato maßgebende Ideologie der Alten Welt benannt ist, die Christenheit? Die unzulässige Zeitenfolge im vorigen Satz ist Absicht, da es im Roman noch mehr um die Frage geht, wie Aljoscha und Iwan auf das Erzählen des als vergangen vorgestellten Geschehens reagieren, als darum, wie der Großinquisitor mit Christus umspringt und wie dieser jenem antwortet. Gemessen an grammatischer Zeitenfolge, also regelrechter *consecutio temporum*, verwickelt sich das erzählerische Zeitennetz der Erzählung durch Zeitverhältnisse zu einem Bezugsknäuel: Antikes Jerusalem, spätmittelalterliches Sevilla und neuzeitliche russische Provinz der 1870er Jahre³⁵ sind darin so verflochten, dass eines die Gegenwart des anderen ist und das andere zur Nicht-Gegenwart umprägt. Das Experiment findet ja nicht, wie bei den Naturwissenschaften, in der *Gegenwart* statt; es ist in die *Vergangenheit* verlegt. Dadurch wird das Resultat nicht erst in der Zukunft bekannt (werden),

³⁴ Quellennachweise, Referate und Einordnung dieser Rezeptionsdokumente in die europäische Geistesgeschichte in: Rainer Grübel: Nachwort des Herausgebers: Von Großen Sündern und von Großinquisitoren. In: Wassili Rosanow: Dostojewskis Legende vom Großinquisitor. Versuch eines Kommentars. Oldenburg 2009, S. 231-446.

³⁵ Übrigens sind die Zeitverhältnisse sogar noch komplexer, weil in die Diskursgegenwart der 70er Jahre, wie russische Kollegen überzeugend nachgewiesen haben, Argumente russischer Intellektueller der 1840er Jahre eingespeist werden, nämlich solche Belinskijs und Herzens. Vgl. PSS, Bd. 15, S. 559f.

sondern bereits in der Gegenwart. Wozu verlagern Iwan und der ihn steuernde, den Roman verantwortende Autor das Geschehen aus dem Jetzt der späten 1870er Jahre in graue Vorzeit und weshalb wählt er aber gerade das frühe 16. Jahrhundert?

Der Erzähler Iwan begründet die Wahl der frühen Neuzeit und der Textgattung ausdrücklich: Gerade in der Sattelzeit zwischen Mittelalter und Neuzeit, die von apokalyptischem Lebensgefühl geprägt war, wie das 19. Jahrhundert die Entwicklung der Naturwissenschaften stimulierte und, Dostojewskijs Zeitgenossen gleich, das Ende der Welt nahe wähnte, seien Texte und Bilder aufgetaucht, in denen religiöses Personal der Vergangenheit die Erde erneut betrat. Im Dialog mit Aljoscha benennt Iwan die kulturhistorischen Voraussetzungen der Entstehung dieser Kurzerzählung. Er breitet sogar die medialen und motivgeschichtlichen Bedingungen aus, unter denen Christus im 16. Jahrhundert in kulturellen Artefakten erschien: in Bildern, Musikstücken und Theateraufführungen. Iwans Irrealis pointiert aber auch die Differenz der Gegenwart zu dieser Vergangenheit: „Von eben dieser Art wäre auch mein Poemchen gewesen, hätte ich es *in jener Zeit* verfasst“ (Bd. 14, S. 225).

Das wichtigste Beispiel Iwans ist die ostkirchliche apokryphe Marienlegende *Der Gang der Gottesmutter durch die Qualen*. In ihr fleht Maria nach ihrem Weg durch die Hölle Gottvater an, den dort Leidenden, sogar jenen, die ihren gemeinsamen Sohn ans Kreuz geschlagen haben, die Qualen zu erlassen. Da die Gottesmutter alle Heiligen, Märtyrer und Engel zur Fürbitte aufbietet, lässt sich Gott die Höllenpein der Sünder für die Frist von Karfreitag bis Ostern abhandeln. (Dostojewskij hat selber durchaus auf den merkantilen Charakter seines Romans hingewiesen.)

Die Legende, in der Maria dem christlichen Vorbild ihres Sohnes folgt, fächert die Aporie von Gerechtigkeit und Gnade, den unlösbaren Widerspruch von Recht und Güte erneut auf als Spanne zwischen dem Gottvater des *Alten* und der Mutter Christi des *Neuen* Testaments. Iwan beruft sich auf die Kulturwende, die ihn nötige, *anders* zu verfahren als die frühe Neuzeit. In Wahrheit hat er indes das 16. Jahrhundert als Zeit der erzählten Welt selbst gewählt und so die Kulturdifferenz zwischen erzählter und Erzählzeit mit Absicht provoziert. Just vor dem Hintergrund der Legende von der Gottesmutter erweist sich nämlich, dass Iwans ‚Phantasie‘ gar keine Legende ist, als welche sie der Kommentator Wassili Rosanow ausgegeben hat – sie ist ihre Kontrafaktur, ihre Brechung ins Gegenteil. Statt um *imitatio Christi*, um Nachfolge Jesu, statt um Liebe geht es Iwan um ihre Widerlegung, um den Nachweis ihrer Unmöglichkeit: Er sucht Diskursmacht. Jesu Liebesanspruch überfordere die Menschen, von denen ihm nur wenige gewachsen seien. So untergliedert der Großinquisitor die Menschen

in viele schwache Freiheitsunfähige und wenige starke Freiheitsbegabte. Erst vor dem Hintergrund des weiblichen Liebesdiskurses in Marias Legende gewinnen der männliche Machtdiskurs des Großinquisitors und seine Gattung, die Gegen-Parabel, ihr eigenes de(kon)struktives Profil.

Die Genrebestimmung des Textes als Legende hat ihre Deutung für ein Jahrhundert auch in anderer Hinsicht in falsche Gleise gelenkt. Während die Legende sich nämlich epischer Fiktionalität bedient, indem sie den Eindruck erweckt, das Erzählte sei tatsächlich geschehen, erzeugt das Gleichnis hypothetische Fiktionalität,³⁶ räumt es (wie hier Iwan) ausdrücklich ein, dass die Erzählfiktion erfunden ist.

Das Gleichnis erzeugt ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen der als hypothetisch erzählten Geschichte – hier dem Dialog des Großinquisitors mit Christus und des Teufels mit Jesu – und dem tatsächlich Gemeinten, dem Verhältnis zwischen Iwan und Aljoscha. Der obligatorische Hinweis auf den parabolischen Zusammenhang von Erzähltem und Gemeintem bleibt im Gleichnis „Der Großinquisitor“ allerdings sprachlos. Er wird gegeben durch die beiden Küsse, den ersten, den Christus nach seiner Verurteilung dem Großinquisitor gibt, und den zweiten, mit dem Aljoscha Iwan zum Schluss der Erzählung überrascht. Iwan nennt diese sprachlose Geste des Bruders lächelnd „literarischen Diebstahl“: Aljoscha hat das fiktive literarische Motiv durch seinen *coup* in der Welt der Brüder zu Leben verholfen, und damit der kaum gewürdigten Komik der Parabel Kraft verliehen. Wie Christi Kuss den Großinquisitor entwaffnet, so entzaubert der dem Bruder entlehene Kuss die Macht des Empörers Iwan.

Den Prüfstein für Christentum und Gottesgüte bildet zwar wiederum das Leiden, nun aber (anders als in der Marienlegende) nicht das der Sünder, sondern, in verschärfter Variante, dasjenige unschuldiger Kinder. Iwans Gleichnis steht dem rezenten Geschehen in Amstetten gar nicht fern, wo in der jüngeren Vergangenheit ein Vater seinen eigenen fünf Kindern unsägliche Pein zugefügt hat. Iwans schreckliche Beispiele sind alle der *damaligen* russischen Presse entnommen. Aber auch die Klage über das Leid Unschuldiger hat einen russischen Vorläufer, es ist dies der Aufschrei des Kritikers Belinskij im Brief vom 1. März 1841 an den Kritiker, Publizisten und Schriftsteller Wassili Botkin (1811-1869). Er bildet die Zwischenstufe zwischen Mariens Fürbitte für die Sünder und Iwans Protest gegen das Leiden der unschuldigen Kinder:

³⁶ Rüdiger Zymner., Gleichnis. In: H. Fricke (Hrg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, Berlin 1997. S. 724-727.

„Wäre ich auch imstande, die höchste Stufe der Entwicklung zu erreichen, ich würde Sie auch dort bitten, mir Rechenschaft über alle Opfer der Lebensbedingungen und der Geschichte zu geben, über alle Opfer der Zufälle, des Aberglaubens, der Inquisition Philipps II. usw.“³⁷

Iwans Parabel verfolgt, und auch das übersehen viele ihrer wissenschaftlichen Leser, im Romanverlauf einen *argumentativen* Zweck. Iwan sucht durch ihre Erzählung seinem Bruder den christlichen Glauben abzumarkten. Er verfährt dabei ganz im Sinne von Immanuel Kants Kategorientafeln.³⁸ Aljoscha entkräftet die diabolische Argumentation Iwans, indem er dessen Verleumdung Christi ummünzt in sein Lob. Der Prosatext lässt den Widerspruch von Iwans Gotteswiderlegung und Gotteslob indes unaufgelöst. Der Psychologe und Kommunikationstheoretiker Watzlawick hat diesen unaufgelösten und unauflösbaren Widerspruch „Double bind“ genannt, doppelte Bindung an die einander ausschließenden Voraussetzungen von Güte und Gerechtigkeit.³⁹ Indem er sie gerade an der Erzählung *Der Großinquisitor* illustriert, deutet er die Parabel als sehr modernen Text.⁴⁰

Das Verhältnis des Autors Dostojewskij zum Parabel-Erfinder Iwan,
dessen Dialogpartner Aljoscha und den Parabel-Figuren
Großinquisitor und Christus sowie Teufel und Jesus

Die in der Literatur häufige Gleichsetzung Iwans oder Aljoschas mit Dostojewskij ist ein Grundirrtum, den Wassili Rosanow in die Welt gesetzt hat. Für ihn war nicht nur Iwan, sondern auch der Großinquisitor das Sprachrohr des Autors. Dostojewskij hat diese den Sinn seiner Parabel durchkreuzende Deutung in einem erst 1990 veröffentlichten Brief vom 25. Mai 1879 an den zeitgenössischen Leser Nikolaj Ljubimow (1830-1897), einen Physiker, Publizisten und engen Mitarbeiter des Herausgebers der Zeitschrift „Russischer Bote“, Michail Katkow, auf das Entschiedenste abgewehrt:

³⁷ Vissarion Belinskij: V.P. Botkinu. In: Ders.: *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, Bd. 9, Moskau 1982, S. 443.

³⁸ Den Bezug auf Kants Philosophie behandelt Jakov E. Golosovker: *Dostoevskij i Kant. Razmyšlenie čitatelja nad romanom „Brat'ja Karamazovy“ i traktatom Kanta „Kritika čistogo razuma“*. Moskau 1963

³⁹ Paul Watzlawick: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit – Wahn, Täuschung, Verstehen*. München. 1976, S. 80.

⁴⁰ Vgl. zur Modernität Dostoevskijs: Danuše Kšicov: I. S. Turgenev i F. M. Dostojevskij predšestvenniki modernizma. In: *Studia Slavica Hungarica*, 2005, Bd. 50, 3-4, S. 283-293.

„[...] dies *sage doch nicht ich*, mit dicken Farben, mit Übertreibungen und Hyperbeln (obwohl es im Verhältnis gegenüber der Wirklichkeit keine Übertreibungen gibt), sondern die Figur meines Romans, Iwan Karamasoff. Das ist *seine* Sprache, *sein* Stil, sein Pathos, und *nicht meines*. [...] Ich wollte doch gerade, daß diese Figur hervorspringe, und daß der Leser gerade diese Leidenschaft bemerke, diesen groben Ausfall, diese literarische, brüchige Vorgehensweise.“ (Dostojewskijs kursiv)⁴¹

Dostojewskijs Zeitgenossen lasen *Die Brüder Karamasow* oft als Schlüsselroman und sahen den russischen Philosophen Wladimir Solowjow, mit dem der Verfasser im Juni 1778 nach dem Tod seines Sohnes und vor der Niederschrift der Parabel eine Reise in die berühmte Klosteranlage Optina Wwedensjaka Makariewa Pustyn⁴² zum Starez Ambrosius unternommen hatte, bald in Aljoscha verkörpert, bald aber auch – wie Dostojewskijs Witwe – in Iwan. Alle diese Zuschreibungen verengen den Deutungsraum des Romans und der Parabel, und sie werden belanglos sein, lesen wir die Erzählung als Parabel von den Seinsmöglichkeiten des Menschen. Dostojewskij hat eine Autorenfigur geschaffen, die in diesem Fall am Romanbeginn selbst das Wort ergreift. Dieser dem Roman immanente Autorfunktion erzeugt einen Erzähler, der von der fiktiven Figur Iwan spricht und sie zu Wort kommen lässt. Diese Figur wird nun ihrerseits zum Autor des „Großinquisitors“, gestaltet einen Erzähler, der von dem Kardinal und einer Figur spricht, in der wir allen Grund haben, den wiedergekehrten Christus zu vermuten. Der Großinquisitor wiederum wird zum Erzähler der Geschichte von den Versuchungen Jesu durch den Teufel.

Wer sich dem Teufel nähert, betritt vermintes Gelände. Die Parabel vom Großinquisitor zeigt auch, dass die jüngsten Theorien über die Bedingungen menschlicher Entscheidungen im Rahmen des hirneurophysiologischen Modells der Entscheidungsprozesse fehl gehen. Wäre es so, wie Roth und Singer behaupten, dass eine jede Entscheidung bereits getroffen ist, wenn sie demjenigen bewusst wird, in dessen Hirn sie gefallen ist, gälte zwingend Iwans These: „alles ist erlaubt“. Es wäre niemand mehr für etwas verantwortlich. Zwar lässt der Erzähler und Erkenntnistheoretiker Iwan seine These von der Nichtexistenz Gottes und vom Nichtbestehen des Ewigen Lebens abhängen, doch hätte er die Behauptung

⁴¹ PSS Bd. 30, 2, Leningrad 1990, S. 45.

⁴² Vgl. Boris Zajcev: Dostoevskij i Optina Pustyn'. (1956) In: Ders.: Strannoe putešestvie. Moskau 2002, S. 371-378. Reinhard Lauth: Zur Genesis der Großinquisitor-Erzählung. Zugleich Hinweise zum Verhältnis Dostojewskij-Solowjew. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte. Köln 1954, 6, S. 265-276.

begeistert aufgegriffen, die Entscheidung zwischen Gut und Böse würde nicht vom zu verantwortenden menschlichen Bewusstsein, sondern von der Verantwortung enthobenen hirnpfysiologischen Synapsen getroffen. In letzter Konsequenz verabschiedet diese neopositivistische medizinische Lehre ganz im Sinne des Großinquisitors die Instanz des menschlichen Gewissens: ihr scheint es obsolet, sich über die Hirnschaltungen „ein Gewissen zu machen“.

Wenn dem so ist, können in literarischen Texten zu ihrer Entstehungszeit noch gar nicht vorstellbare Bedingungen des menschlichen Lebens, der es umgebenden Welt und ihrer Modellierung bedacht werden. Solche Texte teilen bei hinreichender Komplexität sogar etwas mit über die Voraussetzungen, Zusammenhänge und Möglichkeiten der Modellierung dieser Vorgänge.

Wiederholt ist betont worden, Roth und Singer erlügen einer Täuschung, weil sie ihr physiologisches Entscheidungs-Modell für die Realität der Entscheidung selbst halten.⁴³ Sie begehen jenen Reduktions-Irrtum, dem Iwans Parabel entgeht: Sie betont im Gegensatz zur Argumentation der Physiologen, dass sie eine Hypothese ist. Da diese Hypothese Philosophie, Religion, Recht, Staatstheorie, Soziologie, Psychologie, Literatur usw. einbezieht, ist sie – wie andere literarische Texte auch – ähnlich hochkomplex wie das Leben.

Insofern ist Luhmanns These von der Komplexitätsreduktion als Grundvoraussetzung kulturellen, zumal wissenschaftlichen Verhaltens für die Literatur zu modifizieren und bei Weitung des Blicks auch für die Kunst und die Musik. Künstlerische Artefakte entwerfen Welt nämlich unter ähnlich hochkomplexen Bedingungen wie jene frühkulturellen Manifestationen, die wir Mythen nennen. Gemessen an den Komplexität reduzierenden Erkenntnisverfahren des Verstandes sind sie überkomplex. Iwan räumt ja augenzwinkernd seinen reduktiven „euklidischen Verstand“ auch ein. Wenn Kunstwerke Welten unter *äqui*-komplexen Bedingungen vor uns stellen, sie in ähnlich vielfältigen Beziehungen darbieten, wie wir sie in der faktischen Welt erfahren, können wir ihnen auch auf ebenso viele Weisen begegnen wie der Welt selbst.

Künstlerische Artefakte bieten somit in einem ganz unbildlichen Sinne Bild- und Klang-, Sprach- und Denkwelten, die sich allein und gerade durch ihren besonderen medialen Charakter von aktuellen Welten unterscheiden. Diese Kunstwelten erlauben uns daher nicht nur, etwas über gegebene Welten unter je spezifischen Bedingungen zu erfahren, und zu erfahren heißt hier auch: sinnlich zu erleben, sondern sie gestatten uns sogar, die Arbeitsweise der jeweils

⁴³ Gerhard Roth: Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert. Frankfurt am Main 2003; Wolf Singer: Verschaltungen legen uns fest. In: Christian Geyer.: Hirnforschung und Willensfreiheit. Frankfurt am Main 2004, S. 30-63.

genutzten Medien zu erforschen. Und sie befähigen, gar nicht bestehende, künftig aber mögliche Welten schon jetzt sinnfällig vor uns zu stellen. Ihre Kosten sind gering wie die der Literaturwissenschaft.

Die literarische Vielfalt gilt auch und gerade für das Diabolische und das Böse. Dostojewskijs Teufel heben sich ab von Goethes Mephisto und sind ihm doch verpflichtet.⁴⁴ *Die Brüder Karamasow* verkörpern den Teufel in zwei Gestalten, in der Parabel vom Großinquisitor als Intellektuellen wie bei Goethe *und* als Demiurgen, im Teufelstraum Iwans auch als Volksteufel. Die Integration, die Goethe durch die Bearbeitung des Volksbuchs leistete, bricht Dostojewskij erneut auf zur vielgestaltigen Figur des Dämonischen. Neben den Schöpfer der falschen Welt, den Demiurgenn treten der verführende Intellektuelle und der groteske Bauernteufel. Der Großinquisitor ist der Teufel der verwalteten Welt. Er ist in Stalin und Hitler wiedererkannter Dämon der Moderne.

Iwans Großinquisitor ist aber auch ohne das Vorbild von Schillers *Don Carlos* undenkbar. Er tritt dadurch als ein ganz anderer hervor, dass ihm statt des spanischen Königs Christus gegenübersteht und Iwan ihn zur Kunstfigur ausbildet, mit der er die Abgründe der eigenen Seele erforscht. Literarische Bezugsforschung fördert hier die Vielfalt der Figuren jenes textlich aufeinander Beziehens zu Tage, das heute Intertextualität heißt.

Dostojewskij ist nicht der große Realpsychologe, sondern, wie schon Adorno betonte, der Seelenforscher der *theoretischen* Seele.⁴⁵ Iwan ist ein Charakter, der alles zum Wort macht, zu Literatur oder zum wissenschaftlichen Aufsatz. Sein Gegenentwurf ist der schweigende Christus. Dem *deus absconditus*, dem verborgenen Gott, entspricht *Christus tacens*, der stumme Jesus.⁴⁶ Die Stummheit, die Unfähigkeit zur Sprache nennt Thomas Manns Teufel im „Doktor Faustus“ und mit ihm Michail Bachtin das Nichtgehört-Werden, ein Spezifikum der Hölle. Und so ist in den *Brüdern Karamasow* die Mordtat selbst durch eine bedeutsame Zeile Punkte verschwiegen.

⁴⁴ In den Entwürfen zum Roman zitiert Dostoevskij aus Goethes *Faust II* (Černovye zapisi k „Brat'jam Karamazovym“). In: A.S. Dolinin (Hrg.): F.M. Dostoevskij. Materialy i issledovanija. Leningrad 1935, S. 87).

⁴⁵ Theodor W. Adorno: Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Ders.: Noten zur Literatur. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1958, S. 61-72 hier S. 64.

⁴⁶ Der Autor Dostoevskij hat in seinem vielzitierten Brief an N.D. Fonvizina vom Februar 1854 bekannt, vor die Wahl zwischen Wahrheit (istina) und Christus gestellt, würde er sich für den Sohn Gottes entscheiden (PSS, Bd. 23 (1), S. 176).

Die Parabel „Der Großinquisitor“ als Gegenstand der Wissenschaft: ein dreimedialer Text

Zum Reizen des Möglichkeitssinns nutzt die Literatur drei Medien. Eines entbindet die Phantasie, macht Unvorstellbares vorstellbar, Unsagbares sagbar, das ist die Poesie. Wie die Musik nutzt sie die Zeit zur Gestaltung der Textoberfläche und schwingt mit ihrem Rhythmus ein in die Metrik des Kosmos. Das zweite bringt uns das Wann und Wo, das Wer und Wie von Ereignissen in den vier Koordinaten der Zeit- und Raum-, Personen- und Sprachbeziehungen nahe. Es macht uns so unseren eigenen perspektivischen Blick auf die Welt bewusst. Das ist die Prosa. Das dritte ruft die Doppelbödigkeit der Erscheinungen durch Simulation vor die Sinne und ins Bewusstsein. Das ist das aufs Theater zielende Drama, mit seiner Verschränkung von Körper und Zeichen, von sprachlichem Text und bühnenmäßiger Realisierung.

Taugt nun zur Einführung in solche Welten und die Orientierung in ihnen die Literaturwissenschaft überhaupt noch als Disziplin? Gilt es nicht, sie endlich abzulösen durch eine integrale Kulturwissenschaft, die den literarischen Text wie ein Bild, eine Arbeitshandlung, ein Rezept auslegt und einfügt in den Gesamtzusammenhang all dessen, was *nicht* Natur ist? Mein Votum für die Literaturwissenschaft sei am Beispiel des Gleichnisses *Der Großinquisitor* begründet. Es bietet einen Text, der wie wenige andere die drei Literatur-Medien zugleich nutzt und gegeneinander ausspielt. Und es belegt, dass dieser Text unendlich viel klüger ist als sein Verfasser, der in journalistischen Pamphleten als Nationalist, Fremdenhasser und Antisemit hervortrat.

Die Erklärungskraft der Literaturwissenschaft sei an den Fragen erprobt, weshalb das sich über viele Seiten und, gemessen an der Lesezeit, gut eine halbe Stunde, hinziehenden Gespräch des Großinquisitors mit Christus völlig ungliedert ist und wieso der letztgenannte kein einziges Wort sagt. Dieses denkwürdige Schweigen, die Nichtankunft Christi in der Sprache, ist zwar bereits den Kritikern der Erstausgabe des Textes 1880 aufgefallen, hat aber bis heute meines Wissens keine befriedigende Erklärung gefunden.

In seinem letzten Roman, den *Brüdern Karamasow*, hat Fjodor Dostojewskij 1879 – von Kritik und Forschung bislang fast unbemerkt – auch die Entstehung eines literarischen Textes entfaltet. Der den Wissenschaften zuneigende dreundzwanzigjährige Iwan Karamasow erzählt im vierten Buch des Romans dem jüngeren Bruder Aljoscha seine „Prosadichtung“ (poëma), die er mit ironischem Beiklang „Poemchen“ und unironisch „Phantasie“ nennt. Iwan kündigt zwar an, sie „aus dem Gedächtnis“ zu erzählen, erzeugt sie aber, vom meist zuhörenden Aljoscha unterbrochen, im Dialog mit dem Bruder.

Werfen wir nun einen Blick auf die Oberflächengestalt des Kapitels der *Brüder Karamasow*. Ihm geht das Kapitel mit dem Titel „Empörung“ voraus, das in seinem russischen Wortlaut „bunt“ witzigerweise zurückgeht auf Deutsch „Bund“ für Aufstand, vgl. den „Bund“schuh der Bauernkriege. Ist es Zufall, dass es in Deutschland geschrieben wurde, in Bad Ems, wo Dostojewskij 1879 kurzte? Die fast ganz in Prosa gehaltene und vom umrahmenden Text durch die eigene Überschrift „Der Großinquisitor“ abgehobene Binnenerzählung ist nahezu ungliedert. Wieso verzichtet der Verfasser, anders als sonst, konsequent leserunfreundlich auf die Lektürehilfe des Abschnitts?⁴⁷ In der russischen Ausgabe sind es vier plus neun Buchseiten, die den Erzählmonolog des Großinquisitors als ununterbrochenen Redestrom darbieten. Erstmals schneidet ihn ein Gedichtzitat ab, der Zweizeiler aus Schillers Gedicht *Sehnsucht* von 1801, das in Shurowskij's kongenialer Übersetzung eingeschaltet ist:

„Вер тому что сердце скажет, Нет залогов от небес.“	„Du mußt glauben, du mußt wagen, Denn die Götter leihn kein Pfand.“ ⁴⁸
--	--

Iwan zitiert den Zweizeiler in polemischer Absicht. Er betont den Unterschied zwischen der Zeit, da Christus in Palästina wandelte und seiner Ankunft in Sevilla. Von Gott verlassen – vgl. Nietzsches *Maxime* „Gott ist tot“ – müssten die Menschen nunmehr auf ihre eignen Kräfte bauen. Das Aufeinanderprallen von Vers- und Prosarede bricht Schillers Zukunftsoptimismus durch Ironie: Schiller wurde in Russland als Romantiker gelesen. Iwans Prosarede hält ihm seine Zweifel, seine Skepsis als Protest entgegen. Ironie entsteht hier, weil die von Iwan ausgesparten, gebildeten Russen geläufigen Schlussverse ins Wunderland locken: „Nur ein Wunder kann dich tragen / In das schöne Wunderland.“⁴⁹ Der sich als Pragmatiker gebärdende Großinquisitor behauptet, für die Mehrheit entspringe Glück ihrer Unterwerfung durch die Minderheit, und ihre Gleichheit habe den Verzicht auf Freiheit und Verantwortung zur Voraussetzung. Dafür sind ihm Wunder nur recht. Christus dagegen gründet Gleichheit auf gleiche Freiheit der Entscheidung und lehnt Wunder als Glaubenskrücken ab. So fällt die Ironie zurück auf Iwans eigene Rede.

⁴⁷ Wie wichtig Dostojewskij die Gliederung gerade auch des Kapitels „Der Großinquisitor“ war, zeigt der Umstand, dass er sich bei dem Verleger Ljubimow beschwerte, der Erstdruck habe seine Einteilung des Textes in Rubriken nicht eingehalten und den Text in einer über zehn Druckseiten fortlaufenden Einheit gedruckt. (Brief an Ljubimov vom 7./19. August 1979, PSS, 30: 103.)

⁴⁸ Bd. 15, S. 225. Friedrich Schiller: *Die Sehnsucht*. (1801/1803) In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1. München 1962, S. 214.

⁴⁹ Ebd.

Ein zweites Mal unterbricht Iwans Zitat eines Vierzeilers des russischen Romantikers Tjuttschew jäh jene Prosarede, deren Name von „oratio proorsa“ stammt, der Rede, die *pro versa*, nach vorn gerichtet, ist. Die Rede der Poesie, der Vers, ist dagegen *verta*, gewendet, und kehrt stets wieder um, wie der Pflug beim Pflügen. So bricht die zirkuläre, auf Wiederholung fußende Zeit der Poesie unvermutet ein in die lineare historische Zeit der Prosa. Es wird nicht ohne Grund gemutmaßt, Nietzsche habe sein Prinzip der „Ewigen Wiederkehr des Gleichen“ Dostojewskijs Theorem ewiger Langeweile entlehnt. Diese Schlussstrophe von Tjuttschews Gedicht hat Dostojewskij auch in seiner berühmten Puschkinrede zitiert, die er aus Anlass des 80. Geburtstags des Dichters 1880 hielt. Dort fehlt ihm indes, anders als hier, jeder Funke Ironie:

„Удручённый ношей крестной Всю тебя, земля родная, В рабском виде царь небесный Исходил благословляя.“	„Von der Kreuzeslast bedrückt, Dich hat ganz, oh Heimatland, Himmelszar in Knechtsgestalt Ausgeschritten, segnend dich.“ ⁵⁰
---	---

Hier sind wir mitten im 19. Jahrhundert: Das Trostgedicht Tjuttschews nach dem russischen Trauma des verlorenen Krimkriegs kann Christus als Heiland in die eigene Gegenwart imaginieren, dies ist der perspektivierenden Prosa dagegen verwehrt. Iwan weiß: In ihr geriete die Gegenwart des Gottessohnes zu Kitsch.

Ein drittes und letztes Mal unterbricht ein Zweizeiler aus Poleshajews Epos *Coriolan*⁵¹ von 1835 die Prosarede des Großinquisitors:

„В великопных автодафе Сжигали злых еретиков.“	„In großartigen Autodafés Die bösen Ketzler sie verbrannten.“
---	--

Iwan führt die Einzahl des „großartigen Autodafés“ des Originals über in deren Mehrzahl und schlägt so die Brücke zur Ketzerverbrennung in Sevilla, dem Ort des von ihm erzählten Geschehens der erneuten Ankunft Christi. Poleshajews ironisches Prädikat „böse“ (die Ketzler sind Christen) bricht Iwan durch Ironie zweiter Stufe. Sie schlägt indes wiederum zurück auf seine eigene Rede.

In der Bedeutungsebene ist Christi Wiederkehr, seine Ankunft in Sevilla

⁵⁰ Bd. 14, S. 226. F.I. Tjutčev: Èti bednye selenja... In: Ders.: *Polnoe sobranie stichotovrenij*. Leningrad 1987, S. 191. Vgl. PSS, Bd. 9, S. 306.

⁵¹ Bd. 14, S. 226. A.I. Poležaev: Koriolan. In: Ders.: *Stichotvorenija i poëmy*. Leningrad 1987, S. 326-345, hier S. 329.

nämlich, irregulär, weil vorzeitig. Die Zeitgestalt der Verse, ihr Rhythmus, rechtfertigt sie dagegen in der Ausdrucksebene. Der Romantitel „Brát'ja Karamázovy“ kongruiert durch den vierhebigen Trochäus (die Folge: betonte Silbe, unbetonte Silbe) mit dem Metrum der ersten beiden Verszitate. Gegen die Absicht des zitierenden Iwan entsprechen Freiheitsappell und Erlösungsangebot Christi dem Textsinn. Gegenläufig stimmt Iwans Überschrift „Welíkij ínkwisitor“ mit ihrem jambischen Profil (der Folge unbetonte Silbe betonte Silbe) zu den Versen, welche die Ketzerverbrennung „großartig“ nennen.

Renate Lachmann hat in *Gedächtnis und Literatur*⁵² mit Blick auf die semantische Funktion die Schwelle in Dostojewskijs Texten herausgestellt als „Gegenchronotop, der keinem konkreten Raum und keiner konkreten Zeit zurechenbar ist“⁵³. Sie spricht auch von der „Nichtortbarkeit des Schwellenmoments“ (262) und vom „Anderen der metrisch kodierten Welt“. Die Schwelle des Medienwechsels, des Bruchs zwischen Prosadiskurs und poetischer Rede, zwischen besprochener Erzählung und beredetem Theater markiert in der Parabel *Der Großinquisitor* die Alterität einer ganz anderen Metrik, einer sprachlich und kommunikativ unfassbaren Zwischenzeit, eines nichtlokalisierbaren Zwischenraums, eines Lochs, eines alle approbierten Kommunikationsformen löschenden Nichts zwischen den medialen Möglichkeiten. Der Medienbruch erzeugt in diesem Text ein ganz neues Intermedium.

Das Kontinuum der fortlaufend präsentierten Rede Iwans prägt eine weitere Besonderheit: Aus seiner Rede ist *nichts* fortgelassen, ihr ist kein Wort hinzugefügt. Ihre Lektüre fordert in naturalistischer Manier genau so viel Zeit wie in der erzählten Welt ihre Erzählung durch Iwan. So entsteht jene Suggestion von „Echtheit“, die der Phantastik des Erzählten Hohn spricht, ja ihr eigentlich *widertönt*. Mit ihr kongruiert ein folgenreiches Moment der Schreibpraxis Dostojewskijs, das Aufzeichnen der Romane durch Diktat. Nach dem Tod seiner ersten Frau hat der Schriftsteller seine Stenographin Anna Snitkina geehelicht, die ihm eine bis dahin ungekannte Schnelligkeit der literarischen Produktion ermöglichte. Diese war erforderlich, weil Dostojewskij seine Romane bereits auf Termin verkauft hatte, ehe er sie schrieb. Die Bedingungen literarischer Arbeit und ihres Mediums schlagen sich so nieder im Textgefüge.

Das Kontinuum zeigt auch an: Hier findet kein Sprecherwechsel statt, ein einziger führt das Wort: der Großinquisitor. Abschnitte fügt der Erzähler als Signal für den Sprecherwechsel zwar ein, doch findet der nur statt zwischen Iwan und Aljoscha. So sind sie in ihrem Kommunikationsverhältnis abgehoben

⁵² Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt am Main 1990, S. 159-274.

⁵³ Ebd., S. 263.

vom Nicht-Dialog-Paar Großinquisitor-Christus. Der Kardinal hat Christus, der sich durch das Wiederbeleben des toten Mädchens in den Augen der Bewohner von Sevilla als der Heiland erwiesen hat, festnehmen und in ein Verlies werfen lassen, in dem er ihn nun im Vieraugengespräch vernimmt oder, wie das heutige Polizeideutsch verräterisch sagt: einvernimmt. Statt des zu erwartenden Wechselgesprächs, statt der Folge von Frage und Antwort hält der Kirchenfürst im Beisein Christi einen halbstündigen Monolog. Doch dessen Schweigen signalisiert alles andere als *Einvernehmen*....

In diesen Monolog, der bereits eingebetteter Text ist, fügt der Großinquisitor nun seinerseits durch Zitat und Umschreiben, die Geschichte ein, wie der Teufel Christus versucht. Diese Erzählung dritter Stufe soll belegen, dass Christus die Menschen von Anfang an hereingelegt hat, als er ihnen die Freiheit der Entscheidung über Glauben und Unglauben gewährte und die in der Versuchungsgeschichte vom Teufel aufgebotenen Mittel Wunder, Geheimnis und Autorität vorenthielt. Die Prosa kommt hier nicht nur als Kunst zeitlichen, lokalen, personalen und sprachlichen Perspektivierens ins Spiel, sondern mehr noch als hintergründige Technik ihres Verschränkens: Wüste Sinai, Sevilla und russische Provinz, die 30er Jahre nach Christi Geburt, 1600 und die 1870er Jahre setzen einander voraus und schließen einander ebenso aus wie die Figurenpaare Teufel und Jesus, Großinquisitor und Christus, Iwan und Aljoscha. Rückwirkend wandelt Iwan die neutestamentliche Erzählung von Christi Versuchung durch den Teufel um in eine Versuchsgeschichte. Versuchung, Untersuchung (das bedeutet ja Inquisition) und Labor-Versuch geraten auf ein und dieselbe schiefe Ebene des Dämonisch-Diabolischen.

Auch hier erspart uns die Erzählung nicht einen Widerspruch: Christus wirkt mit der Wiedererweckung des Mädchens in Sevilla ein Wunder, weist als Jesus im Gespräch mit dem Teufel das Mirakel jedoch als Versuchung weit von sich. Gibt es also zwei Arten von Wundern: eines aus Liebe, das der Mutter zuliebe am Mädchen vollzogen wird und eines zur Begründung von Glauben, Ansehen und Anbetung, das Christus als Freiheitsberaubung verwirft? Die Welt teilt sich so in die Pole Liebe und Gewalt, in der ein und dieselbe Erscheinung einen unterschiedlichen Wert annimmt, je nachdem, wo sie wirkt.

Neben der Prosa und den sie unterbrechenden Versen bringt die Parabel das dritte literarische Medium ins Spiel, das Theater. Iwan schildert seinem Bruder Christi Ankunft mit folgenden Worten: „Bei mir auf der Szene erscheint Er; allerdings sagt er im Poem überhaupt nichts, sondern tritt nur auf und geht ab/vergeht/geht vorüber.“ Als Tragödien lasen die russischen Symbolisten Wjatscheslaw Iwanow und Andrej Belyj die Romane Dostojewskijs, die häufiger als alle anderen russischen Romane auf den Theatern der Welt aufgeführt

werden. Dies spricht für ihre Theatralität, ihr performatives, zur Aufführung drängendes Moment. Dostojewskij plante das Sujet der *Brüder Karamasow* ursprünglich sogar als Drama über die Verurteilung eines unschuldigen Offiziers wegen Mordes. Trotz dieser theatralischen Einstellung sind *Die Brüder Karamasow* kein Theaterstück, ist die Parabel *Der Großinquisitor* kein Theater auf dem Theater.⁵⁴

Der Vorteil des Theaterstücks wäre ungeachtet aller Brechtschen Episierung die simulierte körperliche Gegenwart des Geschehens. Auf der Strecke bliebe dagegen der Gewinn perspektivierender Prosa: perspektivisches Äußerlich-Werden handelnder und sprechender Figuren. Dies gilt nicht nur für Iwans Kardinal und den schweigenden Christus, die mit einem Augenzwinkern geschildert werden. In der Gerichtsverhandlung über den Vatermord hätten die Plädoyers des Staatsanwalts und des Verteidigers auf der Bühne womöglich überzeugt. Als Mittel des Indizien-Urteils dürfen sie aber nicht überzeugen! Der Kern des Geschehens ist keiner des Rechts, sondern einer von Wissen und Moral: Es geht um den Justizirrtum, dessen Opfer, der Verurteilte, das Fehlurteil wider alle Erfahrung annimmt. Auch wider alle Vernunft?

Iwan teilt die Erzählung „Der Großinquisitor“ seinem Bruder als „work in progress“, als entstehenden Text mit. Und er spricht diese Eigenart seiner Geschichte sogar aus. Kaum hat er die Ankunft Christi in Sevilla geschildert, wertet er, nun über seine Dichtung sprechend, mit ironischem Seitenhieb: „Das *könnte* eine der besten Stellen des Poems sein, das heißt, warum sie ihn gerade erkennen.“ Lange vor Musil kommt der Möglichkeitssinn des Literarischen zu Wort, zudem aus ironischer Distanz!

Nun trifft Iwans Behauptung gar nicht zu, der namenlos bleibende „Er“ (in dem wir mit den Bewohnern Sevillas Christus erkennen) schweige in seinem Poem stets, obschon viele Wissenschaftler sie nachgesprochen haben. Am Anfang des Gleichnisses spricht Christus die aramäischen Wörter „Thalita kum“, und Iwan fügt in kirchenslawischem Idiom hinzu: „i wossta dewiza“, „Und das Mädchen, stand auf“. „Er“ wiederholt diese das Wunder der Wiedererweckung begleitenden oder magisch bewirkenden Worte aus dem Evangelium des Markus 5, 41 in einer orientalischen, Iwan repliziert in einer europäischen Sprache.

Iwan greift im Poem insgesamt zu fünf Sprachen: Russisch, Kirchenslawisch,

⁵⁴ Józef Tischner (Ders.: Das menschliche Drama. München. 1989, S. 121-151) sucht etwa unter der Überschrift „Im Dickicht der Lüge: Raskolnikows Drama“ am Beispiel von *Schuld und Sühne* (Prestuplenie i nakazanie) den dramatischen Charakter von Dostojewskijs Romanen nachzuzeichnen.

⁵⁵ Bd. 14, S. 226.

Aramäisch, Latein und Französisch. Der aramäische Solitär „Thalita kum“ öffnet einen intermedialen Raum des Appells zum Aufstehen, sich Aufrichten, der weder den aufrechten Gang des Menschen noch den Aufruf „Steht auf, Verdammte dieser Erde“ ausschließt. Doch auch der Sprachwechsel ist hier Medienbruch, wie der Sprung vom Aramäischen ins Kirchenslavische lehrt. Dem magischen Appell folgt der Bericht von der Handlung, dem die Handlung herbeizwingenden Wort folgt die besprochene Tat. Nicht geringer ist der Bruch vom Russischen ins Latein. Das römische Idiom ist das selbstlegitimierende des Großinquisitors. Es rechtfertigt die am Vortag in Sevilla erfolgte Verbrennung von hundert „Ketzer“ zynisch aus dessen Sicht im Wortlaut des Gründers des Jesuitenordens: „ad majorem gloriam Dei“, also „zum höheren Ruhm Gottes“. Und es bekräftigt Christi Todesurteil: „Dixi“ („Ich habe gesprochen“). Französisch bietet Iwans Zitat aus Victor Hugos *Notre Dame de Paris* im „Le bon jugement de la très sainte et gracieuse Vierge Marie“ („Das gerechte Urteil der sehr heiligen und liebevollen Jungfrau Maria“) Christi aramäische Worte speisen die Kultur des Orients in den Text ein und erweisen gegen alle Volks-, sprich Russenliebe ihres Autors, dass mit der europäischen auch die russische Kultur ihren Freiheitsappell auf außereuropäische Quellen zurückzuführen hat.

Die Parabel „Der Großinquisitor“ als Impulstext russischer und europäischer Kunstreligion der Moderne

Ist die Parabel vom Großinquisitor durch ihre Festlegung auf die Gattung Chronik in der russischen kulturhistorischen, philosophischen und literaturwissenschaftlichen Tradition zumeist als religiöser Text gelesen worden, so öffnet der mittel- und westeuropäische Blick die Erzählung für eine parabolische Sicht. So nimmt sie nicht nur teil am Dialog zwischen Literatur und Religion, sondern wird Beispiel der besonderen literarischen Tradition der Kunstreligion. Innerhalb der russischen Kultur antwortet Dostojewskijs Gleichnis auf das damals berühmte Monumentalwerk „Christus erscheint dem Volk“ (Jawlenije Christa narodu) des Malers Iwanow. Anders als in den Ikonen, die Christus unperspektivisch als Größten in den Mittelpunkt stellen, ist hier Johannes die Figur im Zentrum. Er erscheint in perspektivischer, in der ostslawischen Kultur weltlich anmutender Darstellung. Johannes, seine russische Namenform lautet Iwan, und der Maler heißt Iwanow, Johannes-Iwanow, weist das aus Juden, Griechen, Römern und Slawen bestehende Volk hin auf Christus und wird so zum Heroen einer Kunstreligion. Diese bildliche Realisierung transformiert Dostojewskijs Johannes-Iwan in Sprache. Er ist aber durchs Gleichnis der Evangelist des neuen, Christus widerrufenden Evangeliums. Und er hat stimulierend

auf viele Autoren der europäischen Moderne gewirkt: Auf Franz Kafka und Samuel Beckett, Daniil Charms und Thomas Mann, Ilja Ehrenburg und Michail Bulgakow, auf Marcel Proust, Jakob Golosowker, André Gide, und Albert Camus, auf Virginia Wolf, Ernest Hemingway und William Faulkner.

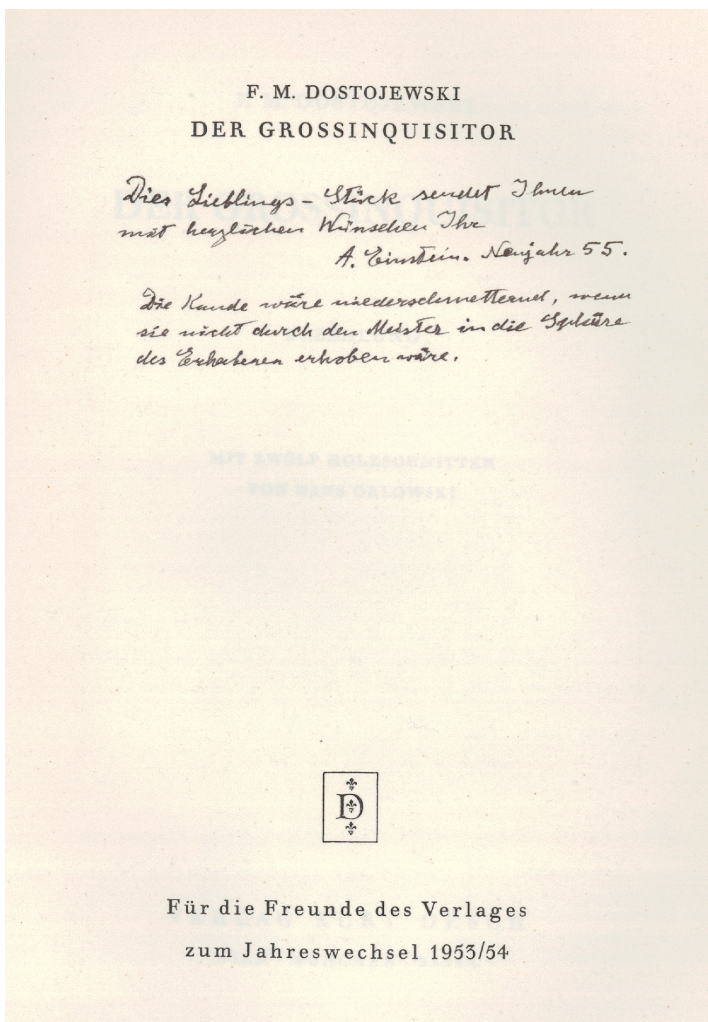
Die Literaturwissenschaft profitiert von Nachbardisziplinen. Sie hat als Wissenschaft vom Wort aber auch ihr Eigenrecht. Der Religionswissenschaftler Girard entwarf an Hand der Parabel vom Großinquisitor die These, Leid entstehe durch mimetisches Begehren, durch den vom Großinquisitor propagierten Wunsch, ein anderer zu sein, als man ist. Auch Wissenschaften unterliegen solchem mimetischen Begehren. Es gab Zeiten, da die Literaturwissenschaft Mathematik sein wollte, auch suchte sie als Linguistik, Psychologie oder Soziologie daherzukommen. Heute kleidet sie sich oft in die Gewänder der Medien- und Kulturwissenschaften.

Wir haben den Text einer großen Literatur betrachtet. Besinnen wir uns aber auch auf die kleinen Kulturen. In der jiddischen Literatur stellte vor 250 Jahren der 1700 in der Ukraine geborene und 1760 in Podolien gestorbene Begründer des Chassidismus, Rabbi Israel Ben Elieser, genannt Baal-Schem-Tow, dem Gleichheitswahn des Großinquisitors im vorhinein die Singularität des Einzelnen entgegen und nahm so auch René Girard vorweg:

„Jeder sollte wissen und bedenken, daß er in der Welt einmalig ist und in seiner Beschaffenheit kein ihm Gleicher war je im Leben, denn wäre je ein ihm Gleicher gewesen, dann brauchte er nicht zu sein. Aber in Wahrheit ist ein jeglicher ein neues Ding in der Welt, und er soll seine Eigenschaft vollkommen machen, denn weil sie nicht vollkommen ist, zögert das Kommen des Messias.“⁵⁶

Dieses Verzögern, diesen Aufschub, diese Präsenz des Nichtpräsenten haben wir am Beispiel des Intermediums in der Parabel der „Großinquisitor“ begreiflich zu machen versucht. Wie jeder Mensch hat jede Wissenschaft ihre und jeder literarische Text seine Einmaligkeit. Wie zu zeigen war, braucht Literaturwissenschaft nicht Medienwissenschaft zu werden, weil sie immer schon Medienwissenschaft ist, wenn sie ihre Ausdrucksmöglichkeiten als verschiedene Medien begreift.

⁵⁶ http://ishpeloni-torah.blogspot.com/2007_11_01_archive.html (20.5.2008)



Widmungsexemplar des Großinquisitors von Albert Einstein mit dem Text:
„Dies Lieblings-Stück sendet Ihnen / mit herzlichsten Wünschen Ihr / A. Ein-
stein. Neujahr 1955. / Die Kunde wäre niederschmetternd, wenn / sie nicht
durch den Meister in die Sphäre / des Erhabenen erhoben wäre.“

Quelle: Deutsche Kinemathek – Marlene Dietrich Collection Berlin

Maïke Schult

Tod und Leben mit Dostoevskij: Der Fall Schümer

Ein Beitrag zur theologischen Dostoevskij-Rezeption während des Nationalsozialismus

Die theologische Dostoevskij-Rezeption ist in erster Linie existentielle Rezeption.¹ Sie beginnt nach vorsichtigem Vorlauf im Jahr 1921 mit der so genannten Dialektischen Theologie und ihren bekannten Vertretern Karl Barth (1886-1968) und Eduard Thurneysen (1888-1974). War für diese jedoch das Moment des Aufbruchs, die Suche nach dem „neuen Menschen“, entscheidend dafür gewesen, sich Dostoevskij zuzuwenden, taucht sein Name bei anderen Theologen auf im Zusammenhang mit Abbruch, Verlust und Vertreibung. Dabei interessierte man sich nicht nur für Dostoevskijs Werk, sondern auch und mehr für dessen Biographie.² Das Schicksal des ehemaligen Lagerhäftlings und Verbannten, der durch Verhaftung, Scheinhinrichtung und die Jahre in der Katonga selbst die Erfahrung von Gewalt, Entbehrung und abgebrochenen Lebensplänen gemacht hatte, ließ den Autor lebenserfahren wirken und machte ihn bei der Bewältigung eigener existentieller Extremsituationen zum Vorbild. In der Folge zeigt die theologische Dostoevskij-Rezeption eine eigentümliche Vermischung von Lebens- und Werkgeschichte, in der Zeitgeschichtliches und Persönliches immer wieder amalgamieren und auch das Erleben des Lesers projektiv in die Lektüre eingeschrieben wird.

Die mythenhafte Darstellung der Person Dostoevskijs war indes vorgeprägt. Hier hatten die ersten großen Arbeiten der neuromantischen Periode – Nina Hoffmann, Josef Müller, Dmitrij Merežkovskij und A. L. Volynskij – schon um

1 Vgl. Maïke Schult: Im Banne des Poeten. Die theologische Dostoevskij-Rezeption im deutschsprachigen Raum, Göttingen 2010.

2 Das biographische Interesse führte i. d. R. nicht zur Produktion von Biographien. Vielmehr wurden Betrachtungen zum Werk mit lebensgeschichtlichem Material, mit eigenen Deutungen und Vermutungen angereichert. Die erste Lebensbeschreibung zu Dostoevskij von einem Theologen war: Josef Müller: Dostojewski. Ein Charakterbild. München 1903. Biographisch arbeiteten auch Josef Imbach: Fjodor Michailowitsch Dostojewski. Durchlittener Glaube. Freiburg i. d. Schweiz/Hamburg 1979, und wissenschaftlich fundiert: Konrad Onasch: Dostojewski-Biographie. Materialsammlung zur Beschäftigung mit religiösen und theologischen Fragen in der Dichtung F. M. Dostojewskis. Zürich 1960.

die Jahrhundertwende die rezeptionsgeschichtlich entscheidenden Weichen gestellt und den Dichter zum Apostel, Prediger, Propheten, zum Heiligen und Märtyrer erklärt.³ Mit der Erfahrung von Krieg, Verfolgung und Gefangenschaft wird dieser Rezeptionsstrang neu belebt. Dostoevskij wird auch für Theologen zur ethischen Instanz und die eigene Lebensgeschichte in seinem Urteil gedeutet. Dabei begleitet der Name dieses Schriftstellers, der in den Augen vieler „die Seele in Grenzlagen“ erschaut⁴ und menschliche Abgründe ausgeleuchtet hat, einzelne Rezipienten in auffälliger, auch anrührender Weise in die Grenzsituationen, denen sie selber ausgesetzt waren. Denn Dostoevskij-Lektüre hat mit Krisenerleben zu tun und erzeugt selbst krisenhaftes Erleben. Sie kann aber auch dazu anstiften, eigene Krisenerfahrungen zu thematisieren, und so wird dieser Autor häufig aufgesucht in gesellschaftlichen oder persönlichen Umbruchzeiten, nach Schicksalsschlägen und Verlustserfahrungen und auf Orientierung hin befragt. Einzelne Beispiele dokumentieren, welch hohen Wert der Schriftsteller unter den Bedingungen von Krieg, Verfolgung und Emigration hatte, welche Kraft die Leser aus ihm bezogen und welche Tröstung sie mit ihm in der Bedrängnis ihres eigenen Lebens erfuhren. Es sind Einzelschicksale wie das des reformierten Pfarrers Wilhelm Schümer (1909-1943), dessen Leben und Sterben geradezu zeichenhaft mit dem russischen Schriftsteller verbunden waren.⁵

Im Jahr der nationalsozialistischen „Machtergreifung“ wird der 24-jährige Wilhelm Schümer an der Theologischen Fakultät der Universität Münster mit einer Arbeit über Dostoevskij promoviert. Sie trägt den Titel *Tod und Leben bei Dostojewski. Ein Beitrag zur Kenntnis des russischen Christentums*⁶ und spiegelt zeitverzögert die Erschütterungen durch den Ersten Weltkrieg. Viele fühlten sich nach dem Krieg Dostoevskij besonders verbunden und identifizierten sich mit seinen Figuren, denen jede Lebensgewissheit verloren und der Tod das eigentlich bestimmende Thema zu sein schien.⁷ Auch Schümer erklärt die Zer-

³ Die erste deutschsprachige Biographie war: N.[ina] Hoffmann: Th. M. Dostojewsky. Eine biographische Studie. Mit Bildnis. Berlin 1899. Sie muss neben der Lebensbeschreibung von Müller und den Arbeiten Merežkovskijs und Volynskijs zu den rezeptionssteuernden Werken der Neuromantik gezählt werden.

⁴ Max Rychner: Dostojewski und der Westen. In: Ders.: Zur europäischen Literatur zwischen zwei Weltkriegen. Zürich 1943, S. 178-192; hier S. 191.

⁵ Zu Schümer vgl. die informative Studie von Jürgen Schäfer / Matthias Schreiber: Kompromiß und Gewissen. Der Weg des Pastors Wilhelm Schümer im Dritten Reich. Waltrop 1994.

⁶ Wilhelm Schümer: Tod und Leben bei Dostojewski. Ein Beitrag zur Kenntnis des russischen Christentums. Calw o. J. [1933].

⁷ So Jürgen Redhardt: Das evangelische und das katholische Dostojewski-Bild. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Ev.-theolog. Fakultät der Joh.-Gutenberg-

spaltenheit des Lebens zum entscheidenden Grundthema bei Dostoevskij, das dem Erschrecken über den Tod entspringe: „Das Verständnis des Todes ist der Schlüssel zur Welt Dostojewskis.“⁸ Schümer selbst, 1909 in Magdeburg als Sohn eines Pfarrers geboren,⁹ hatte zum Zeitpunkt der Promotion noch keine eigenen Kriegserfahrungen hinter sich, doch hatte sein theologischer Lehrer Otto Piper (1891-1982) als Freiwilliger am Ersten Weltkrieg teilgenommen und sich nach seiner Rückkehr konsequent zum Pazifismus bekannt. Piper arbeitete in pazifistischen Organisationen und hielt Krieg unter allen Umständen für Sünde. Auch Schümer war durch die pazifistische und sozialdemokratische Einstellung seines Elternhauses geprägt. Sein Vater Georg Schümer hatte an den Hochburgen liberaler Theologie bei Adolf von Harnack, Wilhelm Herrmann und Wilhelm Bousset studiert und war befreundet mit Martin Rade, dem Herausgeber der *Christlichen Welt*, und dem Religionswissenschaftler Rudolf Otto. Anders als die meisten Theologen seiner Generation vertrat Georg Schümer jedoch kein nationalkonservatives Milieu, sondern gehörte seit 1923 zur SPD und leitete die Magdeburger Ortsgruppe der Deutschen Friedensgesellschaft. 1933 wurde er von den Nationalsozialisten aus dem Amt des Direktors der Lessingschule entlassen.

Wilhelm Schümer entschied sich wie sein Vater für den Beruf des Pfarrers. Von 1927 bis 1931 studierte er in Göttingen, Marburg, Bonn und Münster Theologie. Seine Lehrer waren Karl Barth und Rudolf Bultmann, vor allem aber der reformierte Systematische Theologe Otto Piper, mit dem ihn ein enges persönliches Verhältnis verband. Beide teilten das Interesse an der Ökumene, vertraten eine pazifistische Grundhaltung und hatten sich den Sozialdemokraten angeschlossen. Piper war es auch, durch den Schümer auf Dostoevskij aufmerksam wurde, und zwar im Zusammenhang mit einem Aufsatz Pipers zum *Großinquisitor* (1931).¹⁰ Bei Piper schrieb Schümer dann seine Lizentiaten-

Univ., Mainz 1954 [Diss.; 164, XXIV Bl., Masch.], S. 28. Hier konstatiert für die Gruppe um Thurneysen. A.a.O., S. 43 dann direkt für Schümer: Dieser verhandele an Dostoevskij „das brennende Problem der Nachkriegszeit, wie der Tod in das Leben hineinragt“.

⁸ Schümer o. J., S. 15.

⁹ Dort besuchte Schümer das humanistische Gymnasium Pädagogium zum Kloster Unser lieben Frauen. Einer seiner Mitschüler war Eberhard Bethge, der Freund und Biograph von Dietrich Bonhoeffer, vgl. Schäfer/Schreiber 1994, S. 16.

¹⁰ Otto Piper: „Der Großinquisitor“ von Dostojewski. In: Die Furche, XVII. Jg. (1931), H. 3, S. 249-273. Dieser Aufsatz wurde von Robert Stupperich kritisiert: Zur Deutung der Legende vom Großinquisitor. Eine Entgegnung. In: Die Furche, XVII. Jg. (1931), H. 4, S. 446-449. Auf diese Kritik reagierte Piper noch einmal: Ders.: Replik. In: Die Furche, XVII. Jg. (1931), H. 4, 450.

arbeit über Dostoevskij.¹¹ Im Jahr der Promotion, am 1. Oktober 1933, wurde Piper aus seiner Professur entlassen.¹² Er floh nach England, wo er bei den Quäkern Asyl fand, und emigrierte 1937 in die USA.¹³ Die Vertreibung seines Lehrers machte auch Schümer das Jahr 1933 zum Entscheidungsjahr. Konsequenter und nüchtern widersetzte er sich von Anfang an der Anpassung der Kirche an die neuen politischen Gegebenheiten. Er wehrte sich öffentlich gegen den Antisemitismus in Kirche und Gesellschaft und verweigerte den ‚Treueeid‘ auf Adolf Hitler ebenso wie den Dienst an der Waffe. Dabei wird ihm Dostoevskij zum inneren Begleiter, an dem er sich ethisch aufrichten kann, und zu einer wichtigen Argumentationsfigur im beginnenden Kirchenkampf.

Exemplarisch zeigt sich das an der Auseinandersetzung um das Wesen der Kirche, die Schümer 1933 mit dem Hamburger Theologen Hermann Wagner führte. Dieser hatte in der *Christlichen Welt* einen Artikel über *Die Kirche im neuen Staate* publiziert und gegen Barths Bußruf, „Kirche der Katakomben“ sein zu sollen, den Anspruch auf eine evangelische Volkskirche bekräftigt, die sich auf die Grundkräfte Boden, Blut und Sonne zu besinnen habe.¹⁴ Für die Kirche als Volkskirche könne es keine andere Möglichkeit umfassender Wirksamkeit geben als die politische Mitarbeit im Zuge der nationalsozialistischen Welle.¹⁵ Schümer antwortete zwei Wochen später und kritisierte Wagners politischen Opportunismus unter Hinweis auf Dostoevskij: „Dostojewskij hat in seiner Vision [sic!; d. A.] vom ‚Großinquisitor‘ die dauernde Versuchung der Kirche aufgewiesen. Die Kirche will so leicht das Werk Jesu verbessern. Im Grunde – so meint man – ist Jesus eben doch ein Schwärmer. Wir müssen nüchterner und realer denken. Wir müssen uns ‚anpassen‘. Wir müssen die Fragen, die Jesus als Versuchungen des Teufels abwies, bejahen. Freilich, wir

¹¹ Darin unterstützte er Piper gegen Stupperich: Schümer o. J., S. 74, Anm. 96.

¹² Die Entlassung erfolgte auf Grund §§ 2a und 4 des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums. Den Ausschlag gab wohl Pipers SPD-Mitgliedschaft und nicht die Tatsache, dass seine Frau Halbjüdin war. Sie konnte ihrem Mann mit Verzögerung ins Exil folgen.

¹³ Auf Pipers Lehrstuhl folgte 1934 der Nationalsozialist Martin Redeker als Professor für Praktische Theologie. Ernst Benz aus Dorpat wurde später von den Deutschen Christen für die Nachfolge Georg Grützmaker auf die Liste in Münster gesetzt, aber nicht berufen. Jacobs meint, dass Pipers Emigration ihm die große Karriere verhindert habe: Manfred Jacobs: Die evangelisch-theologische Fakultät der Universität Münster 1914-1933. In: Wilhelm H. Neuser (Hrsg.): Die Evangelisch-Theologische Fakultät Münster 1914 bis 1989. Bielefeld 1991, S. 42-71; hier: S. 68.

¹⁴ Hermann Wagner: Die Kirche im neuen Staate. In: ChW, 47. Jg. (5. August 1933), Nr. 15, Sp. 683-691; hier: 684.689 [Wagner 1933a].

¹⁵ Wagner 1933a, Sp. 690.

werden das nicht so offen tun, wie jener greise Großinquisitor in der ‚Legende‘ Dostojewskijs! Wir werden die ‚Anpassung‘ vielmehr mit dem ersten Artikel theologisch begründen...“¹⁶ Tatsächlich reagierte Wagner im September seinerseits noch einmal auf den Vorwurf der „Kompromißlerei“: „Man fühlt sich, wenn man in d e r Weise gestellt wird, wie es durch Schümers Aufsatz geschieht, zunächst jedesmal in einer peinlichen Situation. Wer wollte auch gern mit dem Großinquisitor in Dostojewskijs ‚Legende‘ auf ein und derselben Seite stehen?“¹⁷

Schümers Kirchenbegriff war nicht wie der von Wagner durch die lutherische Zwei-Reiche-Lehre geprägt. Aus seiner reformierten Tradition heraus war Kirche für ihn immer eine Minderheit, die zuweilen in die Verfolgung gezwungen war und als „Kirche der Katakomben“ sich nicht nur jedem volkswirtschaftlichen Anspruch enthalten sollte, sondern auch politischer Taktiererei mit dem Staat und allen Versuchen, massenwirksam auf die Gesellschaft einzuwirken. Der junge Theologe, der eben am Beginn seiner kirchlichen Laufbahn stand, geriet für diese Haltung schon 1933 mit der Kirchenleitung in Konflikt. So heißt es in einer internen Beurteilung vom 24. April 1933 durch Dr. Schütz vom Domkandidatenstift in Berlin, der Pazifist und Sozialdemokrat Wilhelm Schümer sei als Pfarrer „zu politisch“: „Sein starkes soziales Interesse verleitet ihn leicht zu einer einseitigen Beurteilung des Evangeliums, in dessen Deutung er sich stark durch Dostojewski bestimmen läßt.“¹⁸ Tatsächlich orientierte sich Schümer in diesen Jahren an dem russischen Dichter und verstand mit ihm Nihilismus und Gottlosigkeit nicht als von außen kommende Probleme,¹⁹ sondern als Anfrage an die Christen selbst: „Der Nihilismus (die Gottlosigkeit) ist bei uns aufgetreten, weil wir alle Nihilisten sind.“²⁰ Besonderen Eindruck machte auf den Pazifisten auch Dostojewskijs Plädoyer für die sanfte Gewalt der Liebe. Anlässlich faschistischer Übergriffe zitiert er den Schriftsteller:

16 Wilhelm Schümer: Die Kirche Jesu und die Kirche im neuen Staate. In: ChW, 47. Jg. (19. August 1933), Nr. 16, Sp. 757.758.

17 Hermann Wagner: Kirche Jesu oder Volkskirche? In: ChW, 47. Jg. (16. September 1933), Nr. 18, Sp. 841-843; hier: 841.

18 Schäfer/Schreiber 1994, S. 24.

19 Wilhelm Schümer: Dostojewskijs Gedanken über Nihilismus und Kirche. In: Neuwerk, Jg. 16 (1935), 85ff. Die Zeitschrift, deren Mitherausgeber Piper gewesen war, widmete sich v. a. dem Thema Sozialismus und Kirche. Sie war das Publikationsorgan der Jungewangelischen Bewegung, zu deren Vorstand Piper gehörte und der auch Schümer zuzurechnen ist. Auch in der Nachlasschrift *Gedanken Dostojewskijs zum Kampf gegen die „Gottlosen“* befasst sich Schümer mit dem Nihilismus.

20 Schäfer/Schreiber 1994, S. 49.

„Wenn du hinschaust auf die Sünde der Menschen, dann wirst du dich fragen: >Soll man es mit Gewalt versuchen, oder in demütiger Liebe?< Entscheide du aber immer so: >Ich werde es mit demütiger Liebe versuchen!< Wenn du dazu entschlossen bist ein für allemal, so wirst du auch die ganze Welt zu besiegen vermögen. Die liebevolle Demut – es ist ja eine Gewalt, die stärkste von allen, und es gibt nichts, was ihr an Macht gleichkäme.“²¹

Schümer zieht daraus Trost und Bestätigung: „Diese Worte Dostojewskis fielen mir ein, als ich vorhin von neuen Blutaten der Nationalsozialisten las und als mich wieder einmal die unsachliche Berichterstattung unserer Zeitungen empörte, die an diesen Taten sicherlich ein gut Teil Mitschuld trifft. Doch gerade gegenüber dem Furchtbaren, was heute geschieht, müssen wir uns besinnen auf die Friedensbotschaft, zu der wir uns bekennen. [...]“²²

Schümers Bekenntnis zur Gewaltlosigkeit und seine Proteste gegen das NS-Regime machten es ihm in den folgenden Jahren schwer, eine kirchliche Anstellung zu finden. Häufig musste er die Gemeinden wechseln, Phasen von Arbeitslosigkeit und Armut überbrücken. Dennoch widerstand er Angeboten, die es offenbar gegeben hat, Deutschland zu verlassen und ins Ausland zu gehen. Wie Dietrich Bonhoeffer (1906-1945) war er der Meinung, dass man sich den Konflikten im Land stellen müsse²³ und dabei seinem Gewissen und der biblischen Maxime verpflichtet sei: „Man muss Gott mehr gehorchen als den Menschen.“ (Apg 5, 29) Während des Hilfsdienstes in einer Hagener Kirchengemeinde hatte Schümer auf einem von ihm veranstalteten Gesprächsabend über Dostoevskijs Dichtung seine spätere Ehefrau kennengelernt. Sie war von dem Schriftsteller gleichfalls beeindruckt und trug den Weg ihres Mannes mit, obwohl die Familie mit den drei kleinen Kindern oft am Rande des Existenzminimums lebte.²⁴ Schümer sah sich in derselben Lage wie die Propheten des Alten Testaments, die ihr hochmütiges Volk warnen müssen,²⁵ und suchte den pseudo-religiösen Charakter des Nationalsozialismus zu entlarven. In der *Reformierten Kirchenzeitung* brachte er 1936 einen Beitrag mit dem Titel *Der Kampf der Propheten*, in dem es heißt: „Die Propheten haben das Schicksal ihres Volkes

²¹ Zit. nach Schäfer/Schreiber 1994, S. 23. Hierbei handelt es sich um ein Zitat aus den Belehungen des Starec Zosima. Vgl. F. M. Dostoevskij: *Brat'ja Karamazovy*. Knigi I–X. In: Ders.: PSS, t. 14, Leningrad 1976, S. 289.

²² Zit. nach Schäfer/Schreiber 1994, S. 23. Es handelt sich um ein undatiertes Nachlassdokument.

²³ Schäfer/Schreiber 1994, S. 33.

²⁴ Schäfer/Schreiber 1994, S. 56.

²⁵ Ebd., S. 60.

nicht wenden können. Sie sahen das voraus. Dennoch haben sie nicht geschwiegen; denn sie standen im Auftrag Gottes. Sie wußten wohl: Wer klug ist, schweigt in dieser Zeit; denn es ist eine böse Zeit. Sie schwiegen nicht, denn Gott zwang sie zu reden.“²⁶

Als Schümer die Beflaggung seiner Wohnung mit der Hakenkreuzfahne verweigerte und die Entfernung eines Hitler-Bildes aus den Gemeinderäumen verlangte, kam es zum Bruch mit dem Presbyterium der Deutschen evangelisch-reformierten Gemeinde in Frankfurt am Main, in der Schümer seit 1935 tätig war. 1937 legte er sein Amt nieder. Da er jedoch den ‚Treueeid‘ auf Hitler verweigerte, den seit 1938 jeder evangelische Geistliche und Kirchenbeamte zu leisten hatte, gelang es ihm nicht, eine neue Festanstellung zu finden. 1939 traf er sich in Berlin mit Helmut Gollwitzer (1908-1993)²⁷ und anderen Vertretern der Bekennenden Kirche, die ihm aber keine neue Stelle verschaffen konnten. Das Problem der Arbeitslosigkeit entwickelte sich mit Kriegsbeginn zu einer Frage auf Leben und Tod: Als Pfarrer mit einer festen Anstellung hatte Schümer die Möglichkeit der Freistellung vom Kriegsdienst gehabt. Ohne festen Arbeitsplatz im kirchlichen Dienst aber war es nur eine Frage der Zeit, wann die Einberufung zur Wehrmacht erfolgen würde. Militärischer Dienst kam für den überzeugten Pazifisten so wenig in Frage wie ein Eid auf Hitler, um sich die berufliche Existenz zu sichern. Da es das Recht auf Kriegsdienstverweigerung nicht gab, riet ihm sein Freund Hans Harder, einen Sanitätskurs zu belegen, um wenigstens dem Dienst an der Waffe zu entgehen.²⁸ Die Einberufung erfolgte zum 2. November 1942. Mit Rücksicht auf seine Familie und um besonders seinem Vater die Sippenhaft zu ersparen, erklärte sich Schümer gegen sein Gewissen bereit, Kriegsdienst zu leisten. Da er aber nach wie vor den Eid verweigerte, wurde er in Haft gesetzt. Er entging knapp dem Kriegsgericht und damit der Hinrichtung dank des mutigen Verhaltens seines militärischen Vorgesetzten, der es ihm zudem ermöglichte, einen nichtöffentlichen Eid mit abgeänderter Eidesformel zu sprechen.

²⁶ Ebd., S. 73 und 74. Dostoevskij bezeichnet Schümer dagegen nicht als Prophet.

²⁷ Schümer hatte sich mit ihm auch über Pazifismus und Kriegsdienstverweigerung beraten. Als er seine Bedenken bzgl. des Gehorsamseides der Soldaten äußert, erwidert Gollwitzer: „Den Eid möchte ich sehen, den ich nicht leisten kann.“ Gollwitzer selbst wurde Soldat und fühlte sich dem Eid, den er einem Unrechtsregime gegeben hatte, nicht verpflichtet. Vgl. den Gesprächsbeleg bei Schäfer/Schreiber 1994, 96.

²⁸ Gemeint ist vermutlich Johannes [Hans] Harder, der später selbst zu Dostoevskij gearbeitet hat. Vgl. z. B.: Johannes Harder: Zwischen Atheismus und Religion. Eine Deutung Dostojewskis. Wuppertal-Barmen 1956.

Schümer selbst aber hatte das Gefühl, seine theologischen Überzeugungen verleugnet zu haben, und bereute diesen Schritt zutiefst. Anfang 1943 kam er als Krankenträger nach Russland. Als er im Juni 1943 erkrankt, bringt man ihn zunächst nach Orël und dann ins Lazarett von Smolensk. Am 14. Juli wird er zu seiner Truppe zurückgeschickt. Seit dem folgenden Tag, dem 15. Juli 1943, gilt er als vermisst: „An diesem Tag habe der Russe mit Infanterie und Panzern einen Angriff gemacht, habe den ersten deutschen Graben, in dem Wilhelm sich befand, überrannt; der andere Teil der Kompanie habe sich zurückgezogen. Die Deutschen hätten noch an demselben Tag ihre alten Stellungen wieder erreicht, aber von den zurückgelassenen Kameraden nichts mehr vorgefunden. Auch die Leichen der Kameraden, von denen sie gewußt hätten, daß sie tot seien, seien nicht gefunden worden. Nachforschungen bei benachbarten Stellungen und Verbandspätzen seien ebenfalls erfolglos gewesen“, wiederholt der Vater Georg Schümer in einem Brief an einen befreundeten Pfarrer den Bericht des Kompanieführers.²⁹

Die Familie hat nie wieder von ihm gehört. Sein weiteres Schicksal bleibt ungeklärt. Innerhalb der protestantischen Theologenschaft seiner Zeit ist Wilhelm Schümer der einzige bislang bekannte Pfarrer der Bekennenden Kirche, der öffentlich den Fahneneid und damit den Kriegsdienst verweigert hat:³⁰ „Es ist kein Ruhmesblatt für den deutschen Protestantismus, dass Schümer nicht einen einzigen Gesprächspartner fand, der bereit gewesen wäre, mit ihm den Kriegsdienst zu verweigern oder ihn wenigstens in seiner pazifistischen Haltung zu stärken.“³¹ Stärkung und Begleitung fand er dagegen durch seine Familie, im Evangelium und in Dostoevskij, zu dem er seit 1933 veröffentlichte hatte. Dabei hatte sich sein Interesse an dem Schriftsteller nicht an der allgemeinen Begeisterung der 1920er Jahre entzündet, und sie geriet ihm auch nicht zu existentieller Betroffenheitslyrik. Wiewohl auch Schümer sein eigenes Dostoevskij-Bild entwarf, aus dem er Kriegsbefürwortung und Antisemitismus ausklammerte, ist namentlich seine Dissertation als solider Forschungsbeitrag zu werten. Die Arbeit beginnt mit einem informativen Überblick über bereits vorhandene Literatur, grenzt sich dezidiert gegen Thurneysen ab und bezieht erstmals auch russische Forscher wie Komarovič, Ivanov, Berdjaev, Bubnov, Hessen, Lapšin und Tschizewskij umfänglich mit ein. Im Unterschied zu Thurneysen machte

²⁹ Schäfer/Schreiber 1994, S. 102.

³⁰ Ebd., S. 103. Ebenso die Angabe in der Deutschen Biographischen Enzyklopädie, hrsg. von Walther Killy, Bd. 9 (1998).

³¹ Ebd., S. 95 und 96.

Schümer Dostoevskij nicht zum Protestanten, sondern betonte den orthodoxen Hintergrund, dem der Dichter entstammt, – mit dem Schümer nicht nur ökumenische Hoffnungen verband, sondern von dem er sich auch Impulse für die „verhärtete“ Sprache der evangelischen Verkündigung versprach.³² Kunst war in seinen Augen ein Korrektiv für die Theologie, und wichtiger als eine theologische Kritik *an* Dostoevskij schien ihm darum, dass sich die protestantische Kirche *von* Dostoevskij nach dem evangelischen Charakter ihrer eigenen Verkündigung befragen ließ.³³ An dem mythisierten Dostoevskij-Bild der Zeit hat er sich nicht beteiligt. Statt „mystischer Schwärmerei“ und einer theologischen Deutung, die ihre Aussagen von der Form als „nur künstlerischer Einkleidung“ abstrahierte,³⁴ suchte er „eine wirkliche theologische Deutung“³⁵ und konzipierte seinen Beitrag als „Vorarbeit“ einer theologischen Interpretation, wie sie ihm vorgeschwebt hat. Sie sollte die Grenzgebiete des Lebens als Gegenstand seiner Dichtung erhellen und das Erschrecken über den Tod als das entscheidende Grundthema Dostoevskijs herausarbeiten.³⁶

Es ist bei dieser Vorarbeit geblieben. Die Emigration seines Lehrers Otto Piper, die Bedrängnis der Zeit und die Not, von der sein Alltag bestimmt war, verhinderten, dass Schümer seine wissenschaftliche Arbeit an Dostoevskij fortsetzen konnte.³⁷ Im November 1943 erschien im *Deutschen Pfarrerblatt* Schümers letzter Artikel zu Dostoevskij, den er noch im Lazarett geschrieben hat. Darin erinnert er an eine Szene aus Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy*, in der Zosima von der wundersamen Wandlung seines Bruders Markel kurz vor dessen Tod berichtet. Markel war ein fanatischer Gottesleugner gewesen, der nun auf dem Sterbelager in einer Vision die Vergebung seiner Sünden erfährt und darüber unendlich froh wird. Seinem Bruder, dem Starec, hinterlässt er die Aufforderung: „Lebe du für mich!“ An sie erinnert sich Schümer im Lazarett: „L e b e d u f ü r m i c h!“ An dieses Wort wurde ich kürzlich erinnert, als ich mit Wehmut an die Arbeit in der Heimat dachte. Wer von uns hier draußen wüßte es nicht: neben der Trennung von unseren Lieben ist der Gedanke an alle

³² Ebd., S. 89.

³³ Ebd., S. 92.

³⁴ Schümer o. J., S. 9.

³⁵ Ebd., S. 6.

³⁶ Ebd., S. 13: In der vom Tod scheinbar völlig unterhöhlten Welt Dostevskijs seien doch die göttlichen Kräfte des Lebens am Werk.

³⁷ Von ihm wären innovative Impulse zu erwarten gewesen. Redhardt (1954, S. 44) zeigt sich erstaunt, dass das Thema Tod nicht früher entdeckt wurde. Es wurde neu verhandelt von Thomas Freynik: Die Todesproblematik im Schaffen von F. M. Dostoevskij. Hamburg 2000.

Arbeit, aus der wir herausgerissen sind, das Bitterste. Kann es uns da nicht ein starker Trost sein, daß wir wissen: andere tun diese Arbeit für uns mit, gleichsam stellvertretend?³⁸

Viele der Theologen und Philosophen, die sich mit Dostoevskij auseinandergesetzt haben, kannten den Krieg aus eigenem Erleben. Einige von ihnen hatten bereits am Ersten Weltkrieg teilgenommen wie Theoderich Kampmann, der das Gymnasium abgebrochen und sich freiwillig gemeldet hatte. Er wurde an Grenzschutzkämpfen im Osten eingesetzt und holte das Abitur von der Westfront aus nach.³⁹ Auch Otto Piper hatte sich freiwillig gemeldet und von 1914 bis 1917 Militärdienst geleistet. Er kam als erklärter Pazifist zurück. Gediend hatten der Philosoph Hans Prager (1914-1916), die Theologen Wilhelm Bruhn, Martin Doerne (in einem Ersatzbataillon) und Hans Ehrenberg, Henri de Lubac (1915-1918), der 1917 schwer verwundet wurde, Alois Dempf als Feldunterarzt an der Ostfront,⁴⁰ Felix Haase als Lazarettgeistlicher und Militärseelsorger, Johannes Leipoldt in einem Kriegsgefangenenlager, Paul Tillich als Feldprediger an der Westfront (1914-1918) und Friedrich Muckermann als Feldgeistlicher, ehe er in russische Gefangenschaft geriet. Im Zweiten Weltkrieg war Doerne Lazarettseelsorger, Jürgen Redhardt Luftwaffenhelfer, dann in englischer Gefangenschaft, ebenso Robert Stupperich; Johannes Harder und Ernst Benz waren in der Ukraine, Harder als Dolmetscher, Benz als Divisionspfarrer;⁴¹ auch er kam in Gefangenschaft; Ludolf Müller tat von 1939 bis 1945 seinen Wehrdienst, Eugen Biser wurde in Stalingrad schwer verwundet, Gisbert Kranz kam zur Infanterie, wurde mehrfach verwundet und kehrte 1947 als Spätheimkehrer zurück; Reinhold Lindner war in Gefangenschaft, ebenso Jürgen Moltmann und Reinhard Lauth, der erst im Arbeitsdienst (1930-1938) und dann in Kriegsgefangenschaft war (1938-1946).⁴² Als einziger Pfarrer der Bekennenden Kirche hatte Wilhelm Schümer den Kriegsdienst verweigert. Er starb bei seinem Ein-

38 Wilhelm Schümer: „Lebe du für mich!“ In: DtPfrBl, 47. Jg. (November 1943), Nr. 14, S. 93.

39 Theoderich Kampmann; Joseph Wittig als Seelsorger, in: Theoderich Kampmann /Rudolf Padberd: Der Fall Josef [ph; Schreibweise variiert innerhalb der Schrift] Wittig fünfzig Jahre danach., Paderborn 1975, S. 73-83.

40 Während des Zweiten Weltkriegs wurde Dempf von den Nazis von seinem Lehrstuhl entfernt. Prager war ab 1938 in verschiedenen Internierungslagern und starb 1940 in einem Pariser Krankenhaus.

41 Ernst Benz: Die religiöse Lage in der Ukraine. Ein Erlebnisbericht eines Divisionspfarrers. Marburg 1942.

42 Zudem hatten einige wie Barth, Dempf, Guardini und Schümer ihre Stellen verloren, Predigt- und Redeverbot erhalten oder wie Hans Ehrenberg und Max Lackmann im KZ gesessen.

satz als Krankenträger an der Ostfront. Als im November 1943 sein letzter Beitrag über Dostoevskij erscheint, ist Schümer vermutlich schon tot. Der Beitrag schließt mit den Worten:

„Lebe du für mich!‘ Der Staretz bekennt, daß durch dieses Wort ihm sein Leben um so heiliger geworden sei. – Noch einmal: kann es nicht in solchen Stunden des Verzagtseins für die in der Heimat eine Kraftquelle sein zu wissen: wir leben für die da draußen mit; wir leben auch für die weiter, die für immer aus der Arbeit abberufen sind? Kann es ihnen nicht eine Stärkung sein, zu wissen: die Fürbitte derer draußen umgibt uns! Und die Fürbitte ist eine Macht. Gott erhört Gebete. Lic. W. Schümer, z. Z. im Osten.“

Nachruf auf Ludolf Müller (05.04.1917 – 22.04.2009)

Mit Ludolf Müller, der am 22. April 2009, kurz nach Vollendung seines 92. Lebensjahres in Tübingen verstarb, hat die deutsche Slavistik einen herausragenden und international hochgeschätzten Gelehrten verloren. Als einer der letzten repräsentierte er noch jene Forschergeneration, die ihre wissenschaftliche Ausbildung vor dem zweiten Weltkrieg erhalten und unter schwierigsten Bedingungen nach dem Kriege den Wiederaufbau und die Neuorientierung slavistischer Forschung und Lehre geleistet hat.

Ludolf Müller, geboren am 05. April 1917 in Schönsee in Westpreußen (heute Kowalewo Pomorskie), entstammt einer traditionsreichen protestantischen Theologenfamilie und ergriff nach dem Abitur an einem katholischen Gymnasium in Heiligenstadt (Eichsfeld), wohin die Familie nach der Angliederung Westpreußens an Polen umsiedeln musste, 1935 ebenfalls das Studium der Evangelischen Theologie, das ihn 1937 im Rahmen eines Studierendenaustauschs an die Theologische Hochschule nach Sárospatak in Ungarn unweit der slovakischen Grenze führte, wo er die ungarische Sprache erlernte und nach eigenem Bekunden sein Interesse für die slavische Welt geweckt wurde. In Halle setzte er ab 1938 seine Studien fort, widmete sich u.a. der Kirchen- und Religionsgeschichte Österreich-Ungarns und erlernte unter Dmitrij Tschizewskijs Anleitung als erste slavische Sprache Slowakisch. 1939 wurde Müller eingezogen, legte unter kriegsbedingten Umständen das theologische Abschlussexamen ab und verbrachte als Soldat u.a. drei Jahre an der Ostfront in Russland. Diese Zeit prägte – wie er in einem lyrischen Prosatext mitteilt – seine ganz persönliche Liebe zur russischen Landschaft und Natur, zur Mentalität und (religiösen) Kultur der russischen Menschen.

Aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft entlassen, nahm er im WS1945/46 an der wiedereröffneten Universität Göttingen ein Studium der Slavistik (bei Maximilian Braun) auf und begann schon damals, auch russische Lyrik zu übersetzen. Im Januar 1946 reiste Müller nach Marburg, wohin Tschizewskij aus dem sowjetisch besetzten Halle ausgewichen war, und besprach mit ihm seine weiteren Studien. In dieser Zeit war er in Göttingen auf eine deutsche Auswahl aus den Schriften Vladimir Solov'evs gestoßen und von der Geisteswelt dieses

Philosophen und Dichters fasziniert worden, über dessen eschatologische Geschichtsanschauung Müller an der Philosophischen Fakultät der Universität Marburg 1947 promovierte. Im gleichen Jahr wurde er Assistent Tschizewskijs, der ihn zur Mitarbeit an seinen Untersuchungen über die Literatur- und Geistesgeschichte der Kiever Rus' heranzog. Neben vertiefenden Studien zur Literatur des russischen (ostslavischen) Mittelalters der Kiever Periode – u.a. redigierte Müller Tschizewskijs „Geschichte der russischen Literatur des XI – XIII Jhs“ – setzte er aber auch seine theologischen Forschungen fort, die seitens der evangelischen Theologen Friedrich Heiler (1892-1967) und Ernst Benz (1907-1978), die sich mit der Geschichte und Lehre der Ostkirche beschäftigten, nachhaltig gefördert wurden. Im SS 1949 habilitierte sich Müller mit einer Arbeit über die Kritik des Protestantismus in der russischen Theologie und Philosophie für das Fach Kirchengeschichte und Konfessionskunde. Da Tschizewskij im gleichen Jahr nach Harvard berufen wurde, versah Müller nunmehr neben seiner theologischen Lehr- und Forschungstätigkeit auch noch die Vertretung des jahrelang unbesetzt gebliebenen slavistischen Lehrstuhls seines wichtigsten akademischen Lehrers und lebenslangen Freundes Dmitrij Tschizewskij, bis er 1953 „den Schwebezustand zwischen der Theologie und der Slavistik“ durch die Annahme eines Rufs an die Universität Kiel zugunsten letzterer beendete.

Dieser Werdegang hat Müllers wissenschaftliches Profil geprägt. Lange bevor Interdisziplinarität zur modischen Maxime geisteswissenschaftlicher Forschung wurde, hat sie Müller meisterhaft praktiziert, und zwar nicht allein in fachspezifischen Untersuchungen jener Disziplinen, die er sich kompetent erarbeitet hatte: (evangelische) Theologie, Kirchengeschichte und Konfessionskunde, Religionswissenschaft, Philosophie und slavische Sprach- und Literaturwissenschaft, sondern in ihrer je vom Forschungsgegenstand gebotenen synthetischen Verschmelzung. Wie keinem anderen Fachkollegen war es ihm auf diese Weise möglich, fächerübergreifend umfassende Deutungen der Werke Vladimir Solov'evs, Dostoevskijs, Lev Tolstojs oder Pasternaks u.a. vorzulegen, altrussische literarische und chronikalische Denkmäler aus ihrem zeitgenössischen religiösen, philosophisch-ideologischen und politischen Kontext zu erklären und zu interpretieren. Seine Arbeiten basieren auf exakten Textanalysen und sind infolgedessen frei von voreiligen Spekulationen, sie verbinden philologische Textkritik mit der strengen Schule der historisch-kritischen theologischen Exegese. Deshalb stützt viele seiner großen Arbeiten – die Edition und Übersetzung der sog. „Nestorchronik“ (Povest'vremennyh let), an der er jahrzehntelang insbesondere auch nach seiner Emeritierung 1982 gearbeitet hat, oder die (Mit-)Herausgeberschaft der deutschen Gesamtausgabe der Werke Solov'evs, ein

umfangreicher quellenkundlicher Kommentar samt Begriffs- und Belegstellenverzeichnis. Gewiss neigt diese Arbeitsweise zu positivistisch-rationaler Argumentation und Selbstbeschränkung, ihr großer Vorteil ist die unabweisbare Genauigkeit der Beweisführung. Infolgedessen war Müller in souveräner Weise immun gegenüber Methodendiskursen und vorgeblichen Sinnerforschungen in den Theoriediskussionen der vergangenen Jahrzehnte, und umgekehrt konnten theoretisch begründete neue Ansätze seine faktisch abgesicherten Forschungsergebnisse nicht außer Betracht lassen.

Schwerpunkte seiner Forschungen, deren Resultate bleibenden Erkenntniswert besitzen, waren das (religions)philosophische und literarische Werk Vladimir Solov'evs, die altrussische Literatur- und Geistesgeschichte, insbesondere die Predigtichtung des Metropoliten Ilarion, das Igorlied und die „Nestorchronik“ sowie das Gesamtwerk Dostoevskijs, daneben hat Müller auch tiefeschürfende Interpretationen einzelner Werke Puškins, Gogol's, Lev Tolstojs, Čechovs, Pasternaks und der Achmatova verfasst. Mit einfühlsamen Sachverstand hat er auch Werke der altrussischen Kunst, etwa die Dreifaltigkeitsikone Andrej Rublevs, und der russischen Architektur erläutert und praktische Einführungen in das Studium der (nicht nur russischen) Literatur geschrieben sowie – im Rahmen der akademischen Selbstverwaltung, in der er verschiedene verantwortungsvolle Ämter versehen hatte – Prüfungsordnungen und Curricula entworfen. Letztere Tätigkeiten beziehen sich vor allem auf sein Wirken in Tübingen, das ihm zur akademischen und persönlichen zweiten Heimat geworden war. Nach Tübingen wurde Müller 1961 auf den neu eingerichteten Lehrstuhl für Slavische Philologie berufen, ehrenvolle Rufe auf theologische und slavistische Professuren in Marburg und Erlangen lehnte er ab. In Tübingen hat Müller das „Slawische Seminar“ aufgebaut und sehr bald zu einer Lehr- und Forschungseinrichtung ausgestaltet, die internationalen Ruf erlangte.

Ein weiterer Aspekt, der neben dem des renommierten Forschers und anregenden akademischen Lehrers zu erwähnen ist, betrifft Müllers Übersetzungswerk. Gelegentlich übersetzt jeder literaturwissenschaftliche Slavist den einen oder anderen Text im Zusammenhang mit seinen aktuellen wissenschaftlichen Arbeiten. Müller war jedoch ein poetisch talentierter Nachdichter russischer Lyrik, er hat mehr als 700 russische Gedichte aus der Zeit vom Klassizismus bis zur Poesie des 20. Jahrhunderts übertragen und sich damit einen beachteten Platz neben den professionellen Übersetzern russischer Lyrik erworben. Dabei trat eine erstaunliche, geradezu einmalige Eigenart, die die Person Ludolf Müllers charakterisiert, hervor: dieser objektive und methodisch strenge Gelehrte ver-

mochte seine wissenschaftliche Neutralität mit persönlichen Sympathien oder Vorbehalten durchaus zu verknüpfen, Autoren, deren Werke ihm nicht lagen, hat er nicht abgelehnt, sondern über sie geschwiegen. Manches Gespräch mit meinem Amtsvorgänger in diesem Zusammenhang (über Ivan Turgenev oder Heinrich Heine z.B.) hat in mir bleibende und lehrreiche Spuren hinterlassen.

Eine letzte Facette der Persönlichkeit Ludolf Müllers sei nicht übergangen: er war Gelehrter und Hochschullehrer, als solcher aber auch ein sozial engagierter und aktiver Staatsbürger, der nicht nur allgemein interessierende Probleme seines Faches und Ergebnisse seiner Forschungen in zahllosen öffentlichen Vorlesungen, Vorträgen und Rundfunksendungen einem breiten Publikum vermittelte, sondern auch bis ins hohe Alter aktiv in kirchlichen, sozialen und karitativen Einrichtungen mitgewirkt hat. Er hat den gesellschaftlichen Auftrag seiner akademischen Tätigkeit in der völkerverbindenden interkulturellen Vermittlung gesehen, seinen deutschen Landsleuten die Leistungen der russischen und slawischen Literaturen und Kulturen und russischen Rezipienten deutsche Kultur und Geistesart nahe zu bringen. Als ihm 1993 das Bundesverdienstkreuz erster Klasse für seine Lebensleistung verliehen wurde, hat er diese Auszeichnung auch als Anerkennung für die Versöhnungs- und Verständnisarbeit der deutschen Slavistik nach 1945 und als Ermutigung verstanden, weiterhin „dem gegenseitigen Verstehen zwischen uns und den slawischen Völkern“ zu dienen.

Nach der Perestrojka durfte Müller zu seiner Freude und Genugtuung erleben, dass seine wissenschaftlichen Arbeiten, die in der Sowjetunion allenfalls mit kühlem Respekt registriert, aber nicht akzeptiert wurden, nun auch in Russland die gebührende Aufmerksamkeit und Würdigung erfuhren, eine umfangreiche Auswahl seiner Veröffentlichungen mit einer Bibliografie seiner Publikationen erschien im Jahre 2000 in Moskau in russischer Übersetzung unter dem Titel „Russland verstehen: kulturhistorische Untersuchungen“, und auch seine Übertragungen fanden anerkennende Beachtung. Müller hat u.a. das gesamte lyrische Werk Fedor Tjutčevs ins Deutsche übersetzt, eine zweisprachige Ausgabe der Gedichte Tjutčevs mit Müllers einfühlsamen poetischen Übersetzungen ist 2004 ebenfalls in Moskau erschienen.

Ludolf Müller war ein langes und reich erfülltes Leben beschieden. Wer ihn persönlich gekannt hat, wird sich dankbar seiner steten Verständnisbereitschaft, freundlichen Offenheit und menschlichen Wärme erinnern.

Bibliografische Hinweise:

Ludolf Müller: Schriftenverzeichnis. Tübingen 1987 (Skripten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen Nr. 26)

Ludolf Müllers Tübinger Chronik 1961 – 1992. Tübingen 1992

Ludolf Müller [Ljudol'f Mjuller]: Ponjat 'Rossiju: istoriko-kul'turnye issledovanija. Moskva 2000

F.I. Tjutcev: Ausgewählte Gedichte. Russisch und deutsch. Übertragung der deutschen Dichtung. Moskau 2004

Warschau, Juli 2009

Rolf-Dieter Kluge

Clemens Heithus

Deutsche Dostojewskij-Bibliographie 2008
(mit Nachträgen aus den Jahren 2002 – 2007)

I. WERKE IN DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGEN

a) Einzelne Romane und Erzählungen

UNIŽENNYE I OSKORBLENNYE
[ERNIEDRIGTE UND BELEIDIGTE]. 1861

- 1 *Erniedigte und Beleidigte. Roman in 4 Teilen und einem Epilog.* In der Übersetzung von Karl Nötzel. Mit 30 Tuschpinselzeichnungen und 5 Bildinitialen von Hermann Naumann. Leipzig: Faber & Faber, 2008. 377 S. : ill. ISBN 978-3-86730-072-8

ZAPISKI IZ PODPOL'JA
[AUFZEICHNUNGEN AUS DEM UNTERGRUND]. 1864

- 2 *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch.* Aus dem Russischen von Hermann Röhl. Köln: Anaconda, 2008. 191 S. ISBN 978-3-86647-307-2
- 3 *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch.* Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt, M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. 155 S. (Fischer, 90102. Fischer Klassik). ISBN 978-3-596-90102-9
Mit dem Werkbeitrag aus dem neuen Kindlers Literatur Lexikon.

PRESTUPLENIE I NAKAZANIE [SCHULD UND SÜHNE]. 1866

- 4 *Schuld und Sühne.* [Hrsg. Michael Marcovici]. 1. Auflage. Norderstadt : Books on Demand GmbH, 2008. 573 S. : ill. ISBN 978-3-8370-2616-0
- 5 *Schuld und Sühne. Rodion Raskolnikoff. Roman.* Aus dem Russischen von E. K. Rahsin. Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 2. Auflage. München; Zürich : Piper, 2008. 776 S. (Sämtliche Werke) (Serie Piper, [5265]). ISBN 978-3-492-24268-4

- 6 *Schuld und Sühne. Roman.* Aus dem Russischen von Brigitte Klaas. Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Dostojewskij, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen von Natalie Reber. Augsburg : Weltbild, 2008. 990 S. ISBN 978-3-8289-8915-3
- 7 *Schuld und Sühne. Roman in sechs Teilen mit einem Epilog.* Aus dem Russischen von Margit Bräuer und Rolf Bräuer. 1. Auflage. Berlin : Aufbau-Taschenbuch, 2008. 727 S. (Aufbau-Taschenbücher, 6102). ISBN 3-7466-6102-1=978-3-7466-6102-5
- 8 *Verbrechen und Strafe. Roman.* Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt, M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. 746 S. (Fischer. Fischer Klassik). ISBN 3-596-90010-7=978-3-596-90010-7
Mit dem Werkbeitrag aus dem neuen Kindlers Literatur Lexikon.

IGROK [DER SPIELER]. 1867

- 9 *Der Spieler. Aus den Aufzeichnungen eines jungen Mannes.* Aus dem Russischen von Hermann Röhl. Köln : Anaconda, 2008. 318 S. ISBN 978-3-86647-289-1
- 10 *Der Spieler. Aus den Notizen eines jungen Mannes. Roman.* Aus dem Russischen von Werner Creutziger. 1. Auflage. Berlin : Aufbau Taschenbuch, 2008. 197 S. (Aufbau-Taschenbücher, 6110). ISBN 978-3-7466-6110-0

IDIOT [DER IDIOT]. 1868

- 11 *Der Idiot. Roman.* Aus dem Russischen von E. K. Rahsin. Nachwort von Ilma Rakusa. Ungekürzte Taschenbuchausgabe. München; Zürich: Piper, 2008. 981 S. (Serie Piper; 5340). ISBN 978-3-492-25340-6
- 12 *Der Idiot. Roman in vier Teilen.* Aus dem Russischen von Hartmut Herboth. 1. Auflage. Berlin: Aufbau-Taschenbuch, 2008. 831 S. (Aufbau-Taschenbücher, 6107). ISBN 3-7466-6107-2=978-3-7466-6107-0
- 13 *Der Idiot. Roman.* Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Ungekürzte Ausgabe. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007. 909 S. (Fischer Taschenbuch, 13510). ISBN 3-596-13510-9
- 14 *Der Idiot. Roman.* Aus dem Russischen von Arthur Luther. Mit einem Nachwort und Literaturhinweisen von Ludolf Müller. Zeittafel von Barbara Conrad. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler, 2005. 842 S. (Winkler Weltliteratur : Blaue Reihe). ISBN 3-538-06303-6

- 15 *Der Idiot. Roman.* Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. 878 S. (Fischer Taschenbuch, 13510). ISBN 978-3-596-90186-9
Mit dem Werkbeitrag aus dem neuen Kindlers Literatur Lexikon.

BESY [DIE DÄMONEN]. 1872

- 16 *Die Dämonen. Roman.* Aus dem Russischen von E. K. Rahsin. Nachwort von Aleksandar Flaker. Ungekürzte Taschenbuchausgabe. München; Zürich: Piper, 2008. 1033 S. (Serie Piper, 5342). ISBN 978-3-492-25342-0
- 17 *Die Dämonen. Roman.* Aus dem Russischen von Hermann Röhl. 1. Auflage. Frankfurt, M.; Leipzig: Insel Verlag, 2008. 928, [XIII] S. (Insel Taschenbuch, 3526). ISBN 978-3-458-35226-6
- 18 *Die Dämonen. Roman.* Aus dem Russischen von Marianne Kegel. Mit einem Nachwort von Horst-Jürgen Gerigk und einer Zeittafel. Vollständige Ausgabe. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008. 863 S.
- 19 *Die Dämonen. Roman.* Aus dem Russischen von Marianne Kegel. Mit einem Nachwort von Horst-Jürgen Gerigk und einer Zeittafel. Vollständige Ausgabe. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2008. 863 S. (Winkler Weltliteratur. Blaue Reihe). ISBN 3-538-06352-4=978-3-538-06352-5
- 20 *Die Dämonen. Roman in drei Teilen.* Aus dem Russischen von Günter Dalitz. 1. Auflage. Berlin : Aufbau Taschenbuch, 2008. 988 S. (Aufbau-Taschenbücher, 6113). ISBN 978-3-7466-6113-1

DNEVNIK PISATELJA

[TAGEBUCH EINES SCHRIFTSTELLERS]. 1873 ff.

- 21 *Tagebuch eines Schriftstellers. Notierte Gedanken.* Aus dem Russischen von E. K. Rahsin. Nachwort von Aleksandar Flaker. – Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 2. Auflage. – München; Zürich: Piper, 2008. 673 S. (Sämtliche Werke) (Serie Piper, 5265). ISBN 978-3-492-24270-7

PODROSTOK [DER JÜNGLING]. 1875

- 22 *Der Jüngling. Roman.* Aus dem Russischen von E. K. Rahsin. Nachwort von Aage Hansen-Löve. Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 2. Auflage. – München; Zürich : Piper, 2008. 918 S. (Sämtliche Werke) (Serie Piper; 5265). ISBN 978-3-492-24266-0

BRAT'JA KARAMAZOVY [DIE BRÜDER KARAMASOW]. 1880

- 23 *Die Brüder Karamasow.* Aus dem Russischen von Swetlana Geier. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. 1271 S. (Fischer Taschenbuch, 16358). ISBN 3-596-16358-7=978-3-596-16358-8
Auf dem Einband steht: „Die Brüder Karamasow. Roman. In der Neuübersetzung von Swetlana Geier.“
- 24 *Die Brüder Karamasoff. Roman.* Aus dem Russischen von E. K. Rahsin. Nachwort von Ilma Rakusa. Ungekürzte Taschenbuchausgabe. München u.a.: Piper, 2008. 1325 S. (Serie Piper, 5341). ISBN 978-3-492-25341-3
- 25 *Die Brüder Karamasoff. Roman.* Aus dem Russischen von E. K. Rahsin. Nachwort von Ilma Rakusa. Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 2. Auflage. München; Zürich: Piper, 2008. 1325 S. (Sämtliche Werke) (Serie Piper, [5265]). ISBN 978-3-492-24262-2
- 26 *Die Brüder Karamasow. Roman.* Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt, M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. 1255 S. (Fischer Taschenbuch, 90114) (Fischer Klassik). ISBN 978-3-596-90114-2
Mit dem Werkbeitrag aus dem neuen Kindlers Literatur Lexikon.
- 27 *Die Brüder Karamasow. Roman.* Aus dem Russischen von Karl Nötzel. 1. Auflage. Frankfurt, M.; Leipzig: Insel Verlag, 2008. 1323, [15] S. (Insel Taschenbuch, 3520). ISBN 3-458-35220-1=978-3-458-35220-4
- 28 *Die Brüder Karamasow. Roman in vier Teilen mit einem Epilog.* Aus dem Russischen von Werner Creutziger. 1. Auflage. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2008. 1200 S. (Aufbau-Taschenbücher, 6112). ISBN 978-3-7466-6112-4

b) Sammlungen und Auszüge

- 29 *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus und drei Erzählungen.* Aus dem Russischen von E. K. Rahsin. Nachwort von Holt Meyer. – Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 2. Auflage. München; Zürich: Piper, 2008. 878 S. (Sämtliche Werke) (Serie Piper, 5265). ISBN 978-3-492-24261-5
- 30 *Der Doppelgänger. Frühe Romane und Erzählungen.* Aus dem Russischen von E. K. Rahsin. Nachwort von Aage Hansen-Löve. Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 2. Auflage. München; Zürich: Piper, 2008. 951 S. (Sämtliche Werke) (Serie Piper, 5265). ISBN 978-3-492-24264-6
- 31 *Gerd Wameling liest F. M. Dostojewski, Der ehrliche Dieb und andere Meistererzählungen* nach der Übersetzung von Hermann Röhl. Regie: Torsten Feuerstein. Berlin: Argon-Verlag, 2008. 2 CDs. (Argon-Audi-max). ISBN 3-86610-503-7=978-3-86610-503-4

- 32 *Der Großinquisitor*. Russisch/deutsch. Übers. von Hermann Röhl. Hrsg. von Martin Schneider. Stuttgart: Reclam, 2008. 97 S. (Reclams Universal-Bibliothek, 18543). ISBN 3-15-018543-2=978-3-15-018543-8
- 33 *Michael Mendel liest Der Großinquisitor*. Stuttgart: Herder Audio in der Verl.-Kreuz-GmbH, 2008. 1 CD. ISBN 3-7831-3103-0=978-3-7831-3103-1
- 34 *Onkelchens Traum. Drei Romane*. Aus dem Russischen von E. K. Rahsin. Nachwort von Angela Martini. Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 2. Auflage. München; Zürich: Piper, 2008. 1012 S. (Sämtliche Werke) (Serie Piper, 5265). ISBN 978-3-492-24267-7
- 35 *Der Spieler. Späte Romane und Novellen*. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von E. K. Rahsin. Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 2. Auflage. München; Zürich: Piper, 2008. 790 S. (Sämtliche Werke) (Serie Piper, 5265). ISBN 978-3-492-24269-1

II. DOSTOJEWSKIJ IN WERKEN DER SCHÖNEN LITERATUR. VARIA

- 36 *Geliebtes Dresden. Die Tagebücher der Anna Dostojewskaja*. Feature von Peter Strauß. [Sprecher:] Stefanie Schönfeld, Dieter Mann, Thomas Huber. Regie: Klaus Zippe. O. O.: MDR, 2007. 1 CD
Rundfunkmitschnitt.
- 37 PROKOF'EV, SERGEJ: *Der Spieler. Oper in vier Akten*. Text vom Komponisten nach dem Roman von Dostojewski. Zweitfassung von 1927/28. [Musikalische Leitung: Daniel Barenboim. Red. Francis Hüsers]. Berlin: Staatsoper Unter den Linden, 2008. 84 S. : Ill. (Staatsoper Unter den Linden, 103)

III. SEKUNDÄRLITERATUR

- 38 ALEKSEEVA, M. L.: *Perevod realij i realii perevoda. Osobennosti peredači russkich realij v raznovremennyh nemeckich perevodach romanov F. M. Dostoevskogo*. Ekaterinburg: Ural'skij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Universitet, 2007. 225 S.
- 39 AZADOVSKIJ, K.: „Vzglyd v chaos“. Dostoevskij i Rossija glazami Germana Gesse. In: *Germanija i russkaja revoljucija 1917 – 1924*. Moskva, 2007, S. 473-496
- 40 BEHRENDT, EVA: *Monster sehen anders aus*. In Zürich inszeniert Stefan Pucher „Der Kaufmann von Venedig“, Alvis Hermanis sechs Kapitel aus Dostojewskis Roman „Der Idiot“. In: *Theater heute* 2008, 4, S. 26-29

- 41 BELJAKOV, S. S.: Nacionalizm v povsednevnoj praktike. Na materiale dnevnika A. G. Dostoevskoj. In: *Mir Klio. Sbornik statej v čest' Loriny Petrovny Repinoj*. Red. koll. I. V. Vedjuškinoj ... T. 2. Moskva: Institut Vseobščej Istorii RAN, 2007. ISBN 5-940671-99-3=978-5-940671-99-2, S. 310-326
Die Tagebuchaufzeichnungen entstanden während der Reise der Dostojewskijs durch Deutschland und die Schweiz vom August 1867 bis Mai 1868.
- 42 BELJAKOV, S.: Putešestvie v „stranu svjatyh čudes“. Sovremennye zametki o davnych vpečatlenijach. In: *Ural* 2007, 1, S. 230-244
Über eine Deutschlandreise des Ehepaars Dostojewskij.
- 43 BLANK, K.: „Putem zerna“. Motiv élevsinskich misterij v romane „Brat'ja Karamazovy“. In: *Word – music – history. A festschrift for Caryl Emerson*. Pt. 2. Stanford: Stanford University, 2005. (Stanford Slavic studies, 30), ISBN 1-572-01070-3, S. 416-432
Über F. Schillers Gedicht „Eleusisches Fest“.
- 44 BRAZIER, PAUL H.: *Barth and Dostoevsky. A study of the influence of the Russian writer Fyodor Mikhailovich Dostoevsky on the development of the Swiss theologian Karl Barth, 1915 – 1922*. Milton Keynes u.a.: Paternoster Publ., 2007. XIX, 245 S. : Ill. (Paternoster biblical & theological monographs). ISBN 1-84227-563-1=978-1-84227-563-4
- 45 BRÖTZ, DUNJA: *Dostojewskis „Der Idiot“ im Spielfilm. Analogien bei Akira Kurosawa, Saša Gedeon und Wim Wenders*. 1. Auflage. Bielefeld: Transcript, 2008. 318 S. : zahlr. Ill. ISBN 978-3-89942-997-8
- 46 *Dostojewskij im Kreuzverhör. Ein Klassiker der Weltliteratur oder Ideologe des neuen Russland? Zwei Abhandlungen*. Horst-Jürgen Gerigk, Rudolf Neuhäuser. Heidelberg: Mattes, 2008. XII, 117 S. ISBN 978-3-86809-003-1
- 47 DUDKIN, V. V.: Literaturnye predvestniki „Besov“ („Zagovor Fiesko v Genue“ Šillera). In: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* 18 (2007), S. 180-190
- 48 EHLEBRACHT, STEFFI: *Gelingendes Scheitern. Epilepsie als Metapher in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 290 S. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 648). ISBN 978-3-8260-3875-4
Behandelt auch Dostojewskij. – Berlin, Freie Univ., Diss.
- 49 FÖLDÉNYI, F. LÁSZLÓ: *Dostojewski liest in Sibirien Hegel und bricht in Tränen aus*. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. Mit einem Vorwort von Alberto Manguel. 1. Auflage. Berlin: Matthes & Seitz, 2008. 61 S. ISBN 3-88221-716-2=978-3-88221-716-2

- 50 FRIEDMAN, DONALD: „Und ich mischte die Farben und vergaß die Welt ...“ *Malende Dichter*. Fjodor Dostojewski ... Mit einem Nachwort von John Updike. Übers. Eva Plorin ... Gekürzte Fassung, 1. Auflage. München: Sandmann, 2008. 263 S.: zahlr. Ill. ISBN 978-3-938045-33-6
- 51 GANSTERER, HELMUT A.: „Desto Doderer, dosto Jewski.“ In: *Profil. Das unabhängige Magazin Österreichs* 2006, 1, S. 80-81
- 52 GERIGK, HORST-JÜRGEN: Epilepsie in den großen Romanen Dostojewskijs als hermeneutisches Problem. In: *Dostoevsky studies. The journal of the International Dostoevsky Society* 10 (2006), S. 141-156
- 53 GERIGK, HORST-JÜRGEN: [Rezension von] Vladimir Tunimanov: F. M. Dostoevskij i russkie pisateli XX veka. Sankt-Peterburg: Nauka, 2004. In: *Dostoevsky studies. The journal of the International Dostoevsky Society* 10 (2006), S. 235-236
- 54 GOES, GUDRUN: Bruderzwist und Familienschande in der Romanwelt Fedor Dostoevskijs. Die Karamasows, eine zerstörte Familie. In: *Familienbande – Familienschande. Geschlechterverhältnisse in Familie und Verwandtschaft*. Eva Labouvie, Ramona Myrrhe (Hg.). Köln u.a.: Böhlau, 2007. ISBN 3-412-21806-5=978-3-412-21806-5, S. 75-93
- 55 GUBO, VIOLA KARIN: *Das Dostoevskij-Bild im Werk von Lev Šestov*. Wien, 2008. 143 S.
Wien, Univ., Dipl.-Arb.
- 56 GÜNTER, MANUELA: Going borderline. Zu zwei Erzählungen Dostojewskis und Kafkas. In: *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*. Hansjörg Bay, Christof Hamann (Hg.). 1. Aufl. Freiburg i. Br. u.a.: Rombach, 2006. (Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae, 136). ISBN 3-7930-9418-9, S. 144-165
Betr. den „Dvojnik“.
- 57 HARRESS, BIRGIT: Macht und Ohnmacht des Bösen in Dostoevskijs Roman „Brat’ja Karamazovy“. In: *Das Böse in der russischen Kultur*. Hrsg. von Bodo Zelinsky. Köln u.a.: Böhlau, 2008. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe A, Slavistische Forschungen, N.F., 61). ISBN 978-3-412-20167-8, S. 133-145
- 58 HEFTRICH, URS: Masken der Scham. Variationen über ein Thema bei Gogol’ und Dostoevskij. In: *Die Lust an der Maske. Festschrift für Bodo Zelinsky*. Hrsg. von Birgit Harress ... Frankfurt am Main u.a.: Lang, 2007. (Heidelberger Publikationen zur Slavistik: B, Literaturwissenschaftliche Reihe, 32). ISBN 3-631-56280-2=978-3-631-56280-2, S. 59-74
- 59 HERLTH, JENS: Böse Lektüre. Anmerkungen zum Kapitel „Čert. Košmar Ivana Fedoroviča“ aus Dostoevskijs „Brat’ja Karamazovy“. In: *Das Böse in*

- der russischen Kultur*. Hrsg. von Bodo Zelinsky. Köln u.a.: Böhlau, 2008. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe A, Slavistische Forschungen, N.F., 61). ISBN 978-3-412-20167-8, S. 146-169
- 60 HERLTH, JENS: Maske, Usurpation, Allegorie. Erzählstrategien und Deutungsmodelle in Fedor Dostoevskijs „Besy“ („Die Dämonen“). In: *Die Lust an der Maske. Festschrift für Bodo Zelinsky*. Hrsg. von Birgit Harress ... Frankfurt am Main u.a.: Lang, 2007. (Heidelberger Publikationen zur Slavistik: B, Literaturwissenschaftliche Reihe, 32). ISBN 3-631-56280-2=978-3-631-56280-2, S. 75-104
- 61 HODEL, ROBERT: Dostojewskij zwischen Realismus und Moderne: eine Untersuchung zur Syntax. In: *Dostoevsky studies. The journal of the International Dostoevsky Society* 10 (2006), S. 9-29
- 62 IEHL, DOMINIQUE: Trakl et Dostoïevski. In: *Austriaca* 65/66 (2007/08), S. 151-165
- 63 In Salzburg glänzt der Schauspieler Jens Harzer in dem Dostojewski-Projekt „Verbrechen und Strafe“. In: *Der Spiegel* 2008, 30, S. 148-149
- 64 JANZ, DIETER: Zum Konflikt von Kreativität und Krankheit: Dostojewskijs Epilepsie. In: *Dostoevsky studies. The journal of the International Dostoevsky Society* 10 (2006), S. 125-140
- 65 JÜTTEN, ELISABETH: *Diskurse über Gerechtigkeit im Werk Jakob Wassermanns*. Tübingen: Niemeyer, 2007. VII, 333 S. (Conditio humana, 66). ISBN 3-484-65166-0=978-3-484-65166-1
Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 2006.
- 66 KARPISEK, KARL: *Schuld und Sühne. Kleist, Dostojewskij, Döblin, Eco. Anstreifungen*. [Wien]: Ed. Musagetes, 2007. 35 S. ISBN 978-3-9502251-3-6
- 67 KLESSINGER, HANNA: *Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis*. Würzburg: Ergon-Verlag, 2007. 174 S. (Klassische Moderne, 8). ISBN 3-89913-581-4=978-3-89913-581-7
Freiburg im Br., Univ., Diss., 2006.
- 68 KRAPP, JOHN: *An aesthetics of morality. Pedagogic voice and moral dialogue in Mann, Camus, Conrad, and Dostoevsky*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2002. X, 220 S. ISBN 1-570-03448-6
Betr. den „Idiot“.
- 69 KRINICYN, A. B.: Dostojewskij v Germanii. In: *Dostoevskij i XX vek*. Pod red. T. A. Kasatkinoj. T. 2. Moskva: Institut Mirovoj Literatury Im. M. A. Gor'kogo, 2007. ISBN 978-5-92080285-9, S. 178-249

- 70 KÜMMEL, PETER: Andrea Breth bringt Dostojewskis „Verbrechen und Strafe“ in Salzburg auf die Bühne. In: *Die Zeit* 63, 2008, 32, S. 40
- 71 LJAPIN, S.; M. FLORINSKAJA: Poëtika nedoskazannosti. (Muzil', Dostoevskij, Puškin). In: *Stich, jazyk, poëzija. Pamjati Michaila Leonoviča Gasparova*. Red. koll. Ch. Băran ... Moskva: Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet, 2006. ISBN 5-7281-0946-2, S. 325-335
- 72 MAKARYČEV, S. P.: F. M. Dostoevskij i M. Veber. In: *Čelovek i obščestvo v protivorečijach i soglasii*. T. 2. Nižnij Novgorod, 2006, S. 124-127
Protestantische Ethik im Urteil Dostojewskijs und Max Webers.
- 73 MAMONOVA, ELENA: Moderne Intertextualität in Thomas Manns Roman „Die „Die [sic!] Buddenbrooks“. Die Geburt – der Tod – die zweite Geburt. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 16 (2006), 2.1
- 74 MAREEVA, E. V.: Tvorčestvo F. M. Dostoevskogo v zerkale filosofii L'va Šestogo. In: *Voprosy filosofii* 2007, 3, S. 152-158
Über Šestovs Arbeiten „Dostoevskij i Ničše. Filosofija tragedii“ und „Dobro v učenii L. Tolstogo i Fr. Ničše. Filosofija i propoved“.
- 75 MATHER, RONALD: Hegel, Dostoyevsky and Carl Rogers. Between humanism and spirit. In: *History of the human sciences* 21 (2008), 1, S. 33-48
- 76 MICHAJLOVSKIJ, A. V.: „Russkoe dopolnenie k sverščeloveku.“ Ėrnest Junger čitaet Dostoevskogo. In: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* 18 (2007), S. 309-317
- 77 MICHALEVA, A. A.: *Geroj-dvojniki i struktura proizvedenija (Ė. T. A. Gofman i F. M. Dostoevskij)*. Moskva: Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet, 2006. 31 S.
Avtoref. dis. ... kand. nauk; Filologičeskie nauki.
- 78 NEUHÄUSER, RUDOLF: [Rezension von] Horst-Jürgen Gerigk: Staat und Revolution im russischen Roman des 20. Jahrhunderts, 1900 – 1925. Eine historische und poetologische Studie. Heidelberg: Mattes Verlag, 2005. In: *Dostoevsky studies. The journal of the International Dostoevsky Society* 10 (2006), S. 239-246
- 79 NICOLOSI, RICCARDO: Das Blut der Karamazovs. Vererbung, Experiment und Naturalismus in Dostoevskijs letztem Roman. In: *Laien, Lektüren, Laboratorien. Künste und Wissenschaft in Russland 1860 – 1960*. Matthias Schwartz u.a. (Hg.) Frankfurt am Main u.a.: Lang, 2008, ISBN 978-3-631-54832-5, S. 147-180
- 80 PEL'KO, M. V.: Opera Trišatova v romane F. M. Dostoevskogo „Podrostok“. Getevskie smysly v literaturnom i muzykal'nom kontekste. In:

- Vestnik molodych učenych. Filologičeskie nauki = Journal of young scientists. Philological series* 2004, 1, S. 47-57
Musikalische Aspekte von Goethes „Faust“ im Werk Dostojewskijs.
- 81 PFEUFFER, SILVIO: *Die Entgrenzung der Verantwortung. Nietzsche – Dostojewskij – Levinas*. Berlin: de Gruyter, 2008. VIII, 287 S. (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, 56). ISBN 978-3-11-020570-1 Greifswald, Univ., Diss., 2007.
- 82 POPOV, M. N.: K voprosu o perevode proizvedenij F. M. Dostoevskogo na nemeckij jazyk. (Stilističeskij ètjud). In: *Regional'nyj Otkrytyj Social'nyj Institut: Učenyje zapiski ROSI* 14 (2006), S. 81-86
- 83 POR, PETER: Saint Paul – Dostoïevski – Rilke. Au carrefour de l'icopoïesis et de l'iconoclasme. In: *Rainer Maria Rilke. L'homme du dedans. Études réunies par Paul Gorceix*. Paris: Eurédit, 2007. ISBN 2-8483-0087-6=978-2-8483-0087-0, S. 89-105
Betr. die „Brat'ja Karamazovy“.
- 84 POTTBECKERS, JÖRG: *Stumme Sprache. Innerer Monolog und erzählerischer Diskurs in Knut Hamsuns frühen Romanen im Kontext im Kontext von Dostojewski, Schnitzler und Joyce*. Frankfurt, M. u.a.: Lang, 2008. 310 S. (Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, 58). ISBN 978-3-631-58106-3
Chemnitz, Techn. Univ., Diss., 2007.
- 85 ROBERTS, LEE M.: An image of guilt and penance. The German discovery of Russia in translations of Dostoevsky. In: *Finding the foreign*. Ed. by Robert Schechtman and Suin Roberts. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. ISBN 1-8471-8102-3=978-1-8471-8102-2, S. 134-157
- 86 ROTHE, HANS: Herzen et Dostoevskij. In: *Revue des études slaves* 78 (2007), S. 279-297
- 87 RUHE, CORNELIA: Der Teufel und seine Advokatin. Dialogizität und Seelenkampf. In: *Seelengespräche*. Hrsg. von Beatrice Jakobs ... Berlin: Duncker & Humboldt, 2008. (Schriften zur Literaturwissenschaft, 31). ISBN 978-3-428-12914-0, S. 229-244
- 88 Salzburg: Andrea Breth brilliert mit ihrer Inszenierung von „Verbrechen und Strafe“ nach Dostojewski. In: *Focus. Das moderne Nachrichtenmagazin* 2008, 31, S. 42
- 89 SAVENKOVA, E. S.: „Švejcarskie motivy“ v romane F. M. Dostoevskogo „Idiot“. (K probleme sovremennoj interpretacii obraza knjazja Myškina). In: *Vestnik Nižegorodskogo Universiteta Imeni N. I. Lobačevskogo. Serija filologičeskaja* 2006, 1, S. 155-158

- 90 SCHMID, ULRICH: [Rezension von] Dostoevsky on the threshold of other worlds. Essays in honour of Malcolm V. Jones. Sarah Young, Lesley Milne (eds.). Ilkeston, Derbyshire: Bramcote Press, 2006. In: *Dostoevsky studies. The journal of the International Dostoevsky Society* 10 (2006), S. 237-238
- 91 SCHMID, ULRICH: [Rezension von] Horst-Jürgen Gerigk, Rudolf Neuhäuser: Dostojewski im Kreuzverhör. Ein Klassiker der Weltliteratur oder Ideologe des neuen Rußland? Zwei Abhandlungen. Heidelberg, 2008. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 65 (2008), 2, S. 441
- 92 SCHMID, ULRICH: Psychomachie, Figuration und Erzählstruktur. Darstellungsformen des komplexen Bewusstseins bei Dostojewskij. In: *Seelengespräche*. Hrsg. von Beatrice Jakobs ... Berlin: Duncker & Humblot, 2008. (Schriften zur Literaturwissenschaft, 31). ISBN 978-3-428-12914-0, S. 213-228
- 93 SCHÖDEL, HELMUT: An der Wertewerkbank. Das Burgtheater greift nach den ganz großen Stoffen: Nicolas Stemann spielt mit Dostojewskijs „Die Brüder Karamasow“, Thomas Langhoff begleitet Gert Voss in den „Wallenstein“. In: *Theater heute* 49 (2008), 2, S. 26-29
- 94 SEREBRJKOV, A. A.: Slovo F. M. Dostoevskogo v romanach V. Kerpena. In: *Vostok – zapad. Prostranstvo russkoj literatury i fol'klora*. N. E. Tropkina (otv. red.). Volgograd: Volgogradskoe Naučnoe Izdatel'stvo, 2006. ISBN 5-9846124-7-X, S. 43-48
- 95 ŠESTOV, LEV: *Dostojewskij i Niče (filosofija tragedii)*. Moskva: AST u.a., 2007. 220 S. (Filosofija, psihologija). ISBN 978-5-17-043165-6. – ISBN 978-5-9713512-5-2. – ISBN 978-5-9762288-2-5
- 96 ŠINKARENKO, O.: V poiskach nacional'noj identičnosti. Filosofskie iskanija F. M. Dostoevskogo v pročtenii S. Cvejga, T. Manna i N. A. Berdjaeva. In: *Problemy kul'tury i iskusstva v mirovozzrenii sovremennoj molođeži. Preemstvennost' i novatorstvo*. Saratov, 2006, S. 194-200
- 97 STELLINO, PAOLO: Jesus als „Idiot“. Ein Vergleich zwischen Nietzsches „Der Antichrist“ und Dostojewskijs „Der Idiot“. In: *Nietzscheforschung* 14 (2007), S. 203-210
- 98 STEPANJAN, K. A. Dostojewskij i Švejcarija. In: *Problemy istorii, filologii, kul'tury* 18 (2007), S. 113-122
- 99 SUKONIK, A.: Parodija na ěkzistencial'nyj roman. In: *Novyj mir* 2007, 2, S. 149-161
Dostojewskijs „Aufzeichnungen aus dem Kellerloch“ im Lichte der Philosophie S. Kierkegaards und F. Nietzsches.

- 100 TUNIMANOV, VLADIMIR [Wladimir Tunimanow]: Dostojewskijs Paradoxienträger des Untergrunds und Schestows „Überwindung der Selbstverständlichkeiten“. In: *Dostoevsky studies. The journal of the International Dostoevsky Society* 10 (2006), S. 30-55
- 101 TUSIČIŠNYJ, A. P.: K voprosu ob istočnikach obraza Raskol'nikova. In: *Russkaja literatura za rubežom. Sbornik naučnych trudov, posvjaščennyj pamjati Aleksandra Viktoroviča Pankova*. Moskva: IKAR, 2007, S. 47-64
Max Stirners Traktat „Der Einzige und sein Eigentum“ (1844) als Quelle für Raskol'nikovs Philosophie im Roman „Prestuplenie i nakazanie“.
- 102 TUSIČIŠNYJ, A. P.: Švejcarskie pejzaži v proizvedenijach F. M. Dostoevskogo i F. I. Tjutčeva. In: *A. S. Puškin i Rossija. Jazyk – literatura – kul'tura – metodika. XXV Puškinskie Čtenija. 24 – 25 nojab. 2005 g., sekcija 3*. Moskva: GIRJaP, 2006., S. 118-124
- 103 UFFELMANN, DIRK: [Rezension von] Raimund Johann Weinczyk: *Myškin und Christos. Ein fiktives Gespräch mit J. Ratzinger auf der Basis von F. M. Dostojewskijs Roman „Idiot“*. In: *Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens* 58 (2008), 3, S. 171-172
- 104 VASIL'EVA, T. V.: Reči geroev v nemeckich perevodach „Prestuplenija i nakazanija“. In: *Vestnik Novgorodskogo Gosudarstvennogo Imeni Jaroslava Mudrogo* 43 (2007), S. 44-46
- 105 WIMMER, MICHAEL: *Das russische Dostoevskij-Bild aus den Jubiläumsjahren 1981, 1991 und 2001. Eine Analyse philosophisch-ideologischer Auseinandersetzung, politischer Funktionalisierung und medialer Performanz*. Passau, 2008. 49 Bl.
Passau, Univ., Dipl.-Arb.
- 106 WINTER, BALDUIN: Dostojewski liest Hegel. In: *Forum Kommune. Politik, Ökonomie, Kultur* 26 (2008), 4, S. 113
- 107 YOUNG, SARAH J.: Holbein's „Christ in the tomb“ in the structure of „The idiot“. In: *Russian studies in literature. A journal of translations* 44 (2007/08), S. 90-102
- 108 ŽIVOTJAGINA, S. A.: K probleme izobrazitel'nogo načala v romane F. M. Dostoevskogo „Idiot“. In: *Konceptual'nye problemy literatury. Tipologija i sinkretizm žanrov*. Rostov n/D, 2007, S. 82-85
Betr. Hans Holbeins d.J. Bild „Christus im Grabe“.

Horst-Jürgen Gerigk, Rudolf Neuhäuser: Dostojewskij im Kreuzverhör. Zwei Abhandlungen. Mattes Verlag, Heidelberg 2008

Dostojewskijs Erben

Nicht den Ideologen, sondern den Dichter gilt es zu würdigen – wie eine brillante Studie enthüllt.

Manche Sachbücher haben es in sich. Sie treffen den Nerv der Zeit, indem sie im Chaos des Tagesgeschehens geheime Zusammenhänge aufdecken und hinter der Dynamik unseres hektischen alltäglichen Treibens zielgerichtete Kräfte am Werk sehen, die sich bei genauerem Hinsehen als gezielte Manipulationen erweisen. Die von dem Heidelberger Literaturwissenschaftler Horst-Jürgen Gerigk und dem Klagenfurter Slawisten Rudolf Neuhäuser verfasste Studie „Dostojewskij im Kreuzverhör“ gehört zur Spezies dieser seltenen, wahrhaft aufklärerischen und bewusstseinsfördernden Bücher. Wer sich ihre beiden, insgesamt knapp 120 Seiten langen Abhandlungen zu Gemüte führt, der wird nicht nur eine schlüssige Antwort auf die Frage erhalten, warum Dostojewskij ein Klassiker der Weltliteratur ist, dessen literarische Werke jeder aktualisierenden Anbietung Widerstand leisten. Der wird auch mit Befremden zur Kenntnis nehmen, dass die nationalistischen Äußerungen und slawophilen Bekenntnisse des Journalisten Dostojewskij eine bedenkliche Ideologie bilden, die von vielen Russen als Modell für die Neugestaltung ihres Landes nach der Wende angesehen wird und heute eine dominante Rolle in der russischen Gesellschaft bis hin zur Politik spielt.

Vom Verräter zum „russischen Archetypus“

Dieser Aufstieg Dostojewskijs zum Chefideologen und nationalen Propheten Russlands ist umso erstaunlicher, als der Dichter in der Sowjetunion 70 Jahre lang totgeschwiegen oder befehdet wurde. Lenin selbst hatte den Kurs vorgegeben und Dostojewskijs Werke als unbrauchbaren „Mist“ tituliert. Im Schul- und Hochschulunterricht wurde der Dichter fortan geflissentlich ignoriert. Schulklassen, die die Grabstätten russischer Schriftsteller in Leningrad besuchten, machten einen weiten Bogen um Dostojewskijs Grab. Zwischen 1917 und

1989 konnte Dostojewskijs antikommunistischer Roman „Die Dämonen“ kein einziges Mal als Einzelausgabe in der Sowjetunion erscheinen. Und wer sich gar in der Dostojewskij-Forschung auch nur unvorsichtig über seine antirevolutionären Überzeugungen äußerte, riskierte Kopf und Kragen.

Heute, rund 20 Jahre nach der Wende von 1989, hat sich diese negative Einstellung grundlegend geändert. Mit dem Zusammenbruch des sowjetischen Totalitarismus und seiner materialistischen Doktrin wurden laut Rudolf Neuhäuser die Bahnen für eine neue Dostojewskij-Rezeption frei, die mittlerweile pseudoreligiöse Züge angenommen hat und sich an der Grenze zur Heiligenverehrung bewegt. Dostojewskij gilt als „nationaler Archetypus“, in dem sich die höheren Geschicke eines neuen, besseren Russland spiegeln und der deshalb den Rang einer patriotischen Ikone einnimmt. Neokonservative Nationalisten, Eurasier, Slawophile und Orthodoxe haben heute alle Dostojewskij als ihren persönlichen Fürsprecher und Heilsbringer entdeckt, der ihre oft konfusen politischen Zielsetzungen durch seine ideologischen Auslassungen abstützt und begründet. Der Wandel, der sich im Dostojewskij-Bild vom Beginn der kommunistischen Herrschaft bis zur „Wende“ und dem Russland Vladimir Putins vollzogen hat, ist tatsächlich dramatisch: Aus einem „bösen Genius“ (Maxim Gorki) ist ein Kampfgefährte und eine geistige Leitfigur geworden, aus einem Verräter ein nationaler Heros und messianischer Prophet.

Eine der entscheidenden Ursachen für diese Apotheose Dostojewskij sieht Neuhäuser im Zerfall des Sowjetreichs und der damit einhergehenden russischen Identitätskrise: „Als sich unter Gorbatschow 1991 der Sowjetstaat auflöste, schrumpfte das Staatsgebiet beträchtlich. Regionen, die aus russischer Sicht zum Kernbereich des Staates noch im 19. und 20. Jahrhundert gehört hatten“ (wie etwa die Ukraine und Weißrussland), „waren auf einmal zum Ausland geworden. Dies haben Gesellschaft und Politik bis heute nicht verkraftet und akzeptiert.“

In Folge dieser verheerenden Machteinbuße hat sich die politische Führung von Jelzin bis Putin genötigt gefühlt, die Suche nach einer „neuen Idee“ für Russland, das heißt nach einer neuen Identität, zu fördern. Europa und der Westen schieden dabei als Ideenvermittler bereits im Vorfeld aus: Hinter ihren gigantischen Finanzimperien witterte man – mit den Worten der Dostojewskij-Forscherin Ljudmila Sraschina gesprochen – den „moralischen Verfall einer von Gott abgefallenen Zivilisation, in dem sich der Mensch der ihm von Gott auferlegten Verantwortung nicht mehr bewusst ist“ – eine These, die nach der neuesten Finanzkrise nicht einfach mehr als abstruse religiöse Spekulation abgetan werden darf.

Die Idee von der messianischen Sendung Russlands

Doch was der Westen nicht bieten konnte, das boten – wie Neuhäuser mit beeindruckender Fachkenntnis nachweist – die publizistischen Schriften des Journalisten Dostojewskij. In ihnen entwickelt der Dichter seine Ideologie von der messianischen Sendung Russlands, seine Theorie von der „russischen Idee“. Ihre Kernaussage lautet: Da die Russen keine Europäer seien, hätten sie die Pflicht, ihre eigenen, heimischen Lebensformen zu schaffen, „die unserer Scholle, unserem völkischen Geist und unseren völkischen Grundlagen entnommen sind“. Dank dieses Akts der Rückbesinnung wäre das russische Volkstum dann berufen, Europa seiner eigentlichen Bestimmung zuzuführen und die europäischen Völker unter dem Prinzip der Allmenschlichkeit zu versöhnen.

In seiner Puschkin-Rede von 1880 präzisiert Dostojewskij diesen Gedanken: „Ein echter Russe zu werden, ein in allem russischer Mensch, heißt doch, vielleicht doch Bruder aller Menschen, ein Allmensch zu werden [...] das russische Herz ist vielleicht von allen Völkern am ehesten für die universale, allmenschliche brüderliche Vereinigung vorherbestimmt.“ Dass nach Dostojewskijs messianischem Verständnis Russland dabei durchaus die Rolle eines von Gott ausgewählten Volkes zugeordnet ist, zeigt sich an der Bedeutung, die er der Orthodoxie zuweist: Diese verkörpert für ihn die wirkliche Kirche und das wahre Rom, in dem sich „allein das göttliche Antlitz Christi in seiner ganzen Reinheit bewahrt“ hat und das von daher berufen ist, die gesamte Christenheit zu retten.

Die Betonung der Allmenschlichkeit kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass in Dostojewskijs politischem „Programm“ durchaus auch imperialistische Töne mitschwingen. Abgesehen davon, dass Dostojewskij seine Ideologie um den Preis der Abgrenzung von allem Fremden gewinnt und er sich mehrfach unschöne Attacken gegen Juden, Polen und Deutsche leistet, ist es bei ihm mit gebetsmühlenartiger Regelmäßigkeit immer das russische Volk, das Europa befreien, und die russische Orthodoxie, die das Christentum auf den Weg der Wahrheit zurückführen wird. Zur Erfüllung dieser Mission ist ihm fast jedes Mittel recht: Um der russischen Idee willen nimmt er sogar in Kauf, dass das „heidnische“ Europa durch einen Krieg unterworfen und christianisiert wird. Inwieweit sich diese militante und stark nationalistisch verengte Weltanschauung freilich für die Identitätsstiftung eines modernen demokratischen Russland eignen soll, bleibt ein Rätsel.

Ganz anders sieht es indessen mit dem Dichter Dostojewskij aus. Was dem Ideologen Dostojewskij an kosmopolitischer Weite abgeht, besitzt dieser an Mitmenschlichkeit, philanthropischer Offenheit und psychologischer Raffinesse in höchstem Maße. Wie kein Zweiter hat es Dostojewskij in seinen Erzählungen

und Romanen verstanden, in das Innere des Menschen zu blicken und die innere Zerrissenheit der Seele in ihrer Gespaltenheit zwischen Himmel und Hölle, engelhafter Erhabenheit und satanischer Niedrigkeit zu entblößen.

Poetologische Rekonstruktion des gelesenen Werks

Dostojewskij im Spiegel seiner literarischen Gestalten – das ist der mit den Gewissensqualen seiner Schuld ringende Mörder, der in eine Welt der Intrige versetzte reine Tor, der aus einer Position der absoluten Gleichgültigkeit und Kälte heraus agierende Verführer und der den Weg vollkommener Nächstenliebe einschlagende Bruder und Gottmensch. Dostojewskij im Spiegel seiner literarischen Gestalten – das ist Raskolnikow aus „Verbrechen und Strafe“, Fürst Myschkin aus „Der Idiot“, Stawrogin aus „Die Dämonen“ und Aljoscha aus „Die Brüder Karamasow“. Es gibt kaum einen anderen Autor der Weltliteratur, der den Gedanken von der Unverwechselbarkeit und Einmaligkeit des menschlichen Subjekts so überzeugt vertreten und sich mit vergleichbarer Unerschrockenheit zum Anwalt der Menschenwürde und Freiheit des Einzelnen gemacht hat wie der Russe Dostojewskij. Hier liegt seine Größe und Stärke, und hier gilt es als Interpret anzusetzen.

Deshalb sind auch fast alle ideologisch und politisch voreingenommenen Auseinandersetzungen mit Dostojewskij reine Scheindialoge. Wie Horst-Jürgen Gerigk in einem gedanklich höchst anspruchsvollen, aber gut nachvollziehbaren Essay zu dem Thema „Was ist ein Klassiker? Dostojewskijs internationale Wirkung in systematischer Perspektive“ nachweist, sind nämlich die meisten Interpreten überhaupt nicht an einem echten inneren Gespräch mit Dostojewskij, in dem die zur Diskussion stehende Sache gleichberechtigt und frei ausgehandelt wird, interessiert. Vielmehr führen sie nach Art eines Prüfungsgesprächs oder Verhörs nur Pseudo-Dialoge mit dem Dichter, um ihm in einer asymmetrischen Gesprächssituation die gewünschten Antworten zu entreißen. Beispielhaft hierfür ist Gerigk etwa die absurde Deutungspraxis während des sowjetischen Regimes, als Dostojewskij, der zu Lebzeiten ja bereits vom zaristischen Obrigkeitsstaat verhaftet, zum Tode verurteilt und nach seiner Begnadigung in ein Straflager nach Omsk verschickt worden war, erneut wie ein Staatsfeind regelrecht unter Anklage gestellt wurde. Resultat sind die Pseudo-Dialoge, wie sie etwa Gorkij oder Kirpotin mit ihm geführt haben.

Demgegenüber macht Gerigk Dostojewskij als verborgenen Sokrates sichtbar, der den Pseudo-Dialog des Verhörs „mäeutisch“ zu Fall bringt: „Das heißt, wie Plato in seinen Dialogen serviert uns Dostojewskij die Wahrheit seiner großen Romane und Erzählungen nicht auf einem Tablett, sie muss vom Leser

in eigener Anstrengung geboren werden, hier und jetzt im Umgang mit den gestalteten Sachverhalten.“ Um in einen echten Dialog mit dem Erzähler Dostojewskij zu gelangen, fordert Gerigk vom Interpretieren deshalb eine authentische poetologische Rekonstruktion des gelesenen Werks. Der Leser soll das poetologische Vorgehen des Autors derart nachvollziehen, dass das Kunstergebnis als ein Prozess der künstlerischen Entfaltung des Gegenstands sichtbar wird. Nur so kann der Interpret der Totalität des von Dostojewskij entworfenen Erzählkosmos gerecht werden.

Gerigk, der über eine wunderbar geschliffene Wissenschaftsprosa verfügt, geht es um die „radikale Besinnung auf das Westliche“. Im Gegensatz zu der ideologisch verengten Sicht des Journalisten Dostojewskij will er das über jede chauvinistische Begrenztheit erhabene ganzheitliche Menschenbild des Künstlers zum Vorschein bringen. Hierfür ist aber eine „Praxis des Verstehens“ notwendig, die sich ganz der ins Werk gesetzten Verständnislenkung des Autors überlässt und darum vor allem von Seiten der Literaturwissenschaft geleistet werden muss. Nur sie kann durch eine am Text orientierte Interpretation gewährleisten, dass die komplexe Struktur von Dostojewskijs Romanen gewahrt bleibt und der Leser die vom Autor gewählte Erzählstrategie mit ihren Pointen, Überraschungseffekten und Kunstgriffen sinngerecht nachvollzieht. Wer hingegen die innere Geschlossenheit des Textes aufbricht, indem er das Gelesene auf singuläre Deutungsebenen hinterfragt und einer exklusiven – sei es strukturalistischen oder kulturwissenschaftlichen, sei es freudianischen oder marxistischen – Spezialuntersuchung unterzieht, verfehlt die innere Logik und Wirklichkeit von Dostojewskijs Erzählwelt.

Rezensiert von Christoph Bartscherer in: *Landshuter Zeitung, Magazin zum Wochenende, Feuilleton, Samstag, 28. Februar 2009*

Diese Rezension kann wie eine Einführung in das Werk Fjodor Dostojewskijs aus heutiger Sicht gelesen werden, deshalb hat die Herausgeberin erneut eine Besprechung des Buches *Dostojewskij im Kreuzverhör* von H.-J. Gerigk und R. Neuhäuser in das Jahrbuch aufgenommen.

Eberhard Th. Haas: Transzendenz – Verlust und Melancholie. Depression und Sucht im Schatten der Aufklärung. Gießen 2006

Die von dem Psychoanalytiker Eberhard Haas vorgelegte Studie kann die Rezensentin nur in jenen Teilen besprechen, die Dostojewskijs Werk betreffen und von besonderem Interesse für unsere Leser sein können. Haas' Arbeit ist sehr komplex angelegt; in einigen Kapiteln wirkt sie allerdings für den Literaturwissenschaftler auch etwas disparat. Andererseits sind die Überlegungen, Vergleiche und Beispiele weltliterarisch basiert. Sein Wissen um das Funktionieren von Literatur und Psychologie ist sehr groß, auch kennt der Autor das Romanwerk des russischen Schriftstellers Dostojewskij in dessen religiösen und philosophischen Dimensionen genau. Seine aufgeführten Quellen sind beeindruckend, auch wenn er in den literarischen Diskussionen bestimmten Positionen folgt und deshalb nicht immer die aktuelle literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung einholt bzw. bedient. Das will und kann auch nicht sein Vorgehen als Psychoanalytiker sein, der seine Fragestellungen auch kulturwissenschaftlich einbettet.

Seine Kapitel heißen: Die Entstehung der Kultur durch Transformation der Gewalt; Sucht – Surrogate – Transzendenz; Karamasowsche Welten. Dostojewskijs Ansichten über Himmel, Purgatorium und Hölle; Melancholische Arbeit; Kollektive depressive Erschöpfung; Dissidenz und Exodus; Freuds Kokainepisode und das Problem der Sucht; Freud und/oder Girard? Psychoanalyse und Christentum; Good bye, Lenin.

Ausgangspunkt der Untersuchung von Eberhard Haas ist die wissenschaftliche Revolution (vgl. S. 11), die sich mit den Namen von Kopernikus und Darwin verbindet, und die eine metaphysische Sprengkraft enthält, die erst allmählich in die private Sphäre eingedrungen ist. Die Erinnerung an die Rede vom Tod Gottes ist für Haas nicht nur eine akademische. Mit der Emanzipation, also der Befreiung von religiöser Bevormundung, ging den Menschen eine kollektive und individuelle Gewalterfahrungen transformierender Behälter verloren. Haas glaubt sehr genau beobachtet zu haben, dass der Prozess der Säkularisierung eine Dialektik enthält, deren Schattenseite gespürt und als Psychopathologie erlitten werde. Transzendenzverlust steht in Verbindung mit Depression. Früher konnte in der Sprache der Religion Wissen über Lebensumstände weitergegeben werden. Die Untersuchungen und empirischen Befunde des Autors bezeugen nun, dass diese Form des Redens über Lebenszusammenhänge nicht einfach suspendiert werden darf, dass die Übersetzung dieses lange schon erworbenen Wissens in eine nichtreligiöse Sprache mit Verlusten verbunden ist.

Der Autor beklagt, dass auf der Grundlage dieses Prozesses die ‚unsichtbare geistige Welt‘ verloren gegangen sei.

So fallen das Aufkommen der neuzeitlichen Naturwissenschaft und das Außerkräftsetzen einer transzendenten Ordnung gerade im Romanwerk F. Dostoevskijs nach Haas zusammen. Das Universum des russischen Schriftstellers stellte er in eine Reihe mit dem von Sophokles. Der Sturz Gottes bedeutete bei F. Dostoevskij die Zerstörung der Hierarchien, die Zerstörung der Autorität. Diese widerspiegelt sich vor allem im Verlust familiärer Strukturen. Seit Kopernikus und dem Tod Gottes (vgl. S. 48) hat nicht nur die Selbstvergottung des Menschen begonnen, sondern auch dessen Selbsterforschung. Diesem Ziel fühlte sich F. Dostoevskij verpflichtet, und der Autor Haas geht dieser Problemstellung im Kapitel Karamasowsche Welten nach. Im Abschnitt Dantesches Denken bei Dostoevskij wird die Akzeptanz von Bildern von Himmel, Fegefeuer und Hölle gegen ein physikalisch und biologisch verarmtes Menschenbild gerichtet. Himmel, Hölle und Purgatorium werden in die Sprache der psychologischen Dichtung (vgl. S. 74) übersetzt. Haas sieht diese Dreiteilung durch je einen der drei Brüder Karamasow verkörpert. An dieser Stelle möchte die Rezensentin auf weitere in der slavistischen Literaturwissenschaft geführte Diskussionen zu dieser Problematik aufmerksam machen, die hier keine direkte Rolle spielen, aber trotz eines anderen Vorgehens von Eberhard Haas große Berührungspunkte aufweisen. Für Brigitte Harreß verkörpern die drei Brüder jeweils eine Entwicklungsstufe des Menschen: Dmitrij stellt die physische Komponente dar, Ivan die psychische und Alëša die geistliche. (Vgl. Birgit Harreß: Mensch und Welt in Dostoevskijs Werk. Köln/Weimar/Wien 1993, S. 346) Die drei Brüder verkörpern aber auch unterschiedliche Prinzipien, Dmitrij das emotionale, Ivan das rationale und Alëša das christlich-ethische. Smerdjakov erscheint als eine zugespitzte Variante von Fedor Karamasov selbst.

Und Horst-Jürgen Gerigk konstatiert: „Der zum Mord führende Vaterhaß hat paradoxerweise sittliche Empörung zur Grundlage. Diese aber führt hier Iwan, Dmitrij und Smerdjakov in die Unfreiheit des verwerflichen Wünschens. Aus dieser Unfreiheit werden Iwan und Dmitrij durch sittliche Selbstfindung erlöst. Smerdjakov bringt sich hingegen um, und Aleksej steht bereits zu Beginn des Romans in der Aura des Staretz Sossima. So zeigt das 12. Buch die drei Brüder Karamasow unterwegs zur Freiheit; sie überwinden das, zu was sie in Reaktion auf ihren leiblichen Vater geworden waren [...]. „ (Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Die Archetektorik der Brüder Karamasow. In: Horst-Jürgen Gerigk (Hrg.): Die Brüder Karamasow. Dresden 1997, S. 66)

Die weitere Unterteilung des Kapitels Karamasowsche Welten ist: *Die Hölle*: biografisch und romanesk genannt. Dostoevskijs eigene Hölle wird durch seine Spielsucht und seine Krankheit hier entworfen.

Im Unterkapitel *Im Kloster* folgt Haas Iwans Denkstrategien, die er als ein kopernikanisches Denkmodell und deshalb als sein Dilemma (vgl. S. 83f.) darstellt. Der Abschnitt *Vatermord* widmet sich dem Vergleich mit Schillers Drama *Die Räuber*. In Gewalt gegen Kinder entsteht Iwans neue Weltordnung, die sich mehr um die Opfer kümmern will. Das Unterkapitel *Der Großinquisitor. Das ganze Poem* (vgl. S. 92f.) behandelt die Krise des Erwachsenwerdens der abendländischen Literatur. Nicht der Glaube an die Allmacht der Eltern schwindet, sondern der nachmittelalterliche Mensch ist immer Glaubenskrisen ausgesetzt. In Krisenzeiten bedienen sich nach Sigmund Freud die Menschen eines Opfers, das zum Behältnis aller negativen Gefühle wird. Danach folgen die Abschnitte *Starez Sossimas* und *Verwesungsgeruch*.

Wie Dante das Jenseits um des Diesseits willen beschreibt und keine Weltflucht predigt, so hält es auch Dostoevskijs Werk (vgl. S. 95f.) um einer tieferen Realität willen für unverzichtbar, in lichtere Regionen vorzudringen. Auf diese Weise widerspricht sein Werk dem Denken der Neuzeit. Für ihn stellt das alte Byzanz, das sich in den Reden Sossimas wieder findet, nichts anderes als die Rückkehr zum Christentum der ersten Jahrhunderte dar.

Im Zentrum aller Kulturgesetze (vgl. 103f.) steht die Trauer, und diese ist sacer: sowohl nach der Hölle, zur melancholischen Verzweiflung, wie nach dem Himmel, zur Sinn gebenden Kraft, hin offen. Es schließt sich hier der Abschnitt *Purgatorium* an. Das 8. und 9. Buch der *Brüder Karamasow* beschreibt jeweils Dmitrijs Purgatorium, die Läuterung ist bereits angelegt, dabei werden seine ödipalen Purgatorien skizziert. In Iwans erstem Höllenkreis stellt Haas dar, wie sich Alëša um den sterbenden Iljuša kümmert, Dmitrij in dem verlassenen Kind in sich eine Verbindung herzustellen sucht, Ivan Gott im Namen der misshandelten Kinder herausfordert. (Vgl. S. 111f.) Der Abstieg Dantes im Inferno verläuft anders als im Purgatorium vom Leichterem zum Schwersten. Iwans Abstieg, inklusive der drei Besuche bei Smerdjakov, und die Erkenntnis an der Mitschuld am Vatermord gehören zusammen. Seine Verwirrung und sein Nervenfieber steigern sich parallel zu diesem Erkenntnisprozess. Das Kapitel wird mit den Abschnitten *Das Gerichtsurteil* und *Epilog* abgeschlossen.

Haas äußert Zweifel, ob Dostoevskij wirklich die Fortsetzung dieses Romans *Die Brüder Karamasow* geplant habe, denn die drei Brüder (vgl. S. 121) leben weiter wie Ödipus und Hamlet, sie kehren in jeder Generation wieder und sind Teil von uns, sie repräsentieren die geistige Welt, in der wir leben. Frühere Zeiten haben ihnen einen Ort in einer jenseitigen göttlichen Ordnung zugewiesen und daraus ihre Haltepunkte im Leben gewonnen. Dostoevskijs Realismus hat ihnen einen Ort in einer inneren Transzendenz zugeteilt. So übersetzt Dostoevskij das, was man heute über Inferno, Purgatorium und Paradiso sagen kann,

jedenfalls im Kontext einer Anthropologie, die den Bereich des Subjekts und der Seele nicht suspendiert.

Über Dantes Universum in Dostoevskijs Romanwelt einzudringen, scheint Haas überzeugend gelungen zu sein; der Leser muss sich aber immer auf eine psychoanalytische Konstruktion des Gesamtbildes einlassen.

Eberhard Th. Haas: Das Rätsel des Sündenbocks. Zur Entschlüsselung einer grundlegenden kulturellen Figur. Gießen 2009

Die gerade von Eberhard Haas erschienene Untersuchung besteht aus Teil 1: Zur Begründung des Opfer-Sündenbock-Mechanismus; Teil 2: Neurosentheorie und Sündenbock; Teil 3: Psychoanalytische Fallstudien und Teil 4: Kulturarbeit. Der 4. Teil enthält den Abschnitt Das Fegefeuer in der Neuzeit: Luther und Dostojewskij und das größere Kapitel Die Dämonen Dostojewskijs: Zur Ritualdynamik des politischen Terrors. (Vgl. S.227-266)

Haas folgt hier Sigmund Freuds Auffassungen zu Kultur und Religion und später seiner Arbeit *Totem und Tabu* und skizziert die Weiterentwicklung durch René Girards Opfertheorie, impliziert in die Gesamtdarstellung viele Fallstudien, und diskutiert erneut wie im Band über *Transzendenz – Verlust und Melancholie* Dante, das Fegefeuer und Ödipus.

Der Sündenbock wird als Ritual, wonach der Hohepriester die Sünden des Volkes auf einen Ziegenbock übertrug, angesehen. (Vgl. S. 17ff.) Danach erfolgte die Vertreibung in die Wüste und das Volk wurde gereinigt zurückgelassen. Später entwickelte man in Krisensituationen die Übertragung der Schuld an einen Einzelnen oder an eine Minderheit.

Der Sündenbock ist eine ebenso wirkungsvolle wie verborgene menschliche Erscheinung, weil sie sich jenseits dieser sichtbaren Handlungen vollzieht. Er ist auch ein paradoxes Phänomen, dessen Rolle für das Seelenleben des Einzelnen wie für die Kultur bis heute den meisten Menschen verhüllt ist. Der Sündenbock ist ebenso mit dem Phänomen des Verrats verbunden.

Der Tote kann auch in eine Rolle geraten, die insgesamt der des Sündenbocks entspricht. Der Trauernde muss seinen Verstorbenen opfern, um sich von ihm lösen zu können.

Genetische und kulturelle Codes geben darüber Auskunft. Nur durch diesen Ansatz ist auch der Fokus von Eberhard Haas auf die Psychoanalyse des Fegefeuers zu verstehen, die er als Kulturgeschichte christlicher Trauerrituale abhandelt.

Haas charakterisiert das Prophetische an den Dämonen (vgl. S. 230ff.), indem er u.a. aufzeigt, dass Dostoevskij in diesem Roman eine Dekonstruktion des Terrors vorgelegt und die Akteure des Umsturzes einer bis heute gültigen Analyse unterzogen habe. Sehr detailliert folgt er den einzelnen Figuren und Situationen dieses Romans, diskutiert das skandalöse Fest in seinem Umkippen und nur zwischen den Zeilen bleibt das Opfermotiv bzw. die Frage nach dem Sündenbock hier ersichtlich. Der Autor diskutiert mit dem Fest die Bedeutung der Opfer, wie diese von Dostevskij hervorgehoben wurden. Besonders überzeugend Haas' Ausführungen im Kapitel „Das Opfer“, das nichts mehr versöhnt (vgl. S. 256-263).

Haas' Querverbindungen sind außerordentlich breit und tief gefasst. Es sind die kleinen, oft nur angedeuteten Szenen, die dem Leser Neues anzeigen können: wunderbar gelingt das Kapitel „Die schwarze Sonne“ (vgl. S. 239); verwirrend sind manchmal die sehr schnell abgeleiteten Bezüge bis in die aktuelle Politik hinein. Der Autor wagt sich hier in ganz aktuelle Diskussionen bis Jan Philipp Reemtsa vor.

Hier wird deutlich, wie der Psychoanalytiker beispielhaft mit Literatur arbeitet, um uns zu zeigen, dass seine Schriftsteller auch die großen Psychologen waren.

Rezensiert von Gudrun Goes

Autorenverzeichnis

PD Dr. Christoph Bartscherer
Kunigundenstr. 61
80805 München

Dipl.-Bibl. Clemens Heithus
Flerrenwiete 81
22559 Hamburg

Prof. Dr. Annelore Engel-Braunschmidt
Bergkoppelweg 30
22335 Hamburg

Prof. Rolf-Dieter Kluge
Lerchenstr. 6
72149 Neustetten-Remmingsheim

Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk
Moltkestr. 1
69120 Heidelberg

Tom Kraft
Opalstr. 36
80995 München

Prof. Dr. Gudrun Goes
Erlenweg 6
39291 Hohenwarthe

Prof. Dr. Rudolf Neuhäuser
Italienstr. 39/10
A – 9500 Villach

Prof. Dr. Rainer Grübel
Karl-Jaspers-Str. 2
26129 Oldenburg

Dr. des. Maike Schult
Theologische Fakultät der CAU zu Kiel
Leibnizstr. 4
24118 Kiel

PD Dr. Andrea Zink
Universität Basel
Slavisches Seminar
Nadelberg 4
CH- 4051 Basel

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: 258 916 36 · Konto-Nr.: 522 049 100

*

Amtsgericht Flensburg VR 1325

Gudrun Goes - 978-3-86688-184-6

Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 02:26:09AM

via free access

Worldwide Distributor:

Kubon & Sagner

Servicing libraries since 1947

ISBN: 978-3-86688-093-1

ISSN 1437-5265



Gudrun Goes - 978-3-86688-184-6
Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 02:26:09AM
via free access