

Christiane Schulz

Aspekte
der Schillerschen Kunsttheorie
im Literaturkonzept
Dostoevskijs

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

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

die Druckvorlage wurde erstellt von

Ulrike Stobbe

Heike Schöner

Sabine Kob

ISBN 3-87690-501-X

©

**by Verlag Otto Sagner, München 1992.
Abteilung der Firma Kubon und Sagner,
Buchexport/import GmbH München
Offsetdruck: Kurt Urlaub, Bamberg**

**Vorträge und Abhandlungen
zur
Slavistik**

herausgegeben von P.Thiergen (Bamberg)

Band 20

1992

VERLAG OTTO SAGNER * MÜNCHEN

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie

im Literaturkonzept Dostoevskijs

von

Christiane Schulz

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit entstand aus Interesse an deutsch-russischen Literaturbeziehungen zwischen 1986 und 1988 im Bereich Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Leipziger Universität. Für die Konkretisierung des Themas ausschlaggebend war die aus germanistischer wie russistischer Perspektive gewonnene Einsicht, daß die Wirkungsgeschichte Schillers in Rußland allgemein und die Schiller-Rezeption Dostoevskijs im besonderen noch immer Forschungsdesiderate darstellen. In der Wahl des Untersuchungsgegenstandes bestärkten mich die nur zögerliche Entwicklung der Vergleichenden Literaturwissenschaft in der DDR und das Unbehagen angesichts der vorrangig politisch-ideologischen Wertungsmuster und Systematisierungsversuche des weltliterarischen Prozesses in einem Teil der Forschung.

Die Arbeit wurde 1989 an der Sektion Germanistik und Literaturwissenschaft der Leipziger Universität als Dissertation B verteidigt.

Ursprünglich als weitaus umfassendere Untersuchung angelegt, mußte der Text auf Grund des in der Promotionsordnung vorgeschriebenen Seitenlimits wesentlich gestrafft werden. Die Ergebnisse der Werkanalysen konnten daher nur zusammenfassend verallgemeinert, nicht aber – wie geplant – anhand der poetischen Texte in einem 3. Teil detailliert dargestellt werden. Auch auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand mußte verzichtet werden.

Die Überarbeitung des Textes erfolgte in einer Zeit politischer Umbrüche und tiefgreifender gesellschaftlicher Wandlungen, so daß bestimmte Einseitigkeiten in der Orientierung (z.B. bezüglich der mir überhaupt zugänglichen Sekundärliteratur) und Inkonsequenzen in der Argumentation heute noch deutlicher zutage treten. Da sich darin aber nicht zuletzt Entstehungszeit und -ort der Untersuchung widerspiegeln, wurde die Grundanlage der Arbeit nicht verändert. Mit der Publikation notwendig werdende Kürzungen erfolgten in der Einleitung und im 4. Abschnitt des 1. Teils; der die Arbeit beschließende Abschnitt wurde hinzugefügt.

Mein herzlicher Dank gilt Herrn Prof. Dr. Peter Thiergen, Bam-

berg, für die Aufnahme der Arbeit in seine Reihe *Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik* sowie für die großzügige Unterstützung der Drucklegung. Auch Herrn Prof. Dr. Gerhard Dudek, Leipzig, der die Dissertation begutachtete und sich um ihre Veröffentlichung bemühte, danke ich vielmals. Die Druckvorlage erstellte neben Heike Schöner und Sabine Kob vor allem Ulrike Stobbe, Bamberg; für ihre engagierte und sorgfältige Arbeit bin ich sehr zu Dank verpflichtet. Ohne das Verständnis und die moralische Unterstützung meines Mannes hätte ich diese Arbeit weder beginnen noch abschließen können; ihm schulde ich mehr, als ein Dank an dieser Stelle auszudrücken vermag.

Leipzig, im Januar 1992

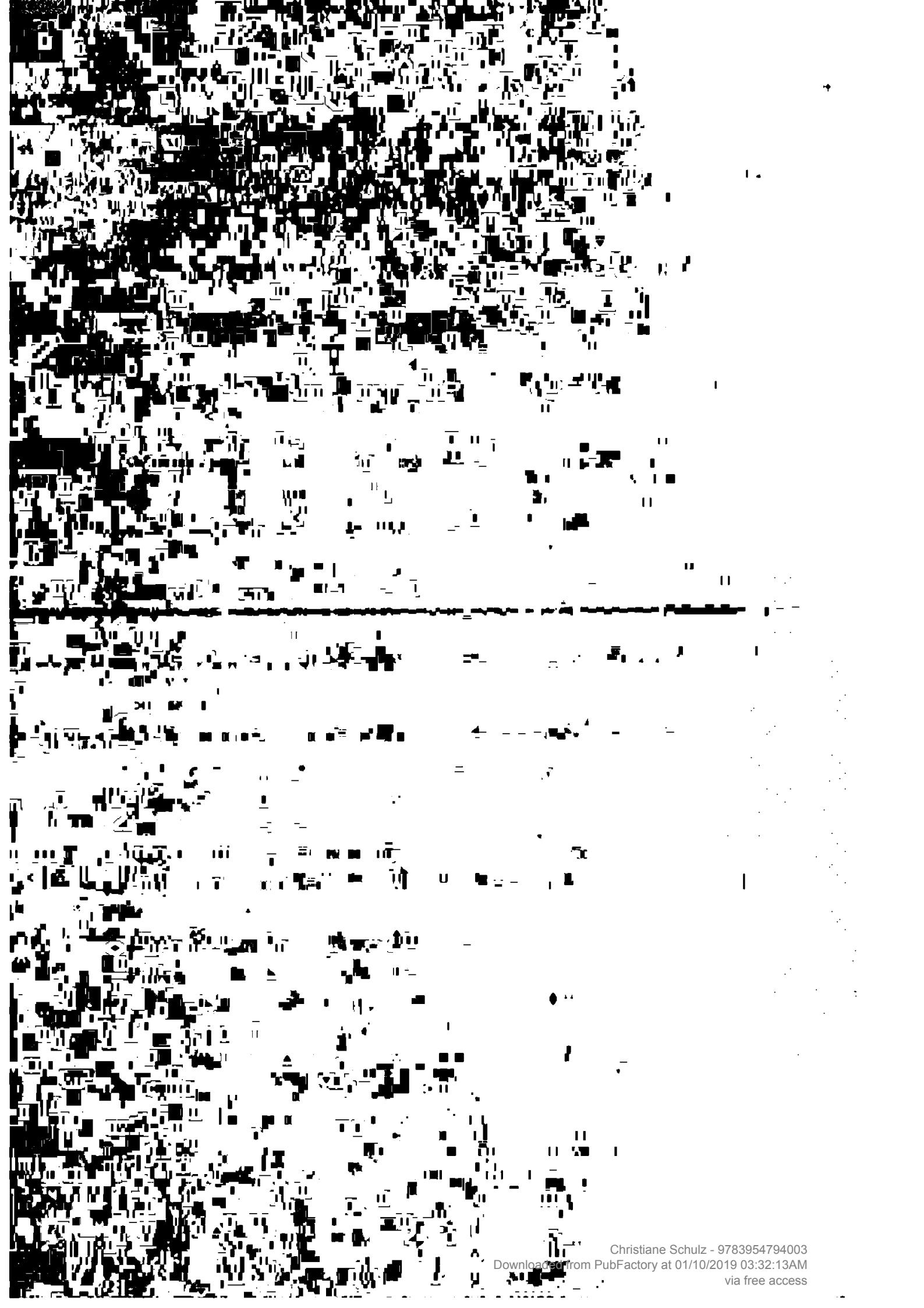
Christiane Schulz

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG: Dostoevskij und Schiller: Forschungsergebnisse, Probleme der Methodologie und Zielstellung der Arbeit	1
1. Nationalliterarische Spezifik und weltliterarischer Prozeß	1
2. Zeitgenossenschaft des Epochenumbruchs	5
3. Ästhetische Konzeptionsbildung im Spannungsfeld von Tradition und Realitätserfahrung	12
ERSTER TEIL: Goldenes Zeitalter und Eiserne Zeit	18
I. Geschichtsphilosophie und Kunstkonzept	18
1. Das Bild des Goldenen Zeitalters bei Dostoevskij	18
2. Ästhetische Selbstverständigung am literarischen Modell: Schillers Dichtung <i>Die Götter Griechenlands</i> und Dostoevskijs Erzählung <i>Son smešného človeka</i>	23
3. Die triadische Strukturierung des Geschichtsprozesses bei Dostoevskij: Anverwandlung eines aufklärerischen Denkmusters und die geschichtsphilosophische Begründung der Kunstfunktion ...	35

4. Exkurs: Die geschichtsphilosophische Spekulation Dostoevskijs im ideengeschichtlichen Kontext	47
II. Humanitätsideal und Gesellschaftsdiagnose	61
1. Dostoevskijs Essay <i>Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach</i> – ein Dialog mit der Zeitaltercharakteristik in Schillers Abhandlung <i>Über die ästhetische Erziehung des Menschen</i>	61
2. Schillers Epochendiagnose und die Analyse des russischen Reformzeitalters im <i>Dnevnik pisatelja</i>	71
ZWEITER TEIL: Klassisches Kunstkonzept und moderner Realismus	83
I. Nationalgeschichtlicher Paradigmawechsel und ästhetische Konzeptionsbildung	83
1. Die gesellschaftspolitische Konkretisierung der ästhetischen Erziehung im „počvenničestvo“-Programm Dostoevskijs	83
2. Der Rückgriff auf Schillersche Positionen in Dostoevskijs Beitrag zur zeitgenössischen Kontroverse um die gesellschaftliche Funktion der Kunst	91
3. Volkstümlichkeit und poetische Wahrheit: Die Problematisierung des Verhältnisses von Kunstproduzent und Publikum	103
4. Nationalgeschichtliche Heilsmission oder ästhetische Utopie? ...	112

II. Schillers Historisierung der ästhetischen Gesetzgebung im Essay <i>Über naive und sentimentalische Dichtung</i> und der realistische Neuanatz bei Dostoevskij	123
1. Die Aufgabe des Künstlers im 19. Jahrhundert: „Wiederher- stellung des untergegangenen Menschen“	123
2. Nachahmung der Natur oder poetische Reflexion	131
3. Spekulationen in Bildern	143
III. Anthropologische Konstanten und epische Struktur	154
1. Das Phänomen des Naiven und die poetische Antizipation der Idylle	154
2. Die „Goldene Zeit“ der Kindheit und das „Paradies“ der Menschheit	165
3. „Realisten“ und „Idealisten“	173
Anmerkungen	184
Literaturverzeichnis	224
Personenregister	248



DOSTOEVSKIJ UND SCHILLER: FORSCHUNGSERGEBNISSE, PROBLEME DER METHODOLOGIE UND ZIELSTELLUNG DER ARBEIT

1. Nationalliterarische Spezifik und weltliterarischer Prozeß

Nicht nur das Werk Dostoevskijs ist widerspruchsvoll, sondern auch die Geschichte seiner wissenschaftlichen Aneignung. Während die Sekundärliteratur kaum mehr zu überschauen ist, gibt es noch immer Forschungsdesiderate. So gilt die kritische Verarbeitung europäischer Ideen und Denkmuster bei Dostoevskij seit langem als Gemeinplatz, obwohl die Zahl der Spezialuntersuchungen zu dieser Problematik gegenüber anderen Fragestellungen der Forschung kaum ins Gewicht fällt¹.

Es steht außer Zweifel, daß die wissenschaftliche Beschäftigung mit Dostoevskij im Zuge der Erarbeitung einer historisch-kritischen Werkausgabe² seit den 60er Jahren einen bedeutenden Aufschwung erfahren hat, der insbesondere in der Sowjetunion zu einer grundlegenden Neubewertung des Autors führte³. Im Hinblick auf Dostoevskijs Stellung im weltliterarischen Kontext vollzog sich indessen nur zögernd ein Wechsel der Untersuchungsperspektive. Nach wie vor dominiert die Darstellung der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte, während die weltliterarischen Vorleistungen und ideengeschichtlichen Voraussetzungen seines Werkes weitaus geringere Beachtung finden⁴. Da Dostoevskij vorrangig zur russischen Literaturtradition und nationalen Geschichte ins Verhältnis gesetzt und danach seine weltliterarischen Wirkungen registriert wurden, blieben übergreifende geistige Prozesse, die sein Werk mit konstituierten, oftmals außer Betracht. Im Ergebnis dessen entstanden wissenschaftliche Verallgemeinerungen, die nicht selten zu einer Überschätzung des nationalen Anteils am weltliterarischen Prozeß tendierten und mitunter auch einer Mystifizierung literarischer Phänomene Vorschub leisteten⁵. Nur vereinzelt finden sich in der Sekundärliteratur Ansätze zu einer Untersuchung ästhetischer und ideengeschichtlicher Beziehungen zwischen verschiedenen nationalliterarischen Erscheinungen, die gleichermaßen deren Historizität wie die Integration in einen anderen Funktionszusammenhang zu erfassen vermögen. Die gründliche Aufarbeitung der weltliterarischen Traditions-

bezüge des Dostoevskijschen Werkes bildet aber eine Voraussetzung dafür, daß auch die Rezeptionsgeschichte des russischen Schriftstellers differenzierter bewertet und das Verständnis für die im Werk angelegten Wirkungspotenzen befördert werden kann⁶.

Diese Situation widerspiegelt methodologische Grundlagen und theoretische Prämissen literaturwissenschaftlichen Arbeitens in einem über die Dostoevskij-Forschung hinausgehenden Sinne. Ohnehin war das Werk des russischen Autors seit jeher bevorzugter Gegenstand weltanschaulich-philosophischer Deutungsversuche und Bewährungsfeld der unterschiedlichsten Methoden in der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Eine Aufarbeitung der Dostoevskij-Forschung unter methodengeschichtlichem Aspekt steht zwar noch aus und kann an dieser Stelle auch nicht geleistet werden. Zweifellos verweist das bezeichnete Forschungsdesiderat aber auf die Kluft, die gegenwärtig noch zwischen übergreifenden theoretischen Vorstellungen von der epochalen Einheit des welthistorischen und weltliterarischen Prozesses im 19. Jahrhundert und der auf nationale Spezifik orientierten literaturgeschichtlichen Darstellung existiert. Gerade die Tatsache, daß die „klassische“ Phase der russischen Literatur, verstanden als Formierung ihrer modernen nationalliterarischen Hochperiode⁷, ins 19. Jahrhundert und damit in die Epoche der durchgehenden Kapitalisierung Europas fällt, stellt die literaturgeschichtliche Periodisierung und wissenschaftliche Begriffsbildung vor eine Reihe von bisher nicht befriedigend gelösten Problemen. Sie betreffen insbesondere die Stellung des russischen Realismus im europäischen Kontext und weltliterarische Typologierungsversuche⁸. Obwohl umfangreiches Material zu den Wechselbeziehungen zwischen der russischen und den westeuropäischen Literaturen aufgearbeitet wurde⁹ und vergleichende Untersuchungen zur Ideologieggeschichte allgemein konstatieren, daß die Rezeption westeuropäischen Gedankengutes eine bedeutende Rolle für die gesellschaftliche Bewußtseinsbildung in Rußland spielte¹⁰, mangelt es gleichermaßen an speziellen Fallstudien wie an übernationalen literaturgeschichtlichen Syntheseversuchen.

Klaus Städtke hat in einer Reihe von methodologisch anregenden Studien den synthetisierenden Charakter des Ideologiebildungsprozesses in Rußland untersucht und den internationalen Kommunikations-

zusammenhang der russischen Literatur auf folgende Weise skizziert: „Die russische Literatur widerspiegelt die epochalen Widersprüche der europäischen Übergangsepoche von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft und, als sich das Schwergewicht der revolutionären Bewegung nach Rußland verlagert, die Epoche der ‘Vorbereitung der Revolution’. Einbezogen werden dabei die Denkmodelle und Gesellschaftsentwürfe der Aufklärung, der klassischen deutschen Philosophie sowie des utopischen Sozialismus. Diese Literatur nimmt einen vorgefundenen russischen und europäischen Gedankenstoff auf und organisiert ihn zu einer nationalliterarischen Aussage, deren Inhalte und Formen am Ende des 19. Jahrhunderts auf Kunst, Literatur und Geistesleben in Europa zu wirken beginnen, wo sie als umfassende Versinnbildlichung der gesamteuropäischen Gesellschafts- und Kulturentwicklung aufgenommen werden.“¹¹

In der Dostoevskij-Forschung hatte die Auseinandersetzung des Schriftstellers mit dem utopischen Sozialismus von Anfang an einen festen Platz¹². Daneben entstanden in der geistesgeschichtlich orientierten¹³, neuerdings auch in der sowjetischen Literaturwissenschaft¹⁴ – mehr oder weniger spekulative – Arbeiten über das Verhältnis des russischen Autors zur Philosophie Kants, Schellings und Hegels. Zusammenfassend ist zu konstatieren, daß die Traditionsbeziehungen Dostoevskijs vorwiegend unter ideengeschichtlichem Aspekt untersucht worden sind, während man ästhetische und poetologische Probleme entweder von vornherein weltanschaulich-philosophischen Fragestellungen unterordnete oder sie weithin in ihrer Singularität bzw. nationalliterarischen Originalität behandelte.

Nachdem lange Zeit jene Forschungsrichtungen dominierten, die den russischen Autor unter wechselnden politischen Vorzeichen in zentrale Ideologiebildungsprozesse des 20. Jahrhunderts zu integrieren suchten, ist seit den 60er Jahren – maßgeblich befördert durch die Arbeiten Michail Bachtins – ein wachsendes Interesse an Form- und Strukturproblemen des Erzählwerkes zu beobachten. Unter Berufung auf Bachtins Ausgangsthese, „daß Dostoevskij vor allem *Künstler* (wenn auch ein Künstler besonderer Art) und nicht Philosoph oder Publizist war“¹⁵, vollzog sich auch in der sowjetischen Literaturwissenschaft ein Wechsel der Untersuchungsperspektive. Die Auffassung,

der Schriftsteller habe künstlerische Werte dank seiner Lebenskenntnis und entgegen seiner reaktionären Weltanschauung geschaffen¹⁶, wurde überwunden, indem die Spezifik literarischer Wirklichkeitsaneignung stärker ins Blickfeld rückte. Auch gab es erste Ansätze, die Differenzierung zwischen dem humanistisch–realistischen Künstler und dem widersprüchlichen Denker, die für die Erbeaneignung folgenreich war¹⁷, aufzuheben und das philosophische Denken Dostoevskijs als formbildenden Faktor zu untersuchen¹⁸.

In der internationalen Dostoevskij-Forschung führte die Verifizierung des Bachtinschen Untersuchungsansatzes zu einem wesentlichen Erkenntnisgewinn über die sprachliche Organisation und Struktur der poetischen Texte; zugleich traten dabei aber auch die Einseitigkeiten des methodologischen Konzeptes zutage. So entfiel bei Bachtin u.a. die Frage „nach der organischen, strukturell bedingten Wechselbeziehung zwischen dem ‘zweistimmigen Wort’ des Helden, dem ‘stimmlosen Wort’ des Erzählers und den sujetbildenden Ereignissen“¹⁹, wodurch die Autorenposition weitgehend eliminiert und vor allem die von Dostoevskij entwickelten rezeptionssteuernden Verfahren negiert wurden²⁰. Da Bachtin zufolge die Erforschung der Poetik Dostoevskijs „eine aktuelle Aufgabe der Literaturwissenschaft“²¹ bleibt, sollte sie in zweckmäßiger Weise mit einem Paradigmenwechsel verbunden werden. In Anbetracht des gegenwärtigen Forschungsstandes erscheint die Schiller-Rezeption des russischen Autors als ein geeigneter Untersuchungsgegenstand, um weitere Einsichten in die Aufnahme und Verarbeitung aufklärerisch–klassischer Gedankenstoffe und Kunsterfahrungen zu gewinnen und auf diese Weise das literarisch–philosophische Konzept Dostoevskijs zu historisieren²².

2. *Zeitgenossenschaft des Epochenumbruchs*

Die exponierte Stellung Schillers innerhalb der Traditionsbeziehungen Dostoevskijs gilt seit langem als Gemeinplatz der Forschung. Von der frühen Schiller-Begeisterung, nachlesbar in den Briefen an den Bruder Michail, über die Schiller-Reminiszenzen im Erzählwerk bis hin zur Apotheose Schillers in der späten Publizistik läßt sich ein bewußtes Rezeptionsverhältnis nachweisen, das in der Sekundärliteratur in wesentlichen Punkten aufgearbeitet wurde²³. Während dabei die deskriptive Darstellung einzelner „Einflüsse“, Entlehnungen und Assoziationen, Allusionen und Zitate dominiert, hat Čiževskij schon 1929 den „Widerhall der philosophisch bedingten Bilder und Gestalten der deutschen Literatur“ bei Dostoevskij untersucht, um „die Ausgangspunkte seines Denkens“ zu klären²⁴.

Eine „geistige Nähe“ zwischen dem Repräsentanten des deutschen philosophischen Dramas und dem Schöpfer des russischen philosophischen Romans konstatierte auch der Germanist Vil'mont, der als einer der ersten sowjetischen Wissenschaftler den ideengeschichtlichen Voraussetzungen des Dostoevskijschen Werkes nachgegangen ist²⁵. Es seien nicht nur ähnliche Lebensumstände und daraus resultierende frühe seelische Wunden, die zu frappierenden Parallelen in den biographischen Daten führen und gerade den „Psychologen“ Schiller für Dostoevskij interessant machen. Vil'mont stellt vielmehr die These auf, daß der Eklektizismus kleinbürgerlicher Ideologie ein Bindeglied zwischen Schiller und Dostoevskij und zugleich eine Quelle für die Widersprüche in der künstlerisch-philosophischen Konzeption des russischen Schriftstellers darstelle²⁶. Die aus dem ideologiegeschichtlichen Kontext erwachsenden Gemeinsamkeiten und die entdeckten Ähnlichkeiten im Charakter beider künstlerischer Individualitäten hat Vil'mont mit der Metapher vom „geistigen Ferment“ Schillers umschrieben, das bei Dostoevskij gleichgerichtete ästhetische Intentionen bewirkt habe²⁷. In der Werkanalyse verselbständigt sich der ideengeschichtliche Aspekt teilweise, und anstelle einer Verallgemeinerung der Untersuchungsergebnisse im Hinblick auf die Ausgangsthesen weitet Vil'mont den Blick für ein noch größeres Forschungsgebiet: Dostoevskij und der klassische deutsche Humanismus²⁸. Es ist zweifellos das Verdienst des sowjetischen Gelehrten, diese Aufgabenstellung beweiskräftig gemacht

zu haben. Dennoch fand die von ihm skizzierte Forschungsrichtung kaum Resonanz, obwohl Kožinov in den 60er Jahren ebenfalls die These aufgestellt hat, der russische Roman des 19. Jahrhunderts sei „eine spezifisch künstlerische ‘Antwort’ auf die deutsche philosophische Kultur“, ja sogar eine „unmittelbare ‘Weiterführung’ der deutschen Philosophie“²⁹. Daß diese Problematik bisher nicht untersucht wurde, führt Kožinov auf den Entwicklungsstand der Komparatistik zurück, die nur oberflächliche – fabelmäßige, thematische oder formale – Übereinstimmungen und Anklänge erfasse³⁰. Welche methodologischen Schwierigkeiten sich aber ergeben, wenn nicht nur die geistigen Produkte zweier Autoren, die weder Lebensdaten noch Nationalität gemeinsam haben, miteinander verglichen werden, sondern auch noch Produkte unterschiedlicher Aneignungsweisen – der philosophischen und der künstlerischen – zueinander ins Verhältnis gesetzt werden müssen, hat die gleichfalls in den 60er Jahren entstandene Arbeit Golosovkers über Dostoevskij und Kant gezeigt³¹.

„Bestimmt man als die entscheidende Aufgabe gegenwärtiger Komparatistik die Aufhebung der positivistischen Beziehungsforschung ebenso wie der formalistischen bzw. geistesgeschichtlichen Analogiestudien in einer literaturgeschichtlichen Betrachtungsweise, welche die Historizität der Werke und des ästhetischen Materials, der poetischen und der ästhetischen Reflexion interpretativ mit der außerliterarischen Geschichte verbindet“³², dann korrespondiert diese Grundorientierung mit dem eingangs skizzierten Erkenntnisinteresse der Dostoevskij-Forschung.

Die Synthetisierung einzelner komparatistischer Fragestellungen in einem übergreifenden Konzept wie dem von Kaiser vorgeschlagenen „sozialgeschichtlich interpretierten Epochenintegral“³³ wird durch die Komplexität des Untersuchungsgegenstandes selbst nahegelegt: So sind die in der Sekundärliteratur bisher ermittelten Berührungspunkte zwischen Schiller und Dostoevskij einmal aus direkten Kontakten erklärbar, da die Werke des Weimarer Klassikers zu den grundlegenden Bildungserlebnissen des russischen Autors gehörten. Zugleich können sie teilweise auch genetisch bedingt sein, insofern sich beide Schriftsteller auf eine gemeinsame Quelle zurückführen lassen, nämlich die Philosophie und Ästhetik der westeuropäischen Aufklärung. Über die aus

der Biographie erwachsenden psychologischen und sozialen Affinitäten zwischen Dostoevskij und Schiller hinaus ist zu berücksichtigen, daß die Schiller-Rezeption auch bei anderen russischen Schriftstellern einen bedeutenden Stellenwert hat, so daß der historisch-gesellschaftliche Kontext offensichtlich stimulierend auf den Tradierungsprozeß wirkte. Wenn in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts ein inneres Bedürfnis existiert hat, Schillersche Kunsterfahrungen in einem umfassenden Sinne zu assimilieren und umzufunktionieren, dann sind daraus auch Konsequenzen hinsichtlich eines typologischen Zusammenhanges zwischen aufklärerisch-klassischem Denken und russischem Realismus zu ziehen.

Beim gegenwärtigen Stand komparatistischer Forschung und in Anbetracht der Methodendiskussion in der Literaturwissenschaft³⁴ erscheint es sinnvoll, die epochengeschichtliche Zeitgenossenschaft beider Autoren als Bezugsrahmen für eine Untersuchung des gesellschaftlichen Konstitutions- und Wirkungszusammenhanges zugrunde zu legen. Sieht man zunächst von der Differenz in den Lebensdaten und den Besonderheiten der jeweiligen Nationalgeschichte ab, dann verbindet Friedrich Schiller (1759 - 1805) und Fedor Dostoevskij (1821 - 1881) im allgemeinsten Sinne ihre Stellung im historischen Übergangsprozeß von der feudalen zur bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Beide sind „Zeitgenossen“ der mit der industriellen Revolution in England eingeleiteten zweiten ökonomischen Entwicklungsepoche des Kapitalismus, nämlich der Herausbildung des Industriekapitalismus. Von beiden Autoren wird die Französische Revolution von 1789 als weltgeschichtliche Zäsur begriffen³⁵. Diese allgemeine Zuordnung bedarf jedoch der epochengeschichtlichen Differenzierung.

Friedrich Schiller war unmittelbarer Zeitgenosse der revolutionären Umwälzungen in Frankreich nach 1789; sein Lebensweg hatte sich bereits vollendet, als mit dem Einmarsch der napoleonischen Truppen auch in Deutschland der Kapitalisierungsprozeß beschleunigt wurde. Im preußisch-deutschen Lösungsweg der „Revolution von oben“, der seinen Anfang in den Reformen 1808/10 genommen hatte und erst nach fast einem Jahrhundert beendet wurde, findet das durch die Aufhebung der Leibeigenschaft 1861 eingeleitete russische „Reformzeitalter“ sein historisches Korrelat. Da der Kapitalisierungsprozeß in

Rußland zunehmend durch die fortgeschrittensten europäischen Länder mitbestimmt wurde, bildete sich dort eine „doppelgesichtige Realität“ heraus, „in der sich gewissermaßen die Verhältnisse der entstehenden, noch unausgereiften bürgerlichen Gesellschaft und diejenigen ihrer höchsten Ausprägung überlagerten. Verhältnisse, wie sie Westeuropa im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts erlebt hatte, koexistierten mit denen des ausgehenden 19. Jahrhunderts.“³⁶

Damit sind grundlegende Unterschiede hinsichtlich der historisch-gesellschaftlichen Stellung beider Künstler skizziert. Die Konstituierung der bürgerlichen Gesellschaft in Westeuropa hatte zu Lebzeiten Dostoevskijs eine Fülle historisch neuer Erfahrungen hervorgebracht, die weit über Schillers Einsichten und Ahnungen hinausreichten. Es wäre müßig, die Ergebnisse der raschen Produktivkraftentwicklung hier auflisten zu wollen; das von Dostoevskij apostrophierte „eiserne Zeitalter“ mit seinen Klassenkämpfen, mit dem ungeheuren Aufschwung der Naturwissenschaften und der Technik, der Internationalisierung der Kommunikations- und Austauschbeziehungen, der Vermarktung der Literatur steht im Mittelpunkt des 1. Teils dieser Arbeit.

Zudem erfuhr Dostoevskij durch seine Verurteilung im Petraševcen-Prozeß am eigenen Leibe, wie die autokratische Staatsgewalt angesichts der europäischen Revolutionen von 1848/49 alle Ansätze zur Diskussion über eine Umgestaltung der russischen Verhältnisse im Keime zu erstickern suchte. Während der 50er Jahre, die Dostoevskij in sibirischer Verbannung verbrachte, war die katastrophale Wirtschaftslage und die geschwächte außenpolitische Position Rußlands nach der Niederlage im Krimkrieg so offenkundig geworden, daß grundlegende Veränderungen der sozialökonomischen Basis wie des Überbaus nicht länger aufzuhalten waren. Die Reformen der 60er Jahre leiteten zwar den Formationswechsel ein; die verspätete Kapitalisierung verschärfte aber gleichzeitig die gesellschaftlichen Widersprüche. So entstand sehr bald eine Diskrepanz zwischen allzu langsamer Entwicklung der Basis des russischen Kapitalismus und dem raschen Aufschwung eines kritischen antifeudalen und antibürgerlichen gesellschaftlichen Bewußtseins, denn „in der theoretischen Reflexion war zu diesem Zeitpunkt (nach 1848) das Modell der bürgerlichen Gesellschaft bereits entscheidend diskreditiert“³⁷.

Wurde das Werk Dostoevskijs gewöhnlich als spezifischer Reflex auf die Widersprüche interpretiert, die aus der Überlagerung zweier Gesellschaftsformationen hervorgingen, so hat die neuere Forschung vor allem die Verabsolutierung einzelner Ideen in der Publizistik und deren ästhetische Synthetisierung in der „polyphonen“ Anlage der Erzählwerke herausgearbeitet³⁸. Auf diese Weise entwickelte man ein Erklärungsmodell für die Widersprüche im Schaffen Dostoevskijs, das erneut auf einer Separierung von „Künstler“ und „Denker“ basierte und den inneren Zusammenhang von weltanschaulich-philosophischen und ästhetischen Aspekten im Gesamtwerk Dostoevskijs vernachlässigte³⁹.

Auf der Grundlage der allgemeinen epochengeschichtlichen Zuordnung sollen daher im folgenden die spezifisch ästhetischen Vermittlungen untersucht werden, die in Dostoevskijs Schiller-Rezeption zutage treten und die Einsichten in die Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität im Tradierungsprozeß gewähren. Auf diese Weise könnte auch die „verkürzte Rekapitulation“⁴⁰ überlieferter Gedankenstoffe und Kunsterfahrungen, die für die Klassizität und den weltliterarischen Rang der russischen Literatur im 19. Jahrhundert maßgeblich wird, an einem repräsentativen Rezeptionsverhältnis dargestellt werden. Die Wirkungsgeschichte Schillers in Rußland steht nämlich unmittelbar im Zusammenhang mit der zeitlichen Raffung und Synthetisierung geistig-literarischer Prozesse, die in Westeuropa im wesentlichen nacheinander und über größere Zeiträume hinweg ablaufen. Sie setzte ein, als sich in der russischen Literatur der Übergang vom Klassizismus zur Romantik vollzog, so daß der deutsche Autor vorzugsweise als Beförderer dieses Prozesses rezipiert wurde. Über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg war die Auseinandersetzung mit Schiller dann Bestandteil der weltanschaulich-ästhetischen Konzeptionsbildung bei Schriftstellern und Literaturkritikern, wobei höchst unterschiedliche Aspekte seines Werkes aktualisiert wurden⁴¹. Die Irritationen der Forschung angesichts der Tatsache, daß Schiller bald als Romantiker, bald als Aufklärer begriffen wird und die Bewertung seines Werkes zwischen Begeisterung für den antifeudalen Dichter und Kritik am idealistischen Philosophen schwankt, ist wiederum Indiz für das Fehlen eines übergreifenden methodologischen Konzeptes, das die dialektische Einheit des Epochenprozesses in seinen nationalliterarischen Spezifizierungen

zu erhellen vermag⁴².

Einen Erklärungsansatz für die außergewöhnliche Wirkung Schillers in Rußland, die auch Dostoevskij immer wieder als ein Phänomen des geistigen und literarischen Lebens beschrieben hat⁴³, lieferte Harder, indem er darauf aufmerksam machte, daß „in einer Kultur, die bis dahin weder eine Philosophie noch nennenswerte Philosophen hervorgebracht hatte, ... der Zugang zum Reich der Gedanken über die Brücken und Stege des dichterischen Wortes ein Glücksfall“⁴⁴ war. Auch andere Autoren wiesen schon darauf hin, daß Schiller nicht nur als Dichter, sondern auch als Vermittler der klassischen deutschen Philosophie rezipiert wurde⁴⁵.

An dieser Stelle müssen nun einige methodische Schwierigkeiten bezeichnet werden, die angesichts des begrenzten Umfangs der Untersuchung nicht diskursiv am Material entwickelt werden können. Die Aufnahme und Verarbeitung aufklärerisch-klassischer Gedankenstoffe hat in Rußland natürlich eine eigene Geschichte, die weder mit der Schiller-Rezeption beginnt, noch auf diese reduzierbar ist⁴⁶. Auf ihre Darstellung und kritische Reflexion wurde im Rahmen dieser Arbeit zugunsten der Konzentration auf ein exemplarisches Rezeptionsverhältnis verzichtet, so daß an Schiller auch Probleme diskutiert werden, die zum geistigen Gemeingut der Epoche gehören und in der russischen Literatur lange vor Dostoevskij thematisiert wurden. Da Szondi zufolge die „wechselseitige Abhängigkeit“ der Philosophen, Ästhetiker und Dichter zwischen Spätaufklärung, Weimarer Klassik und Frühromantik „gar nicht vielfältig genug gedacht werden“⁴⁷ kann, war eine differenzanalytische Betrachtungsweise des jeweiligen Denkmusters nicht zu leisten. Der im folgenden praktizierte Untersuchungsansatz ist aber insofern legitim, als Schiller zweifellos die *zentrale Vermittlungsinstanz* der idealistischen deutschen Ästhetik sowohl für Dostoevskij als auch eine Reihe anderer russischer Schriftsteller darstellt⁴⁸. Die Eingrenzung der überaus komplexen Problematik auf eine repräsentative Beziehung soll die Arbeit am konkreten literaturgeschichtlichen Material ermöglichen, die ein spezifisches Erkenntnisinteresse verfolgt: in der Aufhebung aufklärerisch-klassischer Traditionen die konzeptionelle Einheit des Dostoevskijschen Gesamtwerkes beweiskräftig zu machen⁴⁹.

Da die Problemstellung vorliegender Arbeit aus der Perspektive der

Dostoevskij-Forschung entwickelt wurde, liegen der komparatistischen Analyse im wesentlichen Ergebnisse der neueren Schiller-Forschung zugrunde, ohne daß diese selbst noch einmal problematisiert werden. Dennoch berührt die Untersuchung des Zusammenhangs von ästhetischer Theoriebildung und poetologischer Praxis ein zentrales Problem der gegenwärtigen Schiller-Forschung. Dort führte der mehrfach unternommene Versuch, „Schillers Dramen mit Hilfe seiner ästhetischen Kategorien zu deuten oder die Resultate seiner philosophisch-ästhetischen Überlegungen an den Dramen zu verifizieren“⁵⁰, zu einer heftigen Debatte über die Legitimität dieses Verfahrens. Angesichts der immanenten Widersprüchlichkeit der philosophischen Argumentation bei Schiller und der Tendenz zur Verabsolutierung der idealistischen Postulate im Zuge der Rezeptionsgeschichte hat Eike Middell zu Recht darauf verwiesen, daß „die Theoriebildung . . . erneute Annäherung an die Dichtung (ist), deren Probleme zweifellos auch aus Schillers idealistischer Ästhetik folgen, ohne daß jedoch das poetische Werk reduzierbar wäre auf eine Illustration dieser Theorie.“ Wenn Middell aber schlußfolgert, „nicht in der Theorie, vielmehr in der poetischen Praxis (liege) die unabgegoltene Größe Schillers“⁵¹, dann soll dieses apodiktische Urteil im Hinblick auf die Wirkungsgeschichte des deutschen Schriftstellers in Rußland einer Prüfung unterzogen werden.

3. *Ästhetische Konzeptionsbildung im Spannungsfeld von Tradition und Realitätserfahrung*

Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Ästhetik Dostoevskijs wird dadurch erschwert, daß der Schriftsteller über sein Literaturkonzept wenig reflektiert und es kaum explizit entwickelt hat. Bei dem Versuch, die kunsttheoretischen Positionen aus einer Vielzahl verstreuter Äußerungen in der Publizistik, den Erzählwerken, Briefen, Notizbüchern und Manuskripten zu rekonstruieren, gelangte die Forschung immer wieder zu der Feststellung, daß Dostoevskij kein einheitliches und abgeschlossenes Kunstkonzept entwickelt habe und keinesfalls als Kunsttheoretiker betrachtet werden könne. Dieses einhellige Urteil verbindet die bisher vorliegenden, in ihrer methodologischen Anlage höchst unterschiedlichen Arbeiten über das Verhältnis von ästhetischer Positionsbestimmung und künstlerischer Praxis⁵².

Ein weiteres Problem der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Dostoevskijs Ästhetik ergab sich daraus, daß die überwiegende Zahl der Äußerungen zu Kunstfragen aus der Polemik mit aktuellen Entwicklungstendenzen in der russischen Literatur, bildenden Kunst und Literaturkritik hervorging und aus der Sicht des Journalisten und Kritikers erfolgte. Die beinahe ausschließliche Konzentration auf ästhetische Phänomene in Rußland verstellte der Forschung oftmals den Blick für die *allgemeinen Gesetzmäßigkeiten* künstlerischer Produktion, Kommunikation und Rezeption, die Dostoevskij in ihrer *nationalliterarischen Ausprägung* reflektierte⁵³.

Insofern jeder Versuch einer systematischen Darstellung der poetologischen und ästhetischen Ansichten Dostoevskijs problematisch war, wurde der Vergleich mit überlieferten ästhetischen Theorien ein wichtiges Hilfsmittel zur historischen Klassifizierung und Bewertung der Dostoevskijschen Kunstkonzeption. Während Bachtin die schöpferische Eigenart des russischen Schriftstellers in einen Traditionszusammenhang mit der antiken menippeischen Satire und dem karnevalistischen Weltempfinden des Mittelalters stellte⁵⁴ und in Arbeiten anderer Wissenschaftler Bezüge zur Hegelschen Ästhetik⁵⁵ bzw. zur Kunstphilosophie Schellings⁵⁶ hergestellt wurden, dominierte von Anfang an der Rückgriff auf die Schillersche Kunsttheorie als Vergleichsgrundlage.

Eine sichere Materialbasis in bezug auf Dostoevskijs Beschäftigung mit Schiller⁵⁷ und die nachweisbar große Wirkung des deutschen Schriftstellers auf das russische Kulturleben seit Beginn des 19. Jahrhunderts⁵⁸ gaben der literaturwissenschaftlichen Forschung zusätzliche Orientierungshilfen. Nach Ansätzen in den 20er Jahren⁵⁹ ist vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten das Interesse an einer Untersuchung der Berührungspunkte (weniger der Differenzen) zwischen Schillers Kunsttheorie und dem Werk Dostoevskijs spürbar gewachsen. 1966 ging Jackson von der These aus, die ästhetischen Ideen Dostoevskijs seien trotz ihres unsystematischen und in sich widersprüchlichen Charakters als Kunstphilosophie zu betrachten, in deren Zentrum Probleme des künstlerischen Formungsprozesses ständen. Schillers klassisches Kunstkonzept bildete dann über weite Teile die Vergleichsbasis für eine sehr genaue und differenzierte Analyse der Kunstkonzeption Dostoevskijs, in der – Jackson zufolge – eine ihrer Grundanlage nach religiöse Weltansicht ästhetisiert und die Widersprüche der Realität durch künstlerische Formgebung aufgehoben werden⁶⁰.

Auch in den Untersuchungen zur Ästhetik Dostoevskijs von Flick (1972) diente die Schillersche Kunstphilosophie als Vergleichsgrundlage, um die offensichtliche Diskrepanz zwischen bewußten ästhetischen Auffassungen und (unbewußten?) Eigenarten der Werkstruktur unter dem Aspekt einer objektiven Finalität der Kunst zu verallgemeinern. Auf diese Weise sollte bewiesen werden, „daß bei Dostoevskij Werkstruktur, Religion und Ästhetik zusammenarbeiten, um einem Zweck zu dienen: der Befreiung der dialogischen, vieldeutigen Bewegung des lebendigen Lebens vom Joch der Herrschaft des Eindeutigen“⁶¹.

In der als Hochschullehrbuch bestätigten *Ėstetika Dostoevskogo* von Kašina (1975) wird das ästhetische Ideal des russischen Schriftstellers zwar auch in Beziehung zur deutschen klassischen Philosophie, repräsentiert durch Kant und Schiller, gesetzt; durch einen Zirkelschluß erfahren jedoch die Differenzen zwischen publizistischen Auffassungen und künstlerischer Praxis ihre unvermittelte Aufhebung in der realistischen Methode: als bewußter Realist sei Dostoevskij in der Widerspiegelung der objektiven Realität zu verschiedenen schöpferischen Ergebnissen gelangt, und die theoretischen Grundprinzipien seines Schaffens bewegten sich innerhalb der Grenzen der Ästhetik des russischen kriti-

schen Realismus⁶².

In den genannten und einer Reihe weiterer Untersuchungen zu Einzelaspekten⁶³ wurde überzeugend herausgearbeitet, daß Dostoevskij vor allem an die Schillersche Bestimmung des Schönen als notwendige Bedingung des Humanen anknüpft und sein ästhetisches Ideal mit der klassischen Trias des Wahren, Guten und Schönen korrespondiert. Dabei konnte jedoch die entdeckte Differenz zwischen der Übernahme von Grundpositionen der Schillerschen Kunsttheorie und der originären Struktur der Erzählwerke bei Dostoevskij immer wieder nur bestätigt, nicht aber befriedigend geklärt werden.

Die anhand der Schiller-Rezeption Dostoevskijs diskutierte Frage nach der Bewahrung des klassischen Kunstkonzepts im kritischen Realismus bezog sich bisher vor allem auf das Verhältnis von Humanisierungsfunktion und Abbildcharakter der Literatur. Wurde einerseits die ästhetische Gesetzgebung verabsolutiert und tendenziell enthistorisiert, so operierte man andererseits mit einem vereinfachten, unter dem Diktat des Stoffes stehenden Widerspiegelungsbegriff. Erkenntnisgewinn – auch um den Preis einer zeitweiligen Vereinseitigung des komplexen Problems – war insbesondere dort zu verzeichnen, wo die Vermittlungen zwischen Schillers ästhetischer Theorie und Dostoevskijs poetologischer Praxis untersucht wurden. Unter diesem Aspekt hat sich die Forschung beinahe ausschließlich mit der in den *Ästhetischen Briefen* entwickelten Triblehre befaßt, deren anthropologisches Grundmuster auf die Kunstgestalten, vor allem im Roman *Brat'ja Karamazovy*, projiziert wurde und als Erklärungsmodell diente⁶⁴. Überhaupt dominierte in den bisherigen Untersuchungen der Rückgriff auf diese Arbeit, während die anderen ästhetischen Schriften Schillers kaum in Betracht gezogen wurden. Im Falle der zweiten großen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* verwundert dies um so mehr, als die dort vollzogene Positionsbestimmung des modernen Künstlers und die Reflexion seiner Schaffensprobleme Entwicklungstendenzen der Literatur im 19. Jahrhundert antizipiert und insofern entscheidende Ansatzpunkte für eine vergleichende Analyse bietet⁶⁵. Außerdem hat Dostoevskijs Bruder Michail diese Schrift ins Russische übersetzt, so daß eine gedankliche Auseinandersetzung mit deren Grundpositionen bei der engen Beziehung beider als sicher anzunehmen ist⁶⁶.

Den Untersuchungsansatz der vorliegenden Arbeit bildet die *Einheit von Gesellschaftskritik, geschichtsphilosophischer Spekulation und Humanisierungsfunktion der Kunst*, die gleichermaßen für das klassische Kunstkonzept Schillers wie für das Schaffen Dostoevskijs konstituierend ist. Soweit die Sekundärliteratur überschaut werden konnte, ist diese Fragestellung bisher nicht behandelt worden. Neuhäuser hat das Frühwerk Dostoevskijs unter dem Aspekt von literarischer Tradition und gesellschaftlichem Anspruch analysiert, um in der Struktur der Texte „die Wechselwirkung von individuellem, biographischem, literaturgeschichtlichem und soziopolitischem Kontext“⁶⁷ aufzuzeigen und eine Ausgangsbasis für die in Aussicht gestellte Neuinterpretation der großen Romane zu schaffen. Seine instruktive Studie folgt dem hermeneutischen Verfahren, die gegenseitige Durchdringung von Text und Kontext einsichtig zu machen, unterstellt aber die ermittelten weltliterarischen und ideengeschichtlichen Bezüge keinem übergreifenden Ordnungsprinzip⁶⁸. Friedländer konstatierte in Dostoevskijs ästhetischem Denken einen Zusammenhang zwischen Geschichtsauffassung und Gesetzmäßigkeiten der Kunstentwicklung; indem er die triadische Strukturierung des Geschichtsprozesses jedoch ausschließlich auf das Ideengut des utopischen Sozialismus zurückführte, blieb der Bezug zu Schiller außer Betracht⁶⁹.

Auf der Grundlage der genannten Forschungsergebnisse soll in der vorliegenden Arbeit die Funktion aufklärerisch-klassischen Gedankenmaterials im Prozeß der Herausbildung des Dostoevskijschen Literaturkonzepts und einer modernen Erzählprosa untersucht werden. Es wird davon ausgegangen, daß der russische Schriftsteller Schiller nicht nur im Hinblick auf das im sozialen und politischen Emanzipationskampf des Bürgertums postulierte Humanitätsideal beerbt, sondern *auf verkürzte Weise* noch einmal *Denkansätze* und *Argumentationsstrukturen rekapituliert*⁷⁰, die von der klassischen deutschen Philosophie und der Weimarer Klassik am Ausgang der Aufklärungsbewegung entwickelt wurden und bis in die Frühromantik hineinreichten. Wie bei Schiller, so wird auch bei Dostoevskij die aktuelle Kritik an der Vereinzelung des Menschen und der Deformation der menschlichen We-

senskräfte geschichtsphilosophisch untermauert, indem die Gegenwart als Durchgangsstadium eines triadisch strukturierten und teleologisch gedachten Geschichtsverlaufes erscheint. Künstlerisches Produzieren unter diesen Bedingungen hat das Ziel, die humanen Elemente des Geschichtsprozesses herauszuarbeiten und dergestalt Menschheitsfortschritt zu befördern⁷¹. Da diese Funktionsbestimmung der Kunst in Schillers ästhetischer Theorie bereits Epochenrepräsentanz gewonnen hatte, konnte sich Dostoevskij in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deren Grundpositionen schöpferisch anverwandeln, ohne darüber noch explizit reflektieren zu müssen.

Das Wesen dieses Tradierungsprozesses besteht darin, daß der russische Schriftsteller Schillersche Denkmuster aktualisiert, ästhetische Prinzipien in der künstlerischen Aneignung der zeitgenössischen Wirklichkeit umzusetzen sucht und neben der Bewahrung auch zu eigentümlichen Modifikationen von Grundpositionen der Schillerschen Kunsttheorie gelangt. Die in der Orientierung an ästhetischen Postulaten der bürgerlichen Emanzipationsbewegung zutage tretende Differenz zwischen dem klassischen Menschenbild und den inhumanen Tendenzen des Geschichtsprozesses im 19. Jahrhundert provoziert Spannungen, um deren produktive Auflösung Dostoevskij sowohl in den Kunstwerken wie in der Publizistik ringt. Deshalb wird besonderes Gewicht auf den Nachweis gelegt, daß der russische Autor auch in seinen publizistischen Arbeiten zentralen Gedankengängen der ästhetischen Schriften Schillers verpflichtet ist und diese – als Künstler – für seine Zwecke umfunktioniert.

Für die Darstellung wurde ein logisch-systematisches Gliederungsprinzip gewählt, das die Fülle des Materials auf jeweils einen zentralen Vergleichsaspekt konzentrieren und die Arbeit am Text ermöglichen soll. In einem ersten Teil wird der Zusammenhang von Geschichtsphilosophie, Zeitalterkritik und Kunstkonzept bei Schiller und Dostoevskij herausgearbeitet, der eine weitgehende Übereinstimmung beider Autoren im Hinblick auf die gedanklichen Prämissen und geschichtlichen Grundlagen der ästhetischen Konzeptionsbildung belegt. Ein zweiter Teil stellt dar, wie Dostoevskij unter im Vergleich zu Deutschland veränderten epochengeschichtlichen Voraussetzungen und gemäß seinen nationalen Bedingungen Grundpositionen der klassischen

deutschen Ästhetik in einen neuen Funktionszusammenhang integrierte. Abschließend wird skizziert, in welchem Sinne sich Dostoevskij in seiner poetologischen Praxis an Schillerschen Theoremen orientierte und welche Konsequenzen die Bewahrung des klassischen Humanitätsideals für die Struktur seiner Erzählwerke zeitigte. Die Arbeit versteht sich vorwiegend als *Problemaufriß*, der die Tragfähigkeit des methodologischen Ansatzes erweisen soll und Material für weitere differenzierende Analysen bereitstellt, sowie als ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Schillers in Rußland.

ERSTER TEIL: GOLDENES ZEITALTER UND EISERNE ZEIT

I. Geschichtsphilosophie und Kunstkonzept

1. Das Bild des Goldenen Zeitalters bei Dostoevskij

In der Sekundärliteratur gilt es als Allgemeinplatz, daß dem Bild des Goldenen Zeitalters eine Schlüsselstellung für die künstlerische Weltansicht und Methode Dostoevskijs zukommt¹. Dabei wurde das Goldene Zeitalter meist als Chiffre für einen allgemeinen Zustand von Harmonie, Frieden und Glück betrachtet, der als positives Gegenbild mit dem Chaos der zeitgenössischen feudal-bürgerlichen Gesellschaft kontrastiert. Der sowjetische Literaturwissenschaftler Pruckov, der in den 70er Jahren in einer Reihe von Aufsätzen den Bedeutungsgehalt und die ästhetische Funktion des Bildes bei Dostoevskij untersuchte, kam zu dem Schluß, es handele sich dabei um eine *religiös-ethische Utopie* mit *antiaufklärerischem Charakter*². Im Anmerkungsapparat der historisch-kritischen Gesamtausgabe wird eine antipositivistische Polemik Dostoevskijs konstatiert, die gegen die Prinzipien einer „wissenschaftlichen“ Umgestaltung der Welt gerichtet sei³.

Eine gründliche Analyse des Zusammenhanges zwischen dem in der europäischen Literatur so verbreiteten Topos von der Goldenen Zeit und seiner Tradierung bei Dostoevskij wurde bisher nicht vorgenommen. Damit begab man sich der Möglichkeit, Dostoevskijs Aktualisierung des Topos in die Überlieferungsgeschichte einzuordnen und aus dem Vergleich Aufschluß über die Stellung des russischen Schriftstellers in einem ideengeschichtlichen Kontext zu gewinnen⁴. So widerspiegelt sich auch im Erkenntnisstand zu diesem Problem die Vernachlässigung des internationalen Kommunikations- und Wirkungszusammenhanges bei der Untersuchung der künstlerischen Subjektivität des Schriftstellers. Die damit einhergehende Tendenz zur Überschätzung der nationalen Spezifik war insofern folgenreich, als literarische Fakten mitunter eher mystifiziert denn objektiviert wurden: Dostoevskij habe den Mut besessen, „als Künstler die überaus schwierige Rolle eines Propheten zu übernehmen“, indem er „beharrlich nach Mitteln zur Rettung und zum Heil der Menschheit“ suchte. In den Sympathien für ein Goldenes Zeit-

alter zeige sich daher die „Originalität der ideologischen Position des Schriftstellers“⁵. An anderer Stelle wird der weltumspannende Charakter des Traumes von einem gerechten und harmonischen Gesellschaftszustand als spezifisch russische Variante der Utopienbildung gewertet und der westeuropäischen Literaturontwicklung gegenübergestellt⁶.

Die in der Dostoevskij-Forschung übliche Zurückführung des Bildes vom Goldenen Zeitalter auf das ideell-moralische Arsenal des Christentums und bestimmte Ideen des utopischen Sozialismus⁷ erscheint vor dem Hintergrund einer mehr als zweitausendjährigen Überlieferungsgeschichte des Topos von der Goldenen Zeit in mehrfacher Hinsicht problematisch. Zum einen bleibt ein solcher Umgang mit dem Werk hinter Dostoevskijs eigenem Verständnis zurück, denn in Bezeichnung und Bildwelt dominiert die antike Vorstellungsform, die auf eigentümliche Weise mit christlichen Motiven verknüpft wird. Dies allerdings stellt keine Neuschöpfung des russischen Autors dar, sondern bildet einen Grundzug der Überlieferungsgeschichte. Die Toposforschung hat längst herausgearbeitet, wie die antiken Überlieferungen vom Goldenen Zeitalter der christlichen Vorstellungsform vom Tausendjährigen Reich anverwandelt bzw. durch sie verdrängt wurden⁸. Zum anderen befestigt eine derartige Verkürzung der Traditionsbeziehungen die in der Sekundärliteratur noch immer vorherrschende Trennung Dostoevskijs in einen Anhänger des utopischen Sozialismus (bis zu seiner Verurteilung 1849) und einen christlichen Schriftsteller (nach der Rückkehr aus der Verbannung)⁹. Zwar haben neuere Arbeiten sowjetischer Wissenschaftler überzeugend dargestellt, daß Dostoevskij zeit seines Lebens vom Gedankengut des utopischen Sozialismus affiziert blieb, doch mußte dieser Nachweis zugleich dazu dienen, die „christlichen“ Elemente im Spätwerk zu kompensieren und Dostoevskijs Zugehörigkeit zum progressiven Denken seiner Zeit beweiskräftig zu machen¹⁰. Die Unzulänglichkeit eines solchen Verfahrens liegt auf der Hand, wird doch auf diese Weise der Anteil christlichen Gedankengutes an der Konstituierung des Sozialutopismus unterschlagen. Damit entfällt auch eine Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern Dostoevskijs Rezeption des utopischen Sozialismus gerade durch dessen Berufung auf die ethischen Maximen des Christentums stimuliert wurde¹¹.

Angesichts dieses Forschungsstandes kann die ideengeschichtliche

Lokalisierung des Bildes vom Goldenen Zeitalter nicht nur zum tieferen Verständnis der Traditionsbeziehungen des russischen Autors beitragen; sie ist auch in methodologischer Hinsicht von Belang. Da im Gesamtwerk Dostoevskijs „Goldenes Zeitalter“ „Paradies“, „Neues Jerusalem“ und „Tausendjähriges Reich“ koexistieren bzw. synonym gebraucht werden, kann man davon ausgehen, daß dem Schriftsteller ein allgemeiner ideengeschichtlicher Zusammenhang von antiker und christlicher Vorstellungsform bewußt ist.

Dies zeigt sich schon in den Vorarbeiten zum Roman *Prestuplenie i nakazanie* (1866), wo die Notiz steht: „Oh, warum leben nicht alle glücklich?“, und der Autor kommentiert: „Das Bild des goldenen Zeitalters. Es ist schon in Hirnen und Herzen. Wie soll es nicht anbrechen – und anderes“ (PSS 7, 91). Der verweisende Charakter dieser Replik deutet darauf hin, wie vertraut Dostoevskij mit den weiteren Gedankengängen ist, denn Raskol'nikov wird die verzweifelte Frage in den Mund gelegt: „Aber welches Recht habe ich, ein gemeiner Mörder, den Menschen Glück zu wünschen und vom goldenen Zeitalter zu träumen! Ich will dieses Recht haben“ (PSS 7, 91). Nach den Notizen Dostoevskijs soll es diese Überlegung sein, die Raskol'nikov dazu bewegt, sein Verbrechen vor dem Volk zu bekennen und sich der Polizei zu stellen. Unmittelbar darauf folgen Erinnerungen an das Evangelium, das die Mutter las; in der Endfassung des Romans ist es dann Sonja, die Raskol'nikovs menschliche Wiedergeburt mit Argumenten aus der Bibel zu befördern sucht. Und im Epilog hat der genesende Raskol'nikov die Empfindung, als sei in der sonnenüberfluteten Steppe am anderen Ufer des Flusses die Zeit stehengeblieben, „als sei das Zeitalter Abrahams und seiner Herden noch nicht vorüber“ (PSS 6, 421).

Diese eigentümliche Verschmelzung von antiken und christlichen Motiven wird in allen folgenden Werken beibehalten, doch gewinnt das Bild von einem vergangenen Goldenen Zeitalter der Menschheit zugleich konkretere Gestalt. Nachdem das Kapitel *U Tichona*, das die Beichte Stavrogins und dessen Version des Goldenen Zeitalters enthielt, in der Endredaktion des Romans *Besj* (1872) gestrichen worden war, übernahm Dostoevskij diese Traumvision in den Roman *Podrostok* (1875), wo sie Versilov – wie zuvor Stavrogin – unter dem Eindruck eines Bildes aus der Dresdener Gemäldegalerie – Claude Lorrains *Acis*

und *Galathea* (1657) – erschien. Die ausführlichste künstlerische Konkretisierung des Bildes erfolgte in der phantastischen Erzählung *Son smešnogo človeka* (1877).

Darin überspringt der Erzähler „Raum und Zeit und die Gesetze des Seins und der Vernunft“ und hält sich „nur an den Punkten auf, von denen das Herz träumt“ (PSS 25, 110). Nach seinem Flug durch das Weltall landet er schließlich „auf einer jener Inseln, die auf unserer Erde den griechischen Archipel bilden“ (PSS 25, 112). Auch Stavrogin bzw. Versilov sahen im Traum diesen „Winkel der griechischen Inselgruppe; blaue, freundliche Wellen, Inseln und Felsen, blühende Ufer, ein zauberhaftes Panorama in der Ferne, die untergehende lockende Sonne ... Hier war, so blieb es in ihrem Gedächtnis, die Wiege der europäischen Menschheit, hier waren die ersten Szenen der Mythologie, ihr irdisches Paradies ...“ (PSS 11, 21). Mit der griechischen Überlieferungslinie seit Hesiods Lehrgedicht *Werke und Tage* hat Dostoevskijs Bild vom Goldenen Zeitalter dann auch entscheidende Gemeinsamkeiten: den friedlichen Zustand der Erde, die ihre Reichtümer von selbst und im Überfluß schenkt, sowie die unschuldig-kindliche Freude und Schönheit der Menschen, deren Tun keinen Zweck zu verfolgen und für die der Tod keine Bedeutung zu haben scheint.

Auf den „antiken Geist“ des Bildes vom Goldenen Zeitalter wurde in der Sekundärliteratur auch schon vereinzelt hingewiesen, ohne daß jedoch seine geschichtsphilosophische Dimension genauer untersucht worden wäre¹². Die Zurückhaltung der Literaturwissenschaft gegenüber präzisierenden und historisch vertiefenden Fragestellungen hängt sicher auch damit zusammen, daß dem Bild des Goldenen Zeitalters – trotz der relativ ausführlichen ästhetischen Konkretisierung in den genannten Werken – bei Dostoevskij eigentlich nur eine episodische Rolle zukommt. Seine Bedeutung für das Gesamtwerk ergibt sich einmal daraus, daß es in der bisher dargestellten Weise funktional in die Struktur des jeweiligen Werkes integriert ist, indem es mit der moralischen Läuterung der Kunstgestalten verbunden wird. Im Fortgang der vorliegenden Untersuchung wird aber noch zu zeigen sein, in welchem Maße die das Bild des Goldenen Zeitalters konstituierenden Elemente als geschichtsphilosophische Sinnträger in modifizierter Form erscheinen und das Gesamtwerk durchdringen. Es betrifft dies nicht nur die

Publizistik im *Dnevnik pisatelja* (1873 - 1881), sondern gleichermaßen das Frühwerk und die beiden großen Romane *Idiot* (1868) und *Brat'ja Karamazovy* (1880).

Zunächst sollen die geschichtsphilosophischen Dimensionen des Bildes vom Goldenen Zeitalter untersucht werden. Diese Fragestellung hat in der Sekundärliteratur bisher keine Rolle gespielt: Weder wurde die geschichtsphilosophische Relevanz der tradierten Bildlichkeit herausgearbeitet, noch erkannte man unter diesem Aspekt einen Zusammenhang mit ästhetischen Überlegungen Schillers¹³.

2. *Ästhetische Selbstverständigung am literarischen Modell: Schillers Dichtung „Die Götter Griechenlands“ und Dostoevskijs Erzählung „Son smešného človeka“*

Schiller und Dostoevskij stehen zunächst ganz in den Traditionen der Überlieferungsgeschichte des Topos von der Goldenen Zeit, wenn sie unter Rückgriff auf das antike Griechenland ein ideales Gegenbild zu ihrer als unnatürlich, disharmonisch und inhuman empfundenen Gegenwart entwerfen. Wie stark dem russischen Autor dieser Traditionszusammenhang bewußt war, zeigt seine Epochencharakteristik, wo die feudal-bürgerlichen Gesellschaftsverhältnisse im Sinne der antiken Weltalterlehre wiederholt als „eisernes“ Zeitalter diagnostiziert werden¹⁴.

Mit Blick auf den Zeitcharakter, heißt es in Schillers *Ästhetischen Briefen*, verwundert der Kontrast, „der zwischen der heutigen Form der Menschheit, und zwischen der ehemaligen, besonders der griechischen, angetroffen wird“ (NA 20, 321). Bei Dostoevskij nimmt die Erinnerung an eine im Bild des Goldenen Zeitalters beschworene frühe Stufe der Menschheitsentwicklung ebenfalls idealbildenden und regulativen Charakter an, insofern die tradierte Bildlichkeit die Gesamtstruktur des jeweiligen Textes geschichtsphilosophisch dimensioniert. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß Schiller die antiken Vorbilder dabei „kaum in ihrer historischen Realität gesehen“ hat¹⁵. Auch Dostoevskij klammert die sozialökonomischen Bedingungen und gesellschaftlichen Widersprüche des alten Griechenland völlig aus. Insofern kann man bei ihm ebenfalls von einer Idealisierung der griechischen Antike sprechen, die ihren historischen Stellenwert erst dadurch erlangt, daß sie – wie bei Schiller – in einen menscheitsgeschichtlichen Entwicklungsprozeß integriert und damit geschichtsphilosophisch relevant wird.

In der Schiller-Forschung hat man den Umgang des deutschen Dichters mit der antiken Mythologie bald als allegorisches, bald als symbolisches Verfahren interpretiert¹⁶. Weitgehende Übereinstimmung herrscht jedoch darüber, daß Schiller nicht die Reproduktion der realen gesellschaftlich-geschichtlichen Totalität intendierte, sondern daß sein Bild der antiken Welt fiktiven Charakter hat¹⁷. Bei Dostoevskij scheint die griechische Mythologie als künstlerische Ver-

mittlungsinstanz völlig zu entfallen. Zwar ist mehrfach die Rede davon, daß das Goldene Zeitalter auf dem griechischen Archipel als dem Ort der antiken Mythologie angesiedelt ist, doch erfahren die mythologischen Überlieferungen keinerlei Umbildung oder Aktualisierung. Um das Goldene Zeitalter dennoch als fiktiven und mit der historischen Realität im antiken Griechenland nicht gleichzusetzenden Menschheitszustand zu bewerten, bedient sich der russische Schriftsteller einer anderen künstlerischen Vermittlungsweise, nämlich des *Traumes*: Wo das Goldene Zeitalter ästhetisch konkretisiert erscheint¹⁸, dort träumen die Kunstgestalten, und die Gesetze von Raum und Zeit sind außer Kraft gesetzt¹⁹. Eine eindeutige Beweisführung fällt schwer, doch deutet einiges darauf hin, daß Dostoevskij mit der Traumstrukturierung seines Bildes vom Goldenen Zeitalter romantische Kunstverfahren nutzt. Der Vergleich mit Novalis bietet sich an und wird an anderer Stelle auch noch ausgeführt²⁰. Bekannt ist im übrigen die jugendliche Verehrung für E.T.A. Hoffmann, dessen Rezeption bisher vorrangig in bezug auf das Frühwerk Dostoevskijs und dort die Doppelgängerproblematik untersucht wurde²¹.

Der Verzicht Dostoevskijs auf das Schillersche Verfahren einer freien Anverwandlung und funktionalen Neubewertung griechischer Mythologie ist nicht zuletzt dadurch bedingt, daß die Ergebnisse der Altertumsforschung und die Anfänge einer wissenschaftlichen Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert derartige Kunstgriffe skeptisch erscheinen ließen. Wie Werner Krauss darstellte, zerriß das 19. Jahrhundert „das Band der unbefangenen Symbiose mit den antiken Formern, indem es zugleich den Werdeprozeß des hellenischen Geistes erkannte und das Gesetz der Wandlung als die wesentliche Wirkungsweise der mythischen Gewalten begriff“²². Der zeitgenössische Drang nach Verwissenschaftlichung aller Lebensbereiche erfährt sogar eine ironische Brechung, indem das „Utopia“ Dostoevskijs auf einem anderen Planeten angesiedelt wird. Friedländer vermutet an dieser Stelle den Einfluß einer Arbeit Strachovs, der im Jahre 1872 einen Artikel über das utopische Denken in der europäischen Philosophie veröffentlichte²³.

Ob Dostoevskij dieser Anregung bedurfte, sei dahingestellt. Auf jeden Fall erreicht er durch seinen Kunstgriff eine ähnliche Wirkung wie die, die Schiller im *Brief eines reisenden Dänen* als Erlebnis in

Antikensaal zu Mannheim beschreibt. Dort scheint „eine unsichtbare Hand ... die Hülle der Vergangenheit vor deinem Aug wegzustreifen, zwei Jahrtausende versinken vor deinem Fußtritt“ (NA 20, 102). Bei Dostoevskij steht der Erzähler durch seinen *Traum* „mitten im schönen lachenden Griechenland“, aber er wandelt nicht wie der Besucher des Antikensaals bei Schiller „unter Helden und Grazien“ (NA 20, 102), sondern ist fasziniert von den dort lebenden *Menschen*.

Nun zum Textvergleich zwischen Schillers geschichtsphilosophischer Dichtung *Die Götter Griechenlands* (1788) und Dostoevskijs phantastischer Erzählung *Son smešnogo čeloveka*, der zeigen soll, welche konkreten Berührungspunkte zwischen beiden Schriftstellern in der Rückbesinnung auf die griechische Antike zutage treten. Im Mittelpunkt steht die Analyse der Bildlichkeit, denn Menschheitsgeschichte wird jeweils in poetischer Konfiguration erzählt.

Beide Werke fußen auf dem Kontrast von antiker und moderner Welterfahrung, der sich in der geradezu antithetischen Strukturierung des Textaufbaus äußert. Während Schillers Dichtung die Zeitalter gegeneinander abwägt, vollzieht Dostoevskij diesen Vergleich in vermittelter Form. Er läßt den „smešnoj čelovek“ im Traum Selbstmord begehen, und damit ist eine Erzählperspektive geschaffen, auf der nun ebenfalls die zeitgenössische Petersburger Wirklichkeit mit dem im Traum geschauten Kindheitsstadium der Menschheit konfrontiert wird. Doch schon vor der Gegenüberstellung dieser zwei Welten ist Dostoevskijs Text kontrastiv aufgebaut. Nebeneinander stehen die Empfindung des Todes und das Gefühl von Leben jenseits des Grabes, die Enge des Petersburger Zimmers und die Weite des Weltalls, die vormalige Gleichgültigkeit gegenüber allem und die wachsende Angst während des Fluges durch das All. Am stärksten ausgeprägt ist jedoch der Gegensatz zwischen der Dunkelheit (der Petersburger Nacht, des Grabes, des Weltraumes) und dem Licht der Sonne, das den Erzähler schließlich wieder zum Leben erweckt. Obwohl angeblich auf einem anderen Planeten gelandet, befindet sich der „smešnoj čelovek“ „auf einer jener Inseln, die auf unserer Erde den griechischen Archipel bilden ... Oh, alles war ganz so wie bei uns; aber alles schien zu strahlen wie an einem Feiertag, als wäre endlich ein großer, heiliger Triumph erreicht ... Das war die nicht durch den Sündenfall entweihte Erde;

auf ihr lebten Menschen, die sich nicht versündigt hatten; sie lebten in einem solchen Paradies, in dem nach den Überlieferungen der ganzen Menschheit auch unsere sündigen Ureltern ursprünglich gelebt haben, nur mit dem Unterschied, daß die Erde hier überall ein Paradies war" (PSS 25, 112).

Was bei Schiller die Erinnerung hervorbringt (und was folglich zeitlich dimensioniert ist), erreicht Dostoevskij durch die räumliche Verlagerung: Beide Schriftsteller entwerfen das Bild „eines poetisch an die Antike gebundenen Weltzustandes, der den Menschen mit sich und der Welt in grundsätzlicher Übereinstimmung sah"²⁴. Die Vielfalt des allseitig beseelten und lebendigen Naturkosmos, die „*Lebensfülle*" (NA 1, 190; PSS 25, 115) erscheint in analogen Bildern: Dem „höhern Adel der Natur" (NA 1, 190) entsprechen Dostoevskijs geradezu poetische Variationen, deren Nähe zu einem antiken Dithyrambus in der Forschung schon herausgestellt wurde²⁵. „Das freundliche, smaragdgrüne Meer plätscherte leise an den Ufern und küßte sie mit offensichtlicher, beinahe bewußter Liebe. Hohe, schöne Bäume standen da im vollen Schmuck ihrer Blüte, und die zahllosen Blättchen mit ihrem leisen, freundlichen Rauschen hießen mich willkommen, davon bin ich überzeugt, und schienen Worte der Liebe zu sprechen. Der Rasen leuchtete von bunten, duftenden Blumen. Kleine Vögel flogen scharenweise in der Luft umher, setzten sich mir ohne Furcht auf die Schultern und auf die Hände und schlugen mich fröhlich mit ihren allerliebsten, flatternden Flügelchen" (PSS 25, 112).

Wie bei Schiller ist auch bei Dostoevskij die Natur beseelt und den menschlichen Empfindungsmöglichkeiten angeglichen, ohne daß dazu jedoch mythologische Vermittlungen bemüht werden. Es sind die Bewohner dieser glücklichen Erde selbst, die „Kinder der Sonne" (PSS 25, 112), deren Existenzweise Lebensfülle und Genußfähigkeit wie den Schillerschen mythologischen Gestalten eignet. Aus dem harmonischen Einssein mit der Natur erwachsen *Freude* und *Liebe* als die dominierenden Verhaltensweisen gegenüber dem Nächsten und der sie umgebenden Welt. Die *Schönheit* dieser Wesen fasziniert den „smešnoj čelovek", und „schön" ist auch das von Schiller bevorzugte Attribut zur Charakterisierung jenes Zeitalters, in dem die „Götter Griechenlands" als die „schönen Wesen aus dem Fabelland" (NA 1, 190) die Welt re-

gierten. Während bei Schiller die Mythologie der Griechen als poetisches Medium ihrer Naturanschauung und ihres Gottesdienstes, als menschlich empfundene, dichterisch gesteigerte Natur erscheint²⁶, ist den Menschen bei Dostoevskij das poetische Weltverhältnis gleichsam von Natur aus eigen. „Sie wiesen auf ihre Bäume, und ich vermochte den Grad von Liebe, mit dem sie sie betrachteten, nicht zu begreifen: sie redeten von ihnen, als wären es ihnen ähnliche Wesen. Und wissen Sie, vielleicht irre ich mich nicht, wenn ich sage, daß sie mit ihnen sprachen! Ja, sie fanden die Sprache der Bäume, und ich bin überzeugt, daß auch diese die Sprache der Menschen verstanden. So schauten sie auch auf die übrige Natur, auf die Tiere, die friedlich mit ihnen zusammenlebten, sie nicht anfielen und sie liebten, da sie von der Liebe der Menschen besiegt worden waren”(PSS 25, 113).

Diese völlige Entmythologisierung darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Dostoevskijs Bild einer „schönen Welt“ dem von Schiller entworfenen Ideal eines harmonischen und ganzheitlichen Welt- und Menschenbildes verwandt – und verpflichtet? – ist. So findet beinahe jedes Schillersche Mythologem seine säkularisierte Entsprechung bei Dostoevskij: Der „goldne Wagen Helios“ (NA 1, 190) korrespondiert zu den „Kindern der Sonne“ (PSS 25, 112); beklagt das lyrische Subjekt den Verlust der Mondgöttin am Sternenhimmel, so stellt der „smešnoj čelovek“ erstaunt fest, daß die „Menschen dieser glücklichen Erde . . . auf irgendeine Weise mit den himmlischen Sternen in Verbindung standen, nicht nur in Gedanken, sondern auf lebendigem Wege“ (PSS 25, 112). Preist Schiller den freudvollen, gleichsam spielerischen Charakter des Wirklichkeitsverhältnisses, der in Heldenspielen, Tänzen und auf Festen sich kundgibt, so berichtet der „smešnoj čelovek“ von abendlichen wohlklingenden Chorliedern: „In diesen Liedern gaben sie alle Gefühle wieder, die der scheidende Tag in ihnen erregte, priesen ihn und nahmen von ihm Abschied. Sie priesen die Natur, die Erde, das Meer, die Wälder . . .“ (PSS 25, 114). Angesichts der beseelten Natur und der Harmonie alles Existierenden verliert auch der Tod seinen Schrecken. Noch im Schattenreich gibt es bei Schiller einen Nachklang des Menschlichen, und Dostoevskij läßt seinen Erzähler entdecken: „Man konnte denken, daß sie mit ihren Verstorbenen noch nach dem Tod in Verbindung standen und daß die Gemeinschaft,

in der sie mit ihm während des Erdenlebens gestanden hatten, durch den Tod nicht aufgehoben wurde. Sie begriffen mich kaum, als ich sie nach dem ewigen Leben fragte, waren aber von diesem offenbar so fest überzeugt, daß es für sie keine Frage darstellte" (PSS 25, 114).

Natürlich sind die dargestellten Korrespondenzen in erster Linie dem Umstand geschuldet, daß sich Dostoevskij – wie vor ihm Schiller – mit seinem Bild eines vergangenen Goldenen Zeitalters bewußt in die Überlieferungsgeschichte des Topos stellt. In seiner Erzählung wird die Nähe zur antiken Goldenen Zeit besonders deutlich, wo die Menschen ohne Kampf, Arbeit, Verbrechen und Krankheit lebten, weil ihnen die Erde all das von selbst gewährte, was sie zum Leben benötigten: „Sie schweiften in ihren schönen Hainen und Wäldern umher; sie sangen ihre schönen Lieder; sie nährten sich von leichter Kost, von den Früchten ihrer Bäume, dem Honig ihrer Wälder und der Milch der sie liebenden Tiere. Für ihre Nahrung und Kleidung wendeten sie nur wenig Mühe auf" (PSS 25, 113).

Über die Tradierung des Topos hinaus geht Dostoevskij mit der Schillerschen Anverwandlung der antiken Überlieferung konform, indem er das Bild einer harmonischen, friedlichen und schönen Welt mit dem gegenwärtigen Zeitalter konfrontiert. In den von ihm beschriebenen Symptomen des Abfalls vom ursprünglichen Ideal wird die Schillersche Argumentation aktualisiert: Die einstige Einheit des Weltbezuges ist zerfallen, an die Stelle früherer Totalität trat die einförmige, von Verstandeswissen und Erkenntnistreben bestimmte Weltaneignung. So wundert sich der „smešnoj čelovek", der sich selbst als „modernen russischen Fortschrittler und garstigen Petersburger" (PSS 25, 113) bezeichnet, daß die Bewohner des Planeten, „die doch so viel wußten, unsere Wissenschaft nicht besaßen" (PSS 25, 113). Aber gerade durch das Universitätsstudium hatte der Erzähler die eigene Lächerlichkeit erkannt und in zunehmendem Maße an der Sinnhaftigkeit seiner Existenz gezweifelt. Die einseitige wissenschaftliche Aneignung der Welt führte bei ihm zu einer seelisch-moralischen Instabilität, so daß sich letztlich die Überzeugung herausbildete, „daß auf der Welt alles *ganz egal* sei . . . Ich fühlte auf einmal, daß es mir *ganz egal* wäre, ob die Welt existierte oder nicht. Ich begann mit meinem ganzen Wesen zu merken und zu spüren, daß *es um mich herum nichts gab*. Anfangs

schien mir immer, es habe wenigstens vorher vieles gegeben; aber dann kam ich darauf, daß auch vorher nichts dagewesen war, sondern es war mir nur so vorgekommen. Allmählich gelangte ich zu der Überzeugung, daß es auch niemals etwas geben wird ...”(PSS 25, 105).

Das besondere Selbstgefühl bei gleichzeitiger Unfähigkeit zur praktischen Tat und zu menschlicher Kommunikation hat der „smešnoj čelovek“ mit einer anderen Dostoevskijschen Gestalt gemeinsam, der auch alles gleichgültig geworden ist und die ebenfalls über die Lächerlichkeit der eigenen Existenz reflektiert, nämlich dem Verfasser der *Zapiski iz podpol'ja* (1864). Diesem erschien bereits jegliche Erkenntnis als Krankheit des „negativen Jahrhunderts“ (PSS 5, 110); sein Denkvermögen und die Fähigkeit zur Selbsterkenntnis empfand der „čelovek iz podpol'ja“ vor allem als Fluch, weil er sich durch sie zur Untätigkeit verurteilt fühlte. „Denn wenn man anfangen soll zu handeln, so muß man vorher vollständig ruhig sein, und es darf keinen Zweifel mehr geben. Aber wie könnte zum Beispiel ich mich beruhigen? Wo habe ich Grundursachen, auf die ich mich stützen könnte, wo Grundlagen? Woher soll ich sie nehmen? Ich übe mich im Denken, und folglich zieht bei mir jede Grundursache sofort eine andere, noch tiefer liegende Ursache nach sich und so weiter bis ins Unendliche. Darin besteht eben das Wesen allen Bewußtseins und allen Denkens“ (PSS 5, 108). Aus der Verzweiflung über die Unmöglichkeit sinnvollen menschlichen Handelns vermag er jedoch noch den Selbstgenuß des Leidens zu ziehen und seine „Untergrundexistenz“ mit der Relativität aller überlieferten Werte philosophisch zu legitimieren.

Der „smešnoj čelovek“ hatte dagegen „damals ganz aufgehört nachzudenken“ (PSS 25, 105). Sein Entschluß zum Selbstmord scheint konsequenter zu sein als die von Selbstmitleid und Menschenverachtung erfüllten Tiraden des „čelovek iz podpol'ja“, mit dem er allerdings den Hang zum Genuß an der eigenen Verzweiflung teilt. Bezeichnenderweise will er mit dem Todesschuß auf jenen Augenblick warten, „wo mir nicht alles egal sein würde“ (PSS 25, 106), um wenigstens im Akt der Selbstvernichtung die eigene Bedeutungslosigkeit zu überwinden. Als er sich angesichts eines leuchtenden Sterns in der Unendlichkeit des Universums gerade zur Tat entschlossen hat, fleht ihn ein Kind um Beistand an. Obwohl er es von sich stößt, vollzieht sich danach

die Wende: Die Hilflosigkeit des kleinen Mädchens erweckt in ihm ein Gefühl, daß „das Leben und die Welt gleichsam von mir abhängen werden ...“ Im Nachdenken über „alle diese neuen Fragen“ (PSS 25, 108) schläft er unmerklich ein und träumt – vom Goldenen Zeitalter.

Der Rückgriff auf die analoge Situation in den *Zapiski iz podpol'ja* war notwendig, um das gedankliche Umfeld für Dostoevskijs Argumentation zu rekapitulieren. Er ist auch insofern legitim, als in der Sekundärliteratur wiederholt auf den inneren Zusammenhang der philosophischen Anlage beider Erzählungen verwiesen wurde²⁷. Wenn der „čelovek iz podpol'ja“ das 19. Jahrhundert als ein Stadium der Menschheitsgeschichte auffaßt, wo „die Sache schon bis zur Tabelle und bis zur Arithmetik gediehen ist und wo nur noch der Satz 'Zweimal zwei ist vier' gilt“ (PSS 5, 117), dann korrespondiert diese Epochencharakteristik mit der Skepsis Schillers gegenüber dem modernen wissenschaftlichen Weltbild.

Für Schiller ist festzuhalten, daß die Kritik in den *Göttern Griechenlands* nicht nur dem mechanischen Materialismus gilt, „sondern der sich im glanzvollen Aufstieg der klassischen Mechanik aufgipfelnden Naturwissenschaft seit der Renaissance, ja wohl auch eines rationalistischen wissenschaftlichen Denkens überhaupt“²⁸. Dostoevskijs Polemik zielt in die gleiche Richtung, denn der „čelovek iz podpol'ja“ opponiert gegen die Herrschaft der „Naturgesetze“ (PSS 5, 105), die den Menschen auf „eine Art Klaviertaste oder einen Stift in einem Leierkasten“ (PSS 5, 112) reduzieren. Werden in dieser Erzählung Darwin und die sich auf „mathematische Gewißheit“ stützenden utopischen Sozialisten als Kronzeugen herangezogen²⁹, so beruft sich wenig später Raskolnikov (im Roman *Prestuplenie i nakazanie*) auf Kepler und Newton bei der Begründung seiner von den „Naturgesetzen“ her entwickelten Theorie des Verbrechens³⁰; im Roman *Brat'ja Karamazovy* wird dann Dmitrij Karamazov gegen die zeitgenössischen „positiven“ Wissenschaften zu Felde ziehen³¹.

Aus diesem gedanklichen Kontext erhellt, daß angesichts der in der Gegenwart zu beobachtenden Reduktion des Menschen auf seine Funktionalität nach Tabelle und Formeln die Totalität der Lebensäußerungen in früheren Epochen als verlorenes Ideal erscheinen muß. Nachdem in den *Zapiski iz podpol'ja* vorwiegend die *negativen* Ergebnisse

der Aufklärung bilanziert wurden, entwirft Dostoevskij in der Erzählung *Son smešnogo človeka* ein *positives* Gegenbild zu der einseitig erscheinenden wissenschaftlich-rationalen Erkenntnisform, indem er das im Kindheitsstadium der Menschheit vorwaltende poetische, sinnlich-konkrete, den Menschen in seiner Ganzheit betreffende und fördernde Weltverhältnis idealisiert.

Damit bewegt sich der russische Schriftsteller jedoch ganz in den Traditionen aufklärerisch-klassischen Denkens, denn auch Schiller hatte in seiner Dichtung beide Aspekte versinnbildlicht und die Wiederherstellung menschlicher Ganzheit und eines allseitigen Weltbezuges an den Horizont der Geschichte projiziert. Wie Schiller zweifelt Dostoevskij daran, daß die Aufklärung und alle Fortschritte der Wissenschaften die inneren Bedürfnisse des empfindenden Menschen zu befriedigen vermögen. „Die Vernunft“ (rassudok), ketzert der „človek iz podpol'ja“, „ist zweifellos ein gut Ding; aber die Vernunft ist lediglich Vernunft und befriedigt nur die vernunftmäßige Fähigkeit des Menschen ... die menschliche Natur handelt als ein vollkommenes Ganzes, mit allem, was zu ihr gehört, bewußt und unbewußt ...“ (PSS 5, 115).

In diesem Betracht hat es durchaus seine Logik, wenn Dostoevskij auf der Suche nach einer ästhetischen Vermittlung für sein Ideal auf den Traum zurückgreift, denn die Träume lenkt, so verkündet es der „smešnoj človek“, „nicht die Vernunft, sondern der Wille, nicht der Kopf, sondern das Herz ...“ (PSS 25, 108). Über das menschliche Wollen reflektierte der „človek iz podpol'ja“ in bis zu Paradoxa sich steigernden antinomischen Thesen, in denen die Lösungsvorschläge der klassischen deutschen Philosophie wie der französischen utopischen Sozialisten einer Prüfung unterzogen – und verworfen wurden³², denn: „vielleicht besteht auch das ganze Ziel, nach dem die Menschheit auf Erden trachtet, nur in diesem ununterbrochenen Prozeß des Strebens, anders ausgedrückt: im Leben selbst, aber nicht eigentlich im Ziel ...“ (PSS 5, 118). Auf die Auseinandersetzung mit der teleologischen Geschichtsauffassung wird im folgenden zurückzukommen sein.

Festgehalten werden soll hier vorerst das Unbehagen, das viele Dostoevskijsche Gestalten angesichts der „fertigen Formeln“ empfinden, die die „Naturgesetze“ für Grundfragen menschlich-gesellschaftlicher Existenz bereitstellen und die dem schöpferischen Charakter der

menschlichen Gattung augenscheinlich Grenzen setzen³³.

Es war aber auch Schillers Problem, was der Mensch vermag und wie er sich heimisch fühlen kann in einer Welt,

„die, entwachsen ihrem Gängelbände,
sich durch eignes Schweben hält“ (NA 1, 195).

Bekannt ist, daß Schiller an dieser Stelle die Kunst in ihre Rechte setzte, weil sie – wie im Gedicht *Die Künstler* beschrieben – ihrem Wesen nach Selbsterkenntnis des Menschlichen darstellt und sie „in der Geschichte ihre humanisierende Funktion durch die Ausübung versittlichender Macht bestätigt“³⁴. Das in der Dichtung *Die Götter Griechenlands* entworfene Bild einer Zeit,

„Da der Dichtkunst mahlerische Hülle
sich noch lieblich um die Wahrheit wand“ (NA 1, 190),

und seine Konfrontation mit dem gegenwärtigen Menschheitszustand erhält in der ästhetischen Konzeptionsbildung Schillers am Ende der 80er Jahre einen zentralen Stellenwert. „Ausgehend davon, daß in der Antike die künstlerische Form der Erkenntnis und Aneignung der Welt vor der wissenschaftlichen – zeitlich und sachlich – dominierte, bindet Schiller das Menschlich-Reiche der von ihm idealisierten Lebensform an dieses poetisch-künstlerische, den Menschen in seiner Ganzheit treffende und fördernde Weltverhältnis. Wahrheit erschien damals in poetischer Gestalt, und in dieser Gestalt wußte sie den Menschen zu beglücken, während sie in der Moderne . . . , in wissenschaftlich-rationaler, unvermittelter Form erscheinend, die Weltbeziehung und Lebensfülle des Menschen zerstört“³⁵.

An dieser Stelle wird besonders deutlich, wie sehr bestimmte Aspekte der Schillerschen Konzeption die poetologische Praxis des russischen Schriftstellers durchdringen. Was Schiller unter Rückgriff auf die Bilderfülle der antiken Mythologie leistete, gelingt Dostoevskij durch die Traumstrukturierung: die Wahrheit in „*lebendiger Gestalt*“ (PSS 25, 118) zu vermitteln, sie nicht zu erfinden, nicht rational zu erklären, sondern sie gleichsam zu versinnlichen. Die Macht dieses „lebendigen Bildes“ ist größer als das Vermögen der Sprache, das Gesehene zu objektivieren: „die wirklichen Bilder und Formen meines Traumes aber, das heißt diejenigen, die ich tatsächlich während des Traumes sah, waren erfüllt von solcher Harmonie, waren so zauberhaft und schön, so

wahr, daß ich nach meinem Erwachen nicht imstande war, sie durch unsere schwachen Worte zu verkörpern" (PSS 25, 115). Dennoch bewirkt die Überzeugungskraft des sinnlich-konkreten Traumbildes im „smešnoj čelovek" eine Wandlung: Er beschließt weiterzuleben und die erfahrene Wahrheit zu verkündigen.

Somit erweist sich auch Dostoevskijs auf das „Kindheitsstadium" der Menschheit projiziertes Idealbild menschlich-natürlicher und harmonischer Lebensverhältnisse weniger als Bild geschichtlicher Vergangenheit denn als ein solches utopischer Zukunft³⁶. Die Poetisierung des natürlichen Lebens in einer schönen Welt hat bei beiden Künstlern die Funktion, ein Kulturideal vorstellbar zu machen und als menschengeschichtliche Perspektive lebendig zu erhalten, das angesichts der Widersprüche des Geschichtsprozesses gleichermaßen als Maßstab für die Humanisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse wie als Regulator menschlichen Verhaltens dienen soll. Insofern kann man mit einer gewissen Berechtigung auch bei Dostoevskij von einer ästhetisch intendierten Geschichtsphilosophie sprechen³⁷. Daß Dostoevskijs Auffassung über den Beitrag der Kunst zum Menschheitsfortschritt den Schillerschen Gedanken verwandt ist, zeigt sich nicht zuletzt an einer für beide Schriftsteller relevanten Fragestellung: Wie kann der gegenwärtige Auseinanderfall von Wahrheit und Schönheit überwunden und dem modernen Menschen Totalitätserfahrung durch Kunst vermittelt werden? Schon vor der Erzählung *Son smešnogo človeka* hatte sich Dostoevskij auf die Suche nach einer lebendigen Anschauung der „Wahrheit in der Schönheit Hülle" begeben und war – bei der Christus-Gestalt angelangt³⁸.

Exemplarischen Ausdruck fand diese ästhetische Idealbildung in dem immer wieder als „religiöses Glaubensbekenntnis" interpretierten Brief Dostoevskijs an Frau Fonvizina aus dem Jahre 1854 und in der Reflexion über Schaffensprobleme während der Entstehung des Romans *Idiot*. Radikalisierte der Schriftsteller das Verhältnis von Wahrheit und Schönheit in der brieflichen Äußerung bis zur Antithese, so unternahm er im Kunstwerk den Versuch, mit der Christus-Figur des Fürsten Myškin der in sich harmonischen menschlichen Natur poetische Gestalt zu geben und auf diese Weise Wahrheit und Schönheit zu synthetisieren³⁹. Diese künstlerische Lösung ist gewöhnlich als „Poe-

tisierung des Christentums”⁴⁰ interpretiert worden; im Kontext der Schiller-Rezeption gewinnt sie jedoch noch eine andere Dimension.

3. Die triadische Strukturierung des Geschichtsprozesses bei Dostoevskij: Anverwandlung eines aufklärerischen Denkmusters und die geschichtsphilosophische Begründung der Kunstfunktion

Mit dem Rückgriff auf Schillers *Götter Griechenlands* sollte zunächst eine anschauliche Ausgangsbasis für den Vergleich beider Schriftsteller geschaffen werden. Über die dargestellten Korrespondenzen zwischen beiden Werken hinaus wird dieses Vorgehen dadurch legitimiert, daß Dostoevskij selbst zweimal explizit auf das Schillersche Gedicht verweist. Zudem erschien 1860 eine Nachdichtung der *Götter Griechenlands* von Michail Dostoevskij in der Zeitschrift *Svetoc*⁴¹.

Bei Dostoevskij wird das Gedicht in einem Kontext erwähnt, der den zur Diskussion gestellten Zusammenhang von geschichtsphilosophischem und ästhetischem Denken erneut bestätigt. Im Arbeitsheft vom November 1869 notiert der Autor unter *Smert' poëta* die Idee einer Erzählung, in deren Mittelpunkt ein Streit über den Atheismus, „über Freiheit und über den freien Menschen“ (PSS 9, 120) steht. In der Skizzierung des Handlungsverlaufes erscheinen u. a. folgende Sinnträger: Poet, reines Herz, schwangere Frau und Kinder, Krankheit, Armut, Ästhet, Pope, Atheist, Nihilist, Orthodoxie, Freundschaft, Entwurzelung, Mutter, Raskol'nik, Vergötterung der Natur, Heide, Beichte, Trinkspruch auf Christus, die Blumen und die Ehefrau, Leichtfertigkeit, Gott, letzte Augenblicke, Götter Griechenlands (in Deutsch – Ch. Sch.), Tod (PSS 9, 120).

Die textkritische Kommentierung verweist auf Bezüge zum Projekt eines großen Romans mit dem Arbeitstitel *Žitie velikogo grešnika*, das nach umfangreichen Vorbereitungen fallengelassen wurde, dessen Grundidee Dostoevskij jedoch im Roman *Besy* thematisiert. In einer der handschriftlichen Redaktionen dieses Werkes spricht der Fürst „vom Glück, mit der Natur in Berührung zu kommen, Götter Griechenlands (wieder in Deutsch – Ch. Sch.) und was Gott dem Menschen sagt“ (PSS 11, 195).

Diese Schiller-Reminiszenz ist in der Endfassung getilgt, so daß es den Anschein hat, als spiele sie für die weltanschaulich-ästhetische Positionsbestimmung Dostoevskijs keine bedeutende Rolle. Bedenkt man aber, daß *Die Götter Griechenlands* gemeinsam mit der Dichtung *Die Künstler* einen programmatischen Ansatzpunkt für die Ausprägung der

klassischen Kunstkonzeption Schillers bilden⁴², dann erscheint es nicht abwegig, auch den Funktionszusammenhang der verdeckten Schiller-Reminiszenzen innerhalb der Erzählung *Son smešnogo človeka* genauer zu untersuchen.

Diese phantastische Erzählung ist eines der wenigen poetischen Werke innerhalb der Publizistik des *Dnevnik pisatelja*, und ihr handschriftlicher Entwurf steht inmitten von Notizen über das gesellschaftliche Chaos des russischen Reformzeitalters. Unmittelbar auf die Erzählung folgt eine Zeitdiagnose, deren geschichtsphilosophische Dimension sich aus der vorangegangenen Versinnbildlichung des Kindheitsstadiums der Menschheit im Goldenen Zeitalter erschließt: „Ein unvollendetes Jahrhundert – unvollendete Menschen. Sie haben jegliche Wahrheit verloren“ (PSS 25, 236). Indem die Gegenwart mit dem Attribut des Mangels versehen und insofern als Übergangsstadium aufgefaßt wird, erfahren paradiesische Lebensform ursprünglicher Harmonie und zeitgenössische Verfallserscheinungen eine Historisierung. Zugleich wird ein Zustand der Vollendung assoziiert, der auf die geschichtliche Perspektive verweist.

Dieses Denkmuster liegt dem Gesamtwerk Dostoevskijs zugrunde und ist überall dort rekonstruierbar, wo der Autor das russische Reformzeitalter als Durchgangsstadium oder Übergangszeit bzw. das gesamte 19. Jahrhundert als „eiserne Zeit“, als im Zeichen der Krankheit, des Verfalls, der Absonderung, des Schwankens usw. stehend, bewertet⁴³. Seine ausführlichste ästhetische Konkretisierung erfolgt in der phantastischen Erzählung *Son smešnogo človeka*, die den „kranken“ Menschen des 19. Jahrhunderts mit der glücklichen Kindheit der menschlichen Gattung im Goldenen Zeitalter konfrontiert und aus diesem Traumerlebnis den Bewertungsmaßstab für menschliches Handeln in der Gegenwart ableitet. In welchem Sinne der russische Schriftsteller damit aufklärerische Denkmuster tradiert und welche Rolle die triadische Strukturierung des Geschichtsprozesses bei der Ausbildung des Dostoevskijschen Kunstkonzepts spielt, sei im folgenden dargestellt, um den Zusammenhang von Religion und Ästhetik zu problematisieren⁴⁴.

In der westeuropäischen Aufklärungsphilosophie war der Rückgriff auf die frühe Phase der Menschheitsentwicklung ein Gegenstand sich

herausbildenden historischen Bewußtseins, das den Emanzipationskampf des Bürgertums legitimierte und mit dem Gedanken des Fortschritts die Frage nach den Gesetzmäßigkeiten menschheitlicher Entwicklung aufwarf. In diesem Kontext stehen auch Schillers Überlegungen zu den Anfängen der Menschheitsgeschichte in der Abhandlung *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* (1790), die bekanntermaßen durch Arbeiten von Montesquieu, Rousseau und Kant inspiriert wurden. Dieser kleine Aufsatz bietet sich für eine vergleichende Betrachtung mit den Gedankengängen bei Dostoevskij besonders an, weil der Bezug auf die biblische Überlieferung des „Sündenfalls“ mit der Anverwandlung dieses christlichen Motivs in der Erzählung *Son smešného človeka* korrespondiert.

Für die Beschreibung des ursprünglichen paradiesischen Zustandes werden von Schiller die gleichen Aspekte in Anschlag gebracht, die das Bild des Goldenen Zeitalters bei Dostoevskij bestimmen: Befriedigung der gering entwickelten Bedürfnisse des Menschen durch den „reichlichen Vorrath“ der ihn umgebenden Natur; „sanftes Clima“, „allgemeiner Frieden“. „Mit dem Auge eines Glücklichen sah er jetzt noch herum in der Schöpfung; sein frohes Gemüth faßte alle Erscheinungen uneigennützig und rein auf, und legte sie rein und lauter in einem regen Gedächtniß nieder. Sanft und lachend war also der Anfang der Menschen ...“ (NA 17, 398).

Dem „smešnoj človek“ gab das Bild dieses im Traum geschauten Naturzustandes die Gewißheit, daß „die Menschen schön und glücklich sein können, ohne daß sie darum die Fähigkeit, auf der Erde zu leben, verloren zu haben brauchen“ (PSS 25, 118). Diese „Wahrheit“ zu verkündigen wird für ihn zur Lebensaufgabe⁴⁵, ohne daß er jedoch weiß, „wie das Paradies herzustellen sei“ (PSS 25, 118). So ist bei Dostoevskij eine triadische Strukturierung der Menschheitsgeschichte gleichsam nur in Umrissen gegeben, die Schiller genauer ausführt: Unter der „Vormundschaft des Naturtriebs“ wäre der Mensch in seinen Handlungen niemals „frey und also moralisch“ (NA 17, 398) geworden. Deshalb sollte er „den Stand der Unschuld, den er jetzt verlohr, wieder aufsuchen lernen durch *seine Vernunft*, und als ein freier vernünftiger Geist dahin zurück kommen, wovon er als *Pflanze* und als eine Kreatur des

Instinkts ausgegangen war; aus einem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft sollte er sich, wär es auch nach späten Jahrtausenden, zu einem Paradies der Erkenntniß und der Freiheit hinaufarbeiten, einem solchen nemlich, wo er dem moralischen Gesetze in seiner Brust ebenso unwandelbar gehorchen würde, als er anfangs dem Instinkte gedient hatte" (NA 17, 399).

Dostoevskijs geschichtsphilosophische Deutung der Menschheitsentwicklung stimmt mit der Schillers dahingehend überein, daß die biblische Schöpfungsgeschichte säkularisiert und entmythologisiert wird. Indem der russische Autor einen Menschen – nämlich den Erzähler – zur Ursache des „Sündenfalls“ werden läßt, vermittelt er seine Einsicht, daß es sich bei dem Verlust des paradiesischen Urzustandes um einen der Menschheitsentwicklung immanenten, d.h. gesetzmäßigen Vorgang handeln muß. In Analogie zur Schillerschen Interpretation bringt auch bei Dostoevskij der Abfall von der naturgegebenen Einheit und Gleichheit das „moralische Uebel" (NA 17, 399) in die Welt, wie überhaupt beide Schriftsteller die nun anhebende gesellschaftliche Entwicklung vorzugsweise unter *intellektuell-moralischem* Aspekt bewerten. Wenn der „smešnoj čelovek" erzählt, wie rasch nach seinem Erscheinen auf der bis dahin „sündenlosen Erde" (PSS 25, 112) Lüge, Wollust, Eifersucht und Grausamkeit zum ersten Blutvergießen führten, so hatte Schiller den „Fortschritt der Kultur" (NA 17, 403) in ähnlichen Symptomen beschrieben. Die beginnende Arbeitsteilung führt zur Entstehung der Ungleichheit und zum Erwachen der menschlichen Leidenschaften; durch die „Verschiedenheit der Lebensweise" (NA 17, 403) kommt „der Mensch in Collision mit dem Menschen" (NA 17, 406). Am Ende steht in der biblischen Geschichte der Brudermord.

Es ließen sich weitere Analogien finden, doch sind vor allem jene Aspekte von Interesse, in denen Dostoevskijs Deutung der Menschheitsgeschichte von der geschichtsphilosophischen Konzeption Schillers abweicht. Die Hauptdifferenz liegt in der unterschiedlichen Bewertung des „Sündenfalls", den Schiller als die „glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte" preist, weil „dieser Abfall des Menschen vom Instinkte ... das moralische Gute" (NA 17, 399 f.) in der Schöpfung erst möglich machte. An keiner Stelle gibt es in der Erzählung *Son smešnogo človeka* einen Anhaltspunkt dafür, daß Dostoevskij

die Schillersche These teilt, der Mensch könne allein durch diesen „langen, lasterreichen, noch jetzt nicht geendigten Kampf . . . seine Vernunft und Sittlichkeit ausbilden“ (NA 17, 401). Was Dostoevskij nach dem Verlust des Paradieses in der Menschheitsentwicklung konstatiert, ist gerade der Auseinanderfall von Vernunft und Sittlichkeit, ja der Mißbrauch der Wissenschaft für die Rechtfertigung der Sittenverderbnis.

Offensichtlich verallgemeinert der russische Schriftsteller hier Erfahrungen der gesellschaftlichen Entwicklung im 19. Jahrhundert, in welchem sich die „prunkhaften Verheißungen der Aufklärer“, die „durch den ‘Sieg der Vernunft’ hergestellten gesellschaftlichen und politischen Einrichtungen als bitter enttäuschende Zerrbilder“⁴⁶ offenbarten. Die ideologiekritischen Aspekte in der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Versuchen, die aufklärerischen Illusionen in der gesellschaftlich-politischen Praxis aufrecht zu erhalten, können für den zur Diskussion stehenden Zusammenhang vernachlässigt werden. Dennoch wäre es nur ein Allgemeinplatz und darüber hinaus kurzschlüssig, wollte man an dieser Stelle konstatieren, daß der russische Schriftsteller in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Optimismus der bürgerlichen Emanzipationsbewegung nicht mehr teilen kann und sein Bild des Goldenen Zeitalters daher antiaufklärerische Züge annehme⁴⁷.

Wesentliche Positionen aufklärerischen Denkens werden nämlich beibehalten und stehen in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zur negativen Bewertung des Anteils, den die Vernunftentwicklung am Fortschreiten des Menschengeschlechts hat. Sie wurden im Vergleich mit der Schillerschen Konzeption herausgearbeitet und lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Der Rückgriff auf einen in der frühesten Phase der Menschheitsentwicklung – vor dem Beginn der Teilung der Arbeit und der Entstehung der Klassengesellschaft – angesiedelten „Naturzustand“, in dem sich das (abstrakt gefaßte) Wesen des Menschen offenbarte, geht einher mit einer vorzugsweise anthropologischen Deutung menschheitlicher Entwicklung und einer weitgehenden Gleichsetzung von Individual- und Gattungsgeschichte. Deren Gesetzmäßigkeiten werden mit Hilfe eines triadischen Modells beschrieben, in dem der als „Paradies“ oder „Goldenes Zeitalter“ versinnbildlichte harmonische Urzustand abgelöst wird durch eine jahrtausendelange Periode der Differenzierung, Vereinzelung und des Kampfes, die aber

einmal wieder in ein Paradies neuer Harmonie und Vollkommenheit mündet. Mit diesem Dreistufenschema wird das theologische Weltbild säkularisiert, denn Geschichte erscheint als Werk des Menschen.

Wie sehr Dostoevskij diesem Denkmuster verpflichtet ist, zeigt ein zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebener Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Socializm i christianstvo*, den er 1864 – d.h. noch vor der Entstehung der großen Erzählwerke – entwirft. Dort erscheint die im Bild des Goldenen Zeitalters reproduzierte früheste Kindheit der menschlichen Gattung als erste Stufe eines triadischen Modells der Menschheitsgeschichte, von der es heißt: „Wenn der Mensch als Masse lebt (in den ursprünglichen patriarchalischen Gemeinschaften, von denen Überlieferungen blieben) – dann lebt der Mensch *unmittelbar*“ (PSS 20, 191). Diese Existenzweise übt auf den modernen Menschen eine unbeschreibliche Faszination aus, der sich die Kunstgestalten bei Dostoevskij nicht entziehen können. Und dennoch läßt der Autor den „*smešnoj človek*“, dem „diese ganze Freude und Herrlichkeit schon auf unserer Erde als eine lockende Sehnsucht erschienen war“ (PSS 25, 114), zum Verderber der unschuldig-glücklichen Menschen werden. Was durch sein Erscheinen auf der bis dahin „sündenlosen Erde“ (PSS 25, 112) ausgelöst wird, hat Friedrich Engels in die nüchternen Sätze gefaßt: „So imposant die Leute dieser Epoche uns erscheinen, so sehr sind sie ununterschieden einer vom andern, sie hängen noch, wie Marx sagt, an der Nabelschnur des naturwüchsigen Gemeinwesens. Die Macht dieses naturwüchsigen Gemeinwesens mußte gebrochen werden – sie wurde gebrochen. Aber sie wurde gebrochen durch Einflüsse, die uns von vornherein als eine Degradation erscheinen, als ein Sündenfall von der einfachen sittlichen Höhe der alten Gentilgesellschaft. Es sind die niedrigsten Interessen – gemeine Habgier, brutale Genußsucht, schmutziger Geiz, eigensüchtiger Raub an Gemeinbesitz – die die neue, zivilisierte, die Klassengesellschaft einweihen; es sind die schmachlichsten Mittel – Diebstahl, Vergewaltigung, Hinterlist, Verrat, die die alte klassenlose Gesellschaft unterhöheln und zu Fall bringen“⁴⁸.

In der Erzählung *Son smešnogo človeka* wird dieser Vorgang in allen seinen Erscheinungsformen beschrieben, ohne daß auch nur ansatzweise die Ursachen für die Entstehung der Klassengesellschaft zur Sprache kommen: „Der Traum durchflog Jahrtausende und ließ in mir

nur eine Gesamtempfindung zurück" (PSS 25, 115). Der „smešnoj čelovek" sieht allein die Symptome des „Kampfes um die Entzweiung, um die Absonderung, um die Persönlichkeit, um Mein und Dein" (PSS 25, 116) und bewertet sie als Verfallserscheinungen ausschließlich negativ. Dostoevskij hingegen unternimmt im erwähnten Aufsatzentwurf den Versuch, die geschilderten Ereignisse zu historisieren. Angebrochen sei eine „Übergangszeit", in der sich die „Entwicklung individuellen Bewußtseins und die Negation unmittelbarer Ideen und Gesetze" (PSS 20, 192) vollzieht. Diese Phase der „Zivilisation" ist Dostoevskij zufolge gleichermaßen unvermeidlich wie schädlich. Den „Zerfall der Massen in Individuen" wertet er als einen „krankhaften Zustand", weil „die lebendige Idee von Gott" verlorengelht und „der Mensch sich in diesem Zustand schlecht fühlt, Sehnsucht verspürt, die Quelle des lebendigen Lebens" verliert, „keine unmittelbaren Empfindungen mehr kennt und alles bewußtseinsmäßig erfaßt" (PSS 20, 192). Würde man dem Menschen in diesem Zustand nicht ein Ziel zeigen, so schlußfolgert Dostoevskij im Notizbuch, dann verlöre die ganze Menschheit den Verstand.

An dieser Stelle wird der Zusammenhang von geschichtsphilosophischer Spekulation und ästhetischer Konzeptionsbildung einsichtig: Da die Vereinzelung und Deformation des Individuums in der modernen Welt nicht der wahren menschlichen Natur entspricht, muß der Künstler die ursprüngliche Einheit von Mensch, Natur und Universum, wie sie einst im Goldenen Zeitalter existierte, wiederherstellen⁴⁹. Die Erinnerung an einen harmonischen Urzustand der Menschheit fungiert dann auch als Orientierungshilfe, wenn sich die literarischen Gestalten in einer tiefen seelischen Krise befinden.

Mit diesem Gedankengang rekapituliert der russische Schriftsteller die geschichtsphilosophische Begründung der Kunst in ihrer humanisierenden Funktion für den modernen Menschen, wie sie von Schiller in den Abhandlungen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und *Über naive und sentimentalische Dichtung* ausgearbeitet wurde. Unter der Voraussetzung, daß wir allein das Schöne „als Individuum und Gattung zugleich, d.h., als *Repräsentanten* der Gattung" (NA 20, 411) genießen, wollte Schiller durch ästhetische Erziehung die in der Gegenwart konstatierte „Trennung in dem inneren Menschen" (NA 20, 329) aufheben. Nicht anders formulierte Dostoevskij sein schöpferisches Cre-

do: „Bei vollem Realismus den *Menschen im Menschen* finden“ (PSS 27, 65). Im Vorwort zu Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* resümierte er seine Auffassung vom „Hauptgedanken aller Kunst im 19. Jahrhundert“, den er im Werk des französischen Autors zum ersten Mal realisiert sah, in der Formel: „Wiederherstellung des untergegangenen Menschen, der zu Unrecht unter der Last der Umstände, der Stagnation der Jahrhunderte und der gesellschaftlichen Vorurteile erdrückt wird“ (PSS 20, 28).

Die Anverwandlung zentraler Gedankengänge aus Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* wird im 2. Teil der Arbeit untersucht; deutlich ist aber bereits, daß Dostoevskij ungeachtet einer anders tradierten Begrifflichkeit die Schillersche Forderung an den Künstler aktualisiert, dieser solle „den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurückkann, bis nach *Elisium*“ führen (NA 20, 472). Offensichtlich erkennt Dostoevskij aber, daß die enorme historische Distanz zwischen der unbewußten Existenz des Menschen im paradiesischen Urzustand und dem hochentwickelten Individualbewußtsein seiner Gestalten (und Leser!) im Stadium der „Zivilisation“ künstlerisch nicht zu vermitteln ist, denn die Traumvisionen lassen sich nicht in Handlung umsetzen. Unter wirkungsästhetischem Aspekt erscheint es daher durchaus folgerichtig, wenn der Schriftsteller sein Ideal zu individualisieren sucht und bereits im Aufsatzentwurf *Christus* zur Leitfigur erhebt. Dieser repräsentiert für Dostoevskij eine menscheitsgeschichtliche Perspektive, die weit über die historische Person und alle religionsgeschichtlichen Deutungen hinausweist. Das Gesetz Christi besteht Dostoevskij zufolge darin, daß der Mensch aus eigenem Antrieb und vollkommen bewußt „in die Masse, in das unmittelbare Leben, folglich in den natürlichen Zustand zurückkehrt“ (PSS 20, 192): „die volle Macht des Bewußtseins und der Entwicklung erreichen, vollkommen sein *Ich* erkennen – und das *alles* freiwillig für *alle* hingeben“ (PSS 20, 192).

Hierin liegt auch der Unterschied zu den (utopischen – Ch. Sch.) Sozialisten, die nach Auffassung Dostoevskijs allein an die Befriedigung der materiellen Bedürfnisse des Menschen denken und wieder nur das Eigeninteresse des Individuums stimulieren, indem sie die Einhaltung gesellschaftlicher Pflichten mit materieller Sicherung honorieren. So

stellt der Sozialismus die letzte, äußerste Entwicklung der Persönlichkeit vor dem Ideal dar, nicht aber die anzustrebende Norm, weil er sich ausschließlich auf den „satten Bauch“ (PSS 20, 193) konzentriert. Die höchste Menschlichkeit aber ist erst in einer Hingabe des Individuums an andere erreicht, die nicht in der Hoffnung auf Belohnung, sondern durch freie und bewußte Selbstentscheidung erfolgt. Wenn der Mensch diese dritte und letzte Stufe, die Dostoevskij als „Christentum“ bezeichnet, erreicht hat, ist das Ideal verwirklicht und die Entwicklung beendet. Das Neue Jerusalem würde anbrechen, zu dem sich auch Ras-kol'nikov bekannte und das bei den utopischen Sozialisten als Synonym für ein neues Goldenes Zeitalter fungierte⁵⁰. Die Geschichte wäre vollendet, und weil sich Dostoevskij das ebensowenig vorstellen kann wie die Entwicklungslosigkeit des Individuums, gelangt er im Aufsatzentwurf zu einer eigentümlichen Schlußfolgerung: „es gibt ein *künftiges Leben*“ (PSS 20, 194).

Dieser Rekurs auf die Unsterblichkeit der Seele diene in der Dostoevskij-Forschung entweder als Indiz für die religiöse Fundierung des Gesamtwerkes, oder seine Bedeutung für die weltanschaulich-ästhetische Konzeption wurde ignoriert. Dabei belegt der jeweilige Kontext, in dem der Autor über die Idealität Christi und die Unsterblichkeitsproblematik reflektiert, daß es sich um philosophisch und ästhetisch relevante Phänomene handelt, die der Schriftsteller unter Rückgriff auf tradierte Sinnträger zu objektivieren sucht: Was für ein Wesen ist der Mensch, in welchem Verhältnis stehen sinnliche und geistige Kräfte zueinander, wie ist das Bewußtsein eigener Individualität mit der gesellschaftlichen Natur des Menschen zu vereinbaren, wie muß schließlich eine soziale Ordnung beschaffen sein, die die Entfaltung aller menschlichen Wesenskräfte und ein harmonisches Miteinander der Individuen ermöglicht⁵¹.

In diesem Zusammenhang wird die Christus-Figur zum ästhetischen Sinnbild für ein geistiges Prinzip im Menschen, das alle Realitäten übersteigt und ins Unendliche menschlich-menschheitlicher Existenz verweist; die Unsterblichkeit der Seele fungiert als Chiffre für ein Bewußtsein, durch das der einzelne seiner menschlichen Bestimmung innerhalb des Universums gewahr wird. Das Gesamtwerk Dostoevskijs stellt eine solche Materialfülle für die Verifizierung dieses Urteils bereit,

daß aus Gründen einer stringenten Beweisführung die Beschränkung auf einige exemplarische Textstellen notwendig erscheint.

Es ist hinlänglich bekannt, welche Rolle der Selbstmord – als Gedanke und Tat – in den Erzählwerken spielt. Als Symptom des allgemeinen gesellschaftlichen Chaos der russischen Nachreformzeit durchaus auf seine sozialen Ursachen hin untersucht, interessieren den Schriftsteller im *Dnevnik pisatelja* vor allem die Motive eines Menschen auf hohem intellektuellem Niveau, der seinen Freitod weltanschaulich-philosophisch begründet. Im Bewußtsein, daß jedes rationale Argument diese Logik nicht zu entkräften vermag, verzichtet Dostoevskij auf eine „wissenschaftliche“ Beweisführung und zitiert Vor-Bilder: Hamlets Bedenken und Werthers Reflexion über den Großen Wagen am nächtlichen Sternenhimmel. Goethe habe – so Dostoevskij – seine Gestalt angesichts der Sterne zur Einsicht geführt, daß der Mensch „durchaus kein Atom und kein Nichts“ sei, daß diese „unergründliche Tiefe der geheimnisvollen göttlichen Wunder durchaus nicht höher als sein Denken, sein Bewußtsein, nicht höher als das in seiner Seele beschlossene Schönheitsideal“ stehe, „sondern daß sie ihm gleich sei und ihn mit der Unendlichkeit des Seins vereine ...und daß er dieses ganze Glück, diesen großen Gedanken zu fühlen, der ihm Antwort auf die Frage gibt, wer er sei, einzig seinem *menschlichen Antlitz* zu verdanken habe“ (PSS 22, 6).

Deshalb könne auch die ausgeklügeltste Logik eines Selbstmörders nicht wissenschaftlich widerlegt, sondern nur durch die unbeweisbare Überzeugung entkräftet werden, daß das Leben des Menschen ohne Glauben an die Seele und ihre Unsterblichkeit „unnatürlich, unsinnig und unerträglich“ (PSS 24, 46) sei. Nur der Gedanke an ein ewiges Leben verbinde den Menschen mit der Erde, gebe seiner Existenz Sinn, und deshalb sei die Idee der Unsterblichkeit „das Leben selbst, das lebendige Leben, seine endgültige Formel und die Hauptquelle der Wahrheit und das rechte Bewußtsein für die Menschheit“ (PSS 24, 49 f.). Wenn man den Menschen nicht auf seine physischen Funktionen und materiellen Bedürfnisse reduzieren und ihn damit den Tieren gleichstellen wolle, müsse man einen höchsten Gedanken, ein geistiges Prinzip annehmen, das den einzelnen in seiner begrenzten Existenz mit der Menschheit und dem gesamten Universum verbinde. Dieses Gefühl der

Teilhabe an einer allgemeinen Harmonie vermittele dem Individuum das Bewußtsein seiner menschlichen Verantwortung und sei die einzige Rettung vor dem allgemein verbreiteten Indifferentismus⁵².

Wie die postulierte Idee der Unsterblichkeit, so hat auch die von Dostoevskij beschworene Idealität Christi den Charakter einer Orientierungshilfe für den Menschen. Schon in der Bibel verfechte Christus gegenüber dem teuflischen Versucher, der den Menschen auf eine tierische Natur reduziere, das Axiom von der geistigen Herkunft des Menschen, denn wenn es „kein geistiges Leben, kein Ideal der Schönheit geben kann, dann trauert der Mensch, stirbt, verliert den Verstand, bringt sich um oder stürzt sich in heidnische Phantasien; trägt er es jedoch in seiner Seele, wird einer dem anderen Bruder und dann, wenn sie füreinander arbeiten, dann werden sie auch reich“ (PSS 29/2, 85).

Es ist bekannt, daß Dostoevskij diese Lösung der sozialen Frage, die er unter Rückgriff auf das Evangelium in der Formel „Brot und Steine“ versinnbildlichte, eifrig propagiert hat und daß sie im *Velikij inkvizitor* des Romans *Brat'ja Karamazovy* umfassenden philosophisch-künstlerischen Ausdruck erhielt. Aber auch die Aporien und Paradoxien, in die Dostoevskijs gedankliche Entwürfe oder ästhetische Konkretisierungen münden, können nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieses Welt- und Menschenbild weitgehend säkularisiert ist. Unter Verweis auf den Erkenntnisstand der Naturwissenschaften, die seiner Auffassung nach „erst seit kurzem (Descartes und Bacon) mit der richtigen Erforschung der Natur“ befaßt sind und bisher „äußerst wenige Fakten“ (PSS 20, 175) für entsprechende Schlußfolgerungen zur Verfügung gestellt haben, lehnt der Schriftsteller jede Spekulation über die konkreten Formen eines Lebens nach dem Tode ab. Dagegen scheint ihm eine ganz natürliche Erklärung für die Unsterblichkeit der Seele in der Aufeinanderfolge der Generationen gegeben, so daß die individuelle Existenz in einem geschichtlichen Kontinuum aufgehoben wird. Während die Natur Gottes „in der vollständigen Synthese des ganzen Seins“ (PSS 20, 174) bestehe, sei es die natürliche Bestimmung des Menschen, „das Gesetz des Ich mit dem Gesetz des Humanismus“ zu verbinden (PSS 20, 172).

Die Säkularisierung des Welt- und Menschenbildes bei Dostoevskij konnte an dieser Stelle nur skizziert werden; bereits ein Vergleich

mit den Gedankengängen in Schillers *Philosophischen Briefen* würde zeigen, in welchem starkem Maße die Ideen Dostoevskijs über die Natur des Menschen, die Einrichtung der Welt und den Zustand der sozialen Ordnung dem aufklärerischen Denken, insbesondere dem der Weimarer Klassik, verpflichtet sind. In einem gesonderten Abschnitt mit exkursivem Charakter soll die Fülle des dabei in Betracht zu ziehenden Materials skizziert werden, das zu weiteren komparatistischen Studien geradezu herausfordert.

4. EXKURS: *Die geschichtsphilosophische Spekulation Dostoevskijs im ideengeschichtlichen Kontext*

Mit dem Entwurf eines triadischen Modells der Menschheitsgeschichte stellt sich der russische Schriftsteller in eine Denktradition der neuzeitlichen europäischen Geschichtsphilosophie, deren Wurzeln bis in die Antike reichen. Die Vorstellung von einer paradiesischen Urzeit des Menschengeschlechts ist sicher im Sagengut fast aller Völker und Kulturkreise verankert. Aber erst wenn der Mensch eine bestimmte Entwicklungsstufe der Kultur erreicht hat und beginnt, sich als geschichtliches Wesen zu begreifen, verbindet sich die Erinnerung an diese Vergangenheit mit einer kritischen Haltung gegenüber der Gegenwart. „Dieses frühe Geschichtsbewußtsein und die mythologische Umschreibung der Urerfahrung, daß der erwachende Mensch sich aus dem harmonischen Verbände der Natur herausgerissen fühlt und, zerfallen mit der Umwelt und mit sich selbst, eine Rückkehr in die ursprüngliche Unschuld und Einheit allen Lebens ersehnt, sind die erste Voraussetzung für die allgemeine und weitverzweigte Überlieferung von einem goldenen Zeitalter am Beginn der Menschheitsgeschichte“⁵³.

Die Topos-Forschung hat detailliert untersucht, wie diese mythische Grundüberlieferung in der griechischen Literatur umgeformt, eschatologisch interpretiert und von Platon in die Ideenwelt der „Utopie“ überführt wurde. Mit der Erneuerung des griechischen Mythos in der römischen Antike vollzieht sich dann ein Funktionswandel, der für die Rezeptionsgeschichte des Topos in der neuzeitlichen Geschichtsphilosophie von entscheidender Bedeutung wird. So nimmt Vergils Arkadien-Vorstellung Motive des Goldenen Zeitalters auf und entwirft eine zeitlos-gegenwärtige Welt, die sich als Reich des Dichters zu erkennen gibt. Die Umformung des Mythos zum Wunschbild, zum Symbol, das einerseits die römische Bauernwelt als den Bewahrungsort der mythischen Urzeit versinnbildlicht, andererseits aber die Wiederkehr der Goldenen Zeit im Augusteischen Zeitalter verheißt, schafft Voraussetzungen dafür, daß der antike Mythos mit anderen, vor allem jüdisch-christlichen Mythen-traditionen verschmelzen kann⁵⁴.

Hans-Joachim Mähl sieht drei Überlieferungslinien, die, von Vergil ausgehend, für die Rezeption der antiken Ideengeschichte im neuzeitlichen europäischen Geschichtsdenken relevant werden. Die messianische

Prophetie der 4. Ekloge Vergils wird in den chiliastischen Träumen von einem Tausendjährigen Reich unter Christus am Ende der irdischen Geschichte wiederbelebt. Die Verbindung des Weltheilandgedankens mit der Weltherrscher- und Kaiseridee beeinflusst auch die säkularen mittelalterlichen Weltfriedensträume. Schließlich weist Arkadien als Zwischenland zwischen Mythos und Wirklichkeit „in dieser neuen seelischen Grundhaltung über das Mittelalter hinweg in die Zukunft, und die arkadische Vorstellungsform des goldenen Zeitalters ist dann vor allem für die Hirten- und Schäferpoesie Europas, bis zur deutschen Romantik hin, von urbildlich-zeugendem Einfluß gewesen“⁵⁵.

Im Rahmen des hier zu entwickelnden Problemaufrisses werden vorrangig jene Ansatzpunkte bezeichnet, die für Dostoevskijs Rezeption der Überlieferungsgeschichte relevant gewesen sein könnten. Es ist bekannt, daß der russische Schriftsteller über gute Kenntnisse der antiken Literatur verfügte und er sich besonders für die Übergangszeit von römischer Spätantike zum frühen Christentum interessierte⁵⁶. Greift Dostoevskij einerseits auf die griechische Weltalterlehre zurück, wenn er das ursprüngliche Goldene Zeitalter mit der „eisernen Zeit“ des 19. Jahrhunderts konfrontiert, so tradiert er andererseits auch die in der römischen Überlieferungslinie angelegte Verbindung von römischer Heilsgeschichte und christlich-eschatologischer Geschichtsdeutung. Da das Christentum ebenfalls einen spezifisch pastoralen Symbolbereich entwickelt hatte, konnte das arkadische Wunschland mit der christlichen Paradies-Vorstellung verschmelzen⁵⁷. Die für Dostoevskij konstatierte eigentümliche Kontamination von antiker und christlicher Topik, die Austauschbarkeit der Chiffren „Goldenes Zeitalter“, „Paradies“, „Garten Eden“, „Tausendjähriges Reich“ und „Neues Jerusalem“, verweist zumindest auf diese Traditionslinie.

Dostoevskij vollzog aber nicht nur eine Synthetisierung der überlieferten Bildwelt, sondern auch der durch sie repräsentierten Strukturierung des Geschichtsprozesses. So überlagerte sich in seiner Konzeption die triadisch-zyklische Struktur des antiken Topos von einer Goldenen Zeit am Anfang der Menschheit, deren Abfall von der ursprünglichen Harmonie und die daraus erwachsende Hoffnung auf ein neues Goldenes Zeitalter, das ewige Gerechtigkeit und ewigen Frieden bringt und in dem sich die Geschichte vollendet, mit dem jüdisch-christlichen Drei-

stufenschema von Paradies, Sündenfall und Erlösung⁵⁸. Der diesem triadischen Modell immanente religiöse Heilsgedanke ist insofern säkularisiert, als Dostoevskij den rettenden Plan der Vorsehung außer Kraft setzt und Geschichte als Werk des Menschen auffaßt⁵⁹.

Bestimmte Momente der antik-christlichen Überlieferungslinie haben die Geschichtsauffassung Dostoevskijs jedoch nachhaltig beeinflußt. Wenn der russische Schriftsteller in den siebziger Jahren seine Programmatik des „počvenničestvo“ entwickelt und die Humanisierung der gesellschaftlichen Beziehungen an die bäuerliche Lebensform bindet, erscheint dieses alternative Gesellschaftskonzept wie ein Relikt der antiken Vorstellung vom Goldenen Zeitalter und der pastoralen Bibel-Topik⁶⁰. Auch die dem russischen Volk in diesem Zusammenhang unterstellte Messias-Rolle ist der skizzierten Traditionslinie verpflichtet. Schließlich verweist noch die Vorliebe Dostoevskijs für paradoxe Gedankenkonstruktionen, die im *Dnevnik pisatelja* dem fiktiven Paradoxalisten anheimgestellt werden, auf die Eschatologie der Bibel, wo Adynata das höchste Heil versinnbildlichen⁶¹. Indem Dostoevskij eine literarische Gestalt über die Umwandlung des Staates in Kirche meditieren läßt⁶², reflektiert er ebenfalls eine Linie der Überlieferungsgeschichte, insofern die Augustinische Lehre vom Gottesstaat im Mittelalter eine Vermittlung zwischen dem irdischen Reich der Sünde und dem himmlischen Reich des Friedens als überweltlicher Ewigkeit intendierte⁶³.

Für das Werk Dostoevskijs konstituierend wird hingegen ein anderes Moment, nämlich die in der 4. Ekloge Vergils angelegte Prophetie der Geburt Christi, des Erlösers. Aus dem Sinngehalt dieses Bildes erschließt sich die für Dostoevskijs geschichtsphilosophische wie ästhetische Konzeption relevante Auffassung, daß in den Kindern die ursprüngliche goldene Zeit noch gegenwärtig sei. Die „Rückkehr zu Kindersinn und Kindesunschuld“ wird aber keineswegs als „Abkehr von Welt und Schuld“, als „Rückkehr in das himmlische Reich“ interpretiert⁶⁴, sondern als Verpflichtung für den einzelnen, an der Vermenschlichung der Menschenwelt mitzuwirken.

Obwohl an keiner Stelle theoretisch fixiert, ist der Lebensaltervergleich, die Analogisierung der Lebensstufen des Individuums mit der Geschichte eines Volkes oder den universalgeschichtlichen Entwick-

lungsstufen der Menschheit, auch bei Dostoevskij als gedankliche Hilfskonstruktion präsent. Neben dem sinnbildhaften Gehalt der Kinder- und Frauengestalten und der Mythisierung des russischen Volkes fällt in der geschichtsphilosophischen Spekulation Dostoevskijs auf, daß die Perspektive von Individual- und Gattungsentwicklung des öfteren wechselt, so daß beide in der Argumentation zusammenfallen bzw. austauschbar sind⁶⁵. Die an dieser Stelle zutage tretenden Parallelen zur Gedankenführung in Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* sollen zugunsten des ideengeschichtlichen Problemaufnisses vorerst vernachlässigt werden.

Es ist immerhin aufschlußreich, daß Dostoevskijs Interesse auch zwei Denkern galt, die für die Herausbildung der neuzeitlichen Geschichtsphilosophie entscheidende Vorarbeit leisteten, nämlich Francis Bacon und Giovanni Battista Vico⁶⁶. Durch den Versuch, „das geschichtsbildende Potential der natürlichen Anfänge in eine universalgeschichtliche Entwicklungslehre der sozialen Welt einzubringen“⁶⁷, wird Vico mit seinen *Grundzügen einer neuen Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker* (1725) zu einem der Wegbereiter aufklärerischen Geschichtsdenkens.

„Vicos Drei-Stadien-Modell einer historischen Anthropologie muß auch als geschichtsphilosophischer Versuch gelesen werden, das moralische Problem der Kultur, das im 18. Jahrhundert immer stärker ins Bewußtsein drang, zu bewältigen. Vico weist den krassen Dualismus von 'künstlich' und 'natürlich' zurück und versucht, durch die Einführung des Begriffes einer geschichtlich wandelbaren Natur so viel wie möglich von der Kulturentwicklung zu retten. Insofern ist es nicht schon der erste Schritt aus dem Naturzustand, der die Depravation des Menschen einleitet, sondern diese läßt Vico erst an dem Punkt beginnen, wo der Mensch in übersteigertem Individualismus die Grenzen seiner von ihm selbst gemachten Natur überschreitet“⁶⁸. Diese Konzeption korrespondiert ganz offensichtlich auch mit der Interpretation des „Sündenfalls“ in Dostoevskijs Erzählung, denn es ist das erwachende Individualbewußtsein, das den Abfall von der unschuldigen Natur einleitet.

Insofern Vico die gesamte aufklärerische Geschichtsphilosophie nachhaltig beeinflusste, bieten sich für einen Vergleich mit Dostoevskij

auch noch andere ideengeschichtliche Quellen an. Angesichts der Vielzahl der dafür in Frage kommenden gedanklichen Entwürfe namentlich der deutschen und französischen Aufklärung bedarf es einer Auswahl, die dem Prinzip der nachweisbaren oder naheliegenden Rezeption durch Dostoevskij folgt bzw. die auf Schiller als mögliche Vermittlungsinstanz verweist.

In der Schiller-Forschung gilt es als Allgemeinplatz, daß der schwäbische Pietismus einen bedeutenden Einfluß auf den jungen Dichter ausübte und daß sich dessen geistige Entwicklung u.a. in der Auseinandersetzung mit den Ideen Friedrich Christoph Oetingers (1702 – 1782) vollzog⁶⁹. Dieser Repräsentant des *chiliastischen Pietismus* hatte „die antike Idee des Goldenen Zeitalters für das tausendjährige Reich in Anspruch genommen, um alle säkularen Heilserwartungen auf die christliche Prophetie zu vereinigen und die Zeugnisse nicht nur der alttestamentlichen Propheten, sondern auch der ‘alten Weisen’ als Beweis für die Wahrheit der chiliastischen Hoffnungen heranzuziehen“⁷⁰. Indem Oetingers „mystische Zukunftserwartungen und Vorstellungen von der Diesseitigkeit eines Tausendjährigen Reiches Hoffnungen breiterer Volksschichten auf gesellschaftliche Veränderungen“⁷¹ ausdrückten, prägte der schwäbische Pietist nachhaltig die Weltanschauung des jungen Friedrich Schiller.

Es war nicht zu ermitteln, ob und in welchem Maße Dostoevskij mit dem chiliastischen Ideengut des deutschen Pietismus in Berührung kam. Voraussetzungen dafür bestanden sowohl durch die Pietisten unter den deutschen Auswanderern nach Rußland als auch durch das Interesse der Zarenfamilie am Werk von Johann Heinrich Jung-Stilling (1740 – 1817)⁷². Enthält der Pietismus mit seiner Orientierung auf ein Christentum der Tat und die unmittelbare individuelle Beziehung zu Christus bereits Momente, die der Weltanschauung Dostoevskijs wesensverwandt sind, so ist die Herausbildung chiliastischer Strömungen am Petersburger Hof dokumentiert.

„Der der religiös-philosophischen Prophetie des älteren Stilling zentral innewohnende Weltendglaube wurde besonders durch die von ihm verabscheute Aufklärung in all ihren rationalistischen Erscheinungsformen, die Französische Revolution in ihrer Weltgläubigkeit und die Napoleonischen Kriege genährt. In diesen Europa erschütternden Er-

eignissen sah er die Vorboten einer apokalyptischen Auflösung der Welt, die es durch konsequent christliche Lebenshaltung ... zu steuern galt. Das neue Jahrtausend werde, so glaubte er, zwischen 1816 und 1836 im europäischen Osten anbrechen und das wahrscheinlich mit Alexander I. als der dazu erwählten Führungsgestalt und dem Werkzeug Gottes" ⁷³.

Eine unmittelbare Rezeption Jung-Stillings oder seiner russischen Anhänger durch Dostoevskij läßt sich nicht belegen, wohl aber die recht intensive Beschäftigung mit häretischen Bewegungen, mittelalterlicher Mystik und Spiritismus ⁷⁴. Dies widerspiegelt sich u.a. in der Interpretation der Apokalypse durch Dostoevskijsche Romangestalten ⁷⁵ und im allgemeinen Interesse des Autors an Prophezeiungen verschiedener Observanz. Beispielsweise bringt der *Dnevnik pisatelja* unmittelbar im Anschluß an die Erzählung *Son smešnego človeka* Auszüge aus einer Weissagung Johann Lichtenbergers aus dem Jahre 1528, die Dostoevskij für das großrussische messianische Sendungsbewußtsein im Russisch-Türkischen Krieg in Anspruch nimmt ⁷⁶.

Darüber hinaus befanden sich in der Bibliothek des Schriftstellers mehrere Bücher mit Arbeiten von bzw. über Emanuel Swedenborg (1688 – 1772), dessen mystische Visionen die Gründung einer Neuen Kirche im Sinne der Offenbarung Johanni intendierten. Die Anmerkung Dostoevskijs im Notizbuch, er wolle sich bei Swedenborg eine Vorstellung vom Satan und dem Jüngsten Gericht verschaffen ⁷⁷, korrespondiert immerhin mit einem Grundzug aller chiliastischen Bestrebungen und belegt zugleich die Dominanz des bildhaften Denkens auch innerhalb der Publizistik des *Dnevnik pisatelja*.

Unter dieser Voraussetzung scheint es nicht abwegig, Dostoevskijs geschichtsphilosophische Spekulation auch im Kontext des „*philosophischen Chiasmus*“ zu betrachten, der den von den Kirchenvätern und der mittelalterlichen Mystik überkommenen triadischen Rhythmus der Welt- und Offenbarungsepochen assimilierte und die daraus abgeleitete Heilserwartung im Sinne des aufklärerischen Fortschrittsgedankens interpretierte. Unter diesem Aspekt ließe sich auch das Verhältnis von Aufklärungsprogrammatik und Aufklärungskritik bei Dostoevskij, das in der Sekundärliteratur bisher zu wenig differenziert wurde, in seiner historischen Dialektik erfassen.

Für eine solche Fragestellung bietet sich eine vergleichende Untersu-

chung mit der Geschichtskonzeption Lessings, insbesondere mit dessen Klärungsversuch der Beziehungen von menschlicher Vernunft und göttlicher Offenbarung in der *Erziehung des Menschengeschlechts* (1780), geradezu an. Indem Lessing die in den Schriften des Alten und des Neuen Testaments enthaltenen Offenbarungen in Vernunftwahrheiten umwandelt und auf diese Weise die theologischen Kategorien säkularisiert⁷⁸, entwirft er eine Stufenfolge von Kindheit (die jüdische Religion des Alten Testaments) und Jugend (die christliche Religion des Neuen Testaments), die als Entwicklungsetappen der menschlichen Vernunft in ein Zeitalter vollkommener Aufklärung und Humanität münden.

Im Unterschied zu den religiös-mystischen Interpretationen des chiliastischen Pietismus begreift Lessing die dem Menschen von Natur aus eigene Fähigkeit, rational zu denken und zu handeln, als „eine Triebkraft, die in den Menschen gelegt ist und in der Geschichte des Menschengeschlechts wirkt, zuerst durch die Offenbarung geleitet, dann durch die Vernunft begreiflich und einsichtig gemacht – die den Fortschritt zu moralischer Vollkommenheit bestimmt und dereinst auch das tausendjährige Reich hervorbringen wird“⁷⁹. Das von Lessing im §85 der *Erziehung des Menschengeschlechts* verheißene Endziel der Geschichte ist „die Zeit der Vollendung, da der Mensch, je überzeugter sein Verstand einer immer bessern Zukunft sich fühlet, von dieser Zukunft gleichwohl Bewegungsgründe zu seinen Handlungen zu erborgen nicht nötig haben wird; da er das Gute tun wird, weil es das Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind, die seinen flatterhaften Blick ehemals bloß heften und stärken sollten, die innern, bessern Belohnungen desselben zu erkennen“⁸⁰.

Was Lessing und Dostoevskij vergleichbar macht, ist nicht nur der Rückgriff auf ein triadisches Modell der Menschheitsgeschichte, sondern der Versuch einer dialektischen Aufhebung der Religion, indem diese „als historische Form der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins und als gesellschaftliches Erziehungsprinzip“⁸¹ aufgefaßt wird. Die von Lessing herausgearbeitete menschliche Idealität und damit Vorbildwirkung Christi und das dem göttlichen Erziehungsplan unterstellte Moralgesetz der Menschenliebe sind dem Dostoevskijschen Denken ideengeschichtlich zutiefst verwandt. Im übrigen befand sich in der Bibliothek des russischen Schriftstellers ein Exemplar des Werkes, in dem

Lessing seine Ethik durch den Juden Nathan prägnant auf die Formel brachte:

„Es eifre jeder seiner unbestochnen
Von Vorurteilen freien Liebe nach!“⁸²

Der sich bei Lessing vollziehende Umformungsprozeß von Religion in Moral ist repräsentativ für die philosophische Säkularisierungsdebatte im 18. Jahrhundert; daß auch Dostoevskijs Reflexionen über Gott und die Unsterblichkeit der Seele in diesen Kontext gehören, soll hier nur als These formuliert werden, die gesonderter Untersuchung bedarf⁸³. Indem bei Lessing – wie bei Dostoevskij – die Religion als Sache des innersten Bewußtseins aufgefaßt und damit der Gottesbegriff subjektiviert wird, widerspiegelt die Unsterblichkeitsproblematik keine Naturgesetzlichkeit, sondern eine moralische Haltung⁸⁴.

Sieht man einmal davon ab, daß bereits Dostoevskijs „Ästhetisierung“ des Christentums eine Form der Säkularisierung darstellt, so läßt sich die Annäherung und Identifizierung von Religion und Moral auch anhand der Texte belegen. Im *Dnevnik pisatelja* 1876 reflektiert Dostoevskij darüber, daß die „Liebe zur Menschheit ... als Idee“ den menschlichen Verstand übersteige und allein durch das Gefühl gerechtfertigt werden könne. „Aber dieses Gefühl ist eben nur bei gemeinsamer Überzeugung von der Unsterblichkeit der menschlichen Seele möglich“ (PSS 24, 49). Im Arbeitsheft notiert der Autor: „Religion ist nur eine Formel der Sittlichkeit“ (PSS 24,168)⁸⁵.

In Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784 – 1791) erscheint das Christentum ebenfalls als Synonym der Humanität, und dessen Erhebung zur Staatsreligion sowie der Ausbau der weltlichen Macht der römisch-katholischen Kirche wird als Entstellung des ursprünglichen humanen Gehaltes bewertet⁸⁶. Im Prinzip nicht anders urteilt Dostoevskij über das Verhältnis von christlicher Religion und Staatskirche, nur daß er die Bewahrung bzw. Wiederherstellung der „reinen“ christlichen Lehre unter einer gesellschaftspolitischen Zwecksetzung der russischen Orthodoxie anheimstellt und dem russischen Volk in diesem Zusammenhang eine Messias-Rolle zuweist⁸⁷. Indem Dostoevskij die menschheitliche Perspektive an die nationalgeschichtliche Entwicklung bindet, aktualisiert er die der skizzierten Überlieferungslinie immanente Erlöserhoffnung.

Bei Herder wie bei Dostoevskij wird ein universalgeschichtliches Konzept entworfen, das griechische Antike und biblische Überlieferung zu einer anthropozentrischen Auffassung der Menschheitsgeschichte synthetisiert. Insofern sich Herder auf den empirischen Status des Individuums als Naturwesen konzentrierte, tendierte sein geschichtsphilosophischer Entwurf in den *Ideen* dazu, Geschichte vorzugsweise als Naturgeschichte des Individuums aufzufassen und die spezifische Qualität des gesellschaftlichen Handelns der Menschen zu vernachlässigen⁸⁸.

Immanuel Kant trug seine Polemik in einer ausführlichen Rezension zu Herders Arbeit vor und formulierte die eigene Position in der Abhandlung *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* (1786), die wiederum auf Schillers Arbeit *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* (1790) wirkte.

Offensichtliche Parallelen zur philosophischen und ästhetischen Konzeption der *Brat'ja Karamazovy* treten zutage, wenn Kant für eine Darstellung der Menschheitsgeschichte plädiert, die dem Menschen zeigt: „daß er der Vorsehung, wegen der Übel, die ihn drücken, keine Schuld geben müsse; daß er seine eigne Vergehung auch nicht einem ursprünglichen Verbrechen seiner Stammeltern zuzuschreiben berechtigt sei; wodurch etwa ein Hang zu ähnlichen Übertretungen in der Nachkommenschaft erblich geworden wäre (denn willkürliche Handlungen können nichts Anerbendes bei sich führen); sondern daß er das von jenen Geschehene mit vollem Rechte als von ihm selbst getan anerkennen, und sich also allen Übeln, die aus dem Mißbrauche seiner Vernunft entspringen, die Schuld gänzlich selbst beizumessen habe, indem er sich sehr wohl bewußt werden kann, er würde sich in denselben Umständen gerade ebenso verhalten und den ersten Gebrauch der Vernunft damit gemacht haben, sie (selbst wider den Wink der Natur) zu mißbrauchen. Die eigentlichen physischen Übel, wenn jener Punkt wegen der moralischen berichtigt ist, können also dann, in der Gegenrechnung von Verdienst und Schuld, schwerlich einen Überschuß zu unserem Vorteil austragen“⁸⁹.

Insistierte Kant auf einem Verständnis der Menschheitsgeschichte, die „sich vom Schlechtern zum Besseren allmählich entwickelt; zu welchem Fortschritte denn ein jeder an seinem Teile, so viel in seinen

Kräften steht, beizutragen durch die Natur selbst berufen ist"⁹⁰, so findet diese aufklärerische Position ihren Niederschlag auch in Dostoevskijs letztem Roman. Sie wird dort allerdings erweitert um die Grundsätze eines neuen Humanismus, insofern nicht mehr das Individuum den alleinigen Bezugspunkt vernünftigen und moralischen Handelns darstellt, sondern eine Vermittlung zwischen dem einzelnen und der Gemeinschaft intendiert wird. Dostoevskij läßt Dmitrij Karamazov zur Erkenntnis gelangen, daß „alle für alle schuldig“ (PSS 15, 31), d. h. verantwortlich sind; in der Logik der Romanhandlung versucht der Autor, individuelles moralisches Handeln im historisch-gesellschaftlichen Prozeß künstlerisch zu antizipieren.

Es ist in der Sekundärliteratur schon vereinzelt auf ideengeschichtliche Bezüge zu Novalis hingewiesen worden, obwohl Dostoevskij kaum mit dem Werk des deutschen Romantikers vertraut gewesen sein dürfte⁹¹. Zwar gibt es für den Einfluß der romantischen Dichtungstheorie und Geschichtsphilosophie in Rußland belegbare Vermittlungsinstanzen, doch beschränkte sich deren Wirkung im wesentlichen auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts⁹².

Vergleichbar sind beider Schriftsteller philosophisch-ästhetische Entwürfe vor allem als Varianten *nachrevolutionärer* Gesellschafts- und Geschichtserfahrung im Hinblick auf die Französische Revolution von 1789, insofern die aufklärerisch-klassischen Positionen überprüft, modifiziert und in einzelnen Aspekten verworfen werden. Hinzu kommen offensichtliche Gemeinsamkeiten in der psychisch-geistigen Disposition beider Künstler, die sich u.a. darin äußern, daß Novalis – wie Dostoevskij – „mit fast traumwandlerischer Sicherheit das ihm Gemäße, Bestätigende (assimiliert) und ... das ihm Ungemäße ab(stößt)“⁹³. Dies widerspiegelt sich bei Novalis im fragmentarischen Charakter seines Gesamtwerkes, dessen poetische Produktivität und gedankliche Universalität keinem philosophischen Systemzwang unterliegen und den individuellen Bildungsprozeß unendlich erscheinen lassen⁹⁴.

Obwohl dem russischen Autor das übersteigerte Subjektbewußtsein der deutschen Romantiker fremd blieb, ist ihm deren „unsystematisches“, d.h. unabgeschlossenes und unabschließbares Philosophieren verwandt. Die generelle Abneigung gegenüber philosophischen Systematisierungsversuchen läßt vermuten, daß Dostoevskij die ästhetischen

Schriften Schillers, in denen die Dialektik des Gedankens immer wieder die beabsichtigte systematische Theorie in Frage stellte, als Bestätigung der eigenen Denkweise empfunden haben könnte, während er die Hegelsche Philosophie eben wegen ihres Systemcharakters ablehnte⁹⁵. Die Kehrseite dieser Haltung ist allerdings ein philosophischer Eklektizismus, auf den in der Sekundärliteratur bereits verwiesen wurde⁹⁶.

Vergleichbar macht beide Autoren wiederum, daß sie die Gegenwart als Übergangszeit zwischen einem Zustand natürlicher, unbewußter Harmonie und deren an den Horizont der Geschichte projizierten Wiederherstellung auf höherer Bewußtseinsstufe betrachten. Zwar bezieht auch Dostoevskij diesen Dreischritt gleichermaßen auf die Individual- wie Gattungsentwicklung – wodurch moralischer und historischer Fortschritt zusammenfallen –, doch wird die menschliche Erneuerung und seelische Erfüllung des Individuums und die Vollendung der Menschheitsgeschichte in einem neuen Goldenen Zeitalter nicht – wie bei Novalis – durch Poetisierung bzw. Romantisierung der Welt intendiert⁹⁷. Diese Konsequenz romantischen Denkens ist eigentlich nur in der frühen Erzählung *Chozajka* angelegt, wo sie bereits als überaus problematisch erscheint, weil sie gegenüber den Gesetzen des „lebendigen Lebens“ wirkungslos und ohnmächtig bleibt.

Dostoevskijs weltanschaulich-ästhetische Konzeption und die romantische Programmatik des Novalis verbindet neben der Traumstrukturierung des intendierten Ideals auch dessen Vermittlung durch Kindergestalten bzw. durch die harmonisierende Kraft der Liebe. Hinzu kommt ein eigentümlicher Zug im Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Ideal bei Novalis, nämlich die apodiktische Behauptung eines Goldenen Zeitalters „eben jetzt“⁹⁸. Wiederholt provoziert der russische Autor die Vorstellung, daß die Menschen „plötzlich“, „augenblicklich“ die „Wahrheit“ erkennen – und das Goldene Zeitalter wird Wirklichkeit⁹⁹. Dahinter verbirgt sich der spekulative Gedanke, daß mit einer bestimmten Bewußtseinslage, mit dem Glauben an das Ideal die entscheidenden Voraussetzungen für dessen Realisierung bereits vorhanden seien. Unermüdlich propagierte Dostoevskij deshalb die Idee einer „russischen Lösung“ der Menschheitsfragen, die in ihrem Kern ebenfalls romantischem Geschichtsdenken verwandt ist: Aus der Kritik an den inhumanen Folgen der kapitalistischen Arbeitsteilung wird die Kon-

sequenz gezogen, daß die dem Menschen adäquate Produktions- und Lebenssphäre die der bäuerlichen Existenz sei. Diese sozialökonomische Restriktion verbindet sich dann politisch noch mit konservativ-restaurativen Vorstellungen von der Monarchie als der idealen, weil stabilen und die historische Kontinuität verbürgenden Herrschaftsform¹⁰⁰.

Da die geschichtlich-gesellschaftlichen Bedingungen im Rußland des Reformzeitalters – Prädominanz der kleinen Warenproduktion, Fehlen einer bürgerlichen Klasse von nationaler Repräsentanz – einer Aktualisierung der romantischen Ideen offensichtlich Vorschub leisteten¹⁰¹, konnte Dostoevskij sein Gesellschaftskonzept, das zwischen nationalgeschichtlicher Realität und menschheitsemanzipatorischer Perspektive zu vermitteln suchte, mit Vehemenz (einschließlich nationalistisch-chauvinistischer Überspitzungen) propagieren.

Die zeitgleiche „ökonomische Romantik“ der Narodniki belegt ebenfalls, wie angesichts der Einbeziehung Rußlands in den epochalen Übergangsprozeß zur bürgerlichen Gesellschaft das überlieferte Gedankenmaterial aufgegriffen und der gesellschaftspolitischen Positionsbildung dienstbar gemacht wird¹⁰². Folgerichtig ist daher auch bei Dostoevskij das für die deutsche Frühromantik charakteristische, mit der beschleunigten Kapitalisierung einsetzende Krisenempfinden kleinbürgerlicher Schichten spürbar, zu denen der Autor auf Grund seiner Existenz als „freier Schriftsteller“ unter den Bedingungen des auf der Ware-Geld-Beziehung basierenden literarischen Marktes gehörte¹⁰³. Die Enttäuschung über die „Unvernünftigkeit“ der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung ließ den Anspruch der Vernunft generell problematisch erscheinen. Im Unterschied zu den deutschen Romantikern versuchte Dostoevskij nicht, den Vernunftanspruch illusionär zu übersteigern, indem er ihn verinnerlichte¹⁰⁴, sondern blieb stofflich-thematisch wie weltanschaulich-politisch der widersprüchlichen Realität verhaftet.

Die „počvenničestvo“-Theorie des russischen Autors erscheint aber durch ihre Bindung an die Erde, d.h. die natürlichen Produktionsbedingungen des Menschen, wie ein Relikt des ursprünglichen Menschheitszustandes im Goldenen Zeitalter¹⁰⁵. Versicherte sich Dostoevskij mit seiner spekulativen Geschichts- und Gesellschaftsauffassung der Möglichkeit, auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an einer Humanisierung der sozialen Verhältnisse mitwirken zu können,

so erwies sich die literarische Produktion nicht allein als Korrelat, sondern vielmehr als Korrektiv für die Einseitigkeiten des gedanklichen Konzepts. Daß dieses nur spekulativ entworfen und dann ästhetisch konkretisiert wurde, belegt gerade die wechselseitige Bedingtheit des „Denkers“ und „Künstlers“¹⁰⁶.

So gewinnen die realistischen Romane eine geschichtsphilosophische Tiefendimension, ohne daß die in der Publizistik offenkundige Tendenz zur Enthistorisierung sozialer Sachverhalte auf die Erzählwerke übergreift¹⁰⁷. Da das „počvenničestvo“-Programm Dostoevskijs in der Forschung vorzugsweise unter sozial-historischen und politisch-ideologischen Aspekten bewertet wurde, bedürfte es allerdings noch differenzierterer – an dieser Stelle nicht zu leistender – Analyse, um den skizzierten weltanschaulich-ästhetischen Traditionszusammenhang herauszuarbeiten. Die Nähe zum romantischen Denken ist offensichtlich der von Dostoevskij tief empfundenen Verunsicherung angesichts der epochalen Entscheidungssituation, in der sich die eigene Nation befand, geschuldet und Reflex des künstlerischen Bemühens, eine menschheitliche Perspektive unter Rückgriff auf bewährte Formen des gesellschaftlichen Zusammenschlusses zu antizipieren.

Für die triadische Strukturierung des Geschichtsprozesses konnte Dostoevskij wohl auch Anregungen aus der französischen Aufklärung, namentlich aus dem Werk Rousseaus, empfangen¹⁰⁸; diese werden jedoch in ein Gesamtkonzept der literarischen Produktion integriert, das der Kunst gegenüber anderen Formen gesellschaftlichen Bewußtseins eine Vorrangstellung einräumt, weil sie als eigentliches Organ des Humanisierungsprozesses begriffen wird.

Insofern erweisen sich auch die Berührungspunkte mit der Geschichtsauffassung der französischen Sozialutopisten als sekundär¹⁰⁹; für das Literaturkonzept Dostoevskijs konstituierend wird in erster Linie jene gedankliche Prämisse, die Hölderlin, Schelling und Hegel in ihrem Entwurf des *Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus* (1795/96) formulierten: „daß *Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit* verschwistert sind. Der Philosoph muß eben so viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter. Die Menschen ohne ästhetischen Sinn sind unsre Buchstaben-Philosophen. Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie. Man kan in nichts geistreich seyn,

selbst über Geschichte kan man nicht geistreich raisonieren – ohne ästhetischen Sinn. Hier soll offenbart werden, woran es eigentlich den Menschen fehlt, die keine Ideen verstehen, – und treuherzig genug gestehen, daß ihnen alles dunkel ist, sobald es über Tabellen und Register hinausgeht.

Die Poesie bekömmt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war – *Lehrerin der Menschheit*; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.”¹¹⁰.

Schillers klassische Kunsttheorie ist in diesem Sinne ein epochengeschichtlich repräsentativer Prototypus und insofern geeignete Bezugsgrundlage für eine historische Klassifizierung der Dostoevskijschen Kunstkonzeption. Dieser Zusammenhang wird auch durch die Korrespondenzen in der Zeitaltercharakteristik und Gesellschaftsdiagnose bestätigt, die bei Schiller wie bei Dostoevskij im Zeichen der Moralkritik stehen.

II. Humanitätsideal und Gesellschaftsdiagnose

1. Dostoevskijs Essay „Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach“ – ein Dialog mit der Zeitaltercharakteristik in Schillers Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“

Erwartungsvoll seien „die Blicke des Philosophen wie des Weltmanns auf den politischen Schauplatz geheftet, wo jetzt, wie man glaubt, das große Schicksal der Menschheit verhandelt wird“ (NA 20, 311). So hatte Schiller 1795 seine Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* eingeleitet, in der er die Resultate seiner „Untersuchungen über das Schöne und die Kunst“ (NA 20, 309) darlegen wollte. Rund ein dreiviertel Jahrhundert später (1862) reiste der russische Schriftsteller Fedor Dostoevskij das erste Mal nach Europa, in das „Land der heiligen Wunder“, in das Land meiner so lang gehegten Sehnsüchte und Erwartungen, meines so hartnäckigen Glaubens“ (PSS 5, 51). Der nach Hochverratsprozeß und langjähriger sibirischer Verbannung in die russische Gesellschaft am Beginn des Reformzeitalters zurückgekehrte Schriftsteller gibt vor¹¹¹, noch ganz unter dem Eindruck jener Ideen zu stehen, die in den 40er Jahren so heftig debattiert wurden¹¹². Damals schwärmten die im Kreis um Vissarion Belinskij vereinten jungen Russen für alles, was aus Frankreich kam: Man „vergötterte nicht nur solche Namen wie George Sand, Proudhon u.a.“, sondern achtete auch solche hoch wie Louis Blanc, Ledru-Rollin.

Selbst die armseligsten Personennamen standen hoch im Kurs, weil man „auch von ihnen etwas Großes im künftigen Dienst an der Menschheit erwartete“ (PSS 5, 50). Angesichts der Tatsache, daß „beinahe alles, was es bei uns an Entwicklung, Wissenschaft, Kunst, staatsbürgerlicher Gesinnung, Humanität“ gibt, „aus eben diesem Land der heiligen Wunder“ (PSS 5, 51) kommt, reflektiert Dostoevskij, „wie uns Europa in verschiedenen Zeiten beeinflußt hat und wie es uns nach und nach mit seiner Zivilisation die Tür eingerannt hat, wie weit wir zivilisiert worden sind und wie viele von uns zahlenmäßig die Zivilisation angenommen haben“ (PSS 5, 55).

Im Nachvollzug dieser Fragestellung hat sich die Forschung fast ausschließlich mit der Thematisierung des Verhältnisses von Rußland und

Europa beschäftigt und Dostoevskijs Kritik der bürgerlichen Zivilisation als dem demokratischen Denken der Epoche adäquat gewürdigt¹¹³. Zugleich konstatierte man in der historischen Konzeption des russischen Schriftstellers eine Annäherung an slawophile Positionen, insofern Dostoevskij die zeitgenössischen sozialen Probleme in Westeuropa letztendlich auf nationalhistorische Wurzeln zurückgeführt habe.

Da die in der Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Gesellschaft gewonnenen Einsichten von der Forschung vorrangig im Kontext der gesellschaftspolitischen Debatten in Rußland betrachtet wurden, entfiel von vornherein die Frage, ob die Widersprüchlichkeit der Dostoevskijschen Argumentation – Kapitalismuskritik bei gleichzeitiger Geringschätzung des Proletariats als gesellschaftlicher Kraft, Entwurf einer historischen Perspektive auf der Grundlage christlicher Ethik und durch die Idealisierung des russischen Volkes – nur eine individuelle Fehlleistung des Autors darstellt, oder ob sie ein Ausdruck der widerspruchsvollen geschichtlichen Bedingungen ist.

Für die Untersuchung dieser Problematik sind die *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* (1862) besonders geeignet, da sie einen in mehrfacher Hinsicht exemplarischen Text darstellen: Zeitlich zwischen dem ersten sozialpsychologisch angelegten Roman *Uničennye i oskorbennye* (1861) und den philosophischen Romanen der Folgezeit angesiedelt, zeichnen sie sowohl deren Grundlinien wie die der Publizistik im *Dnevnik pisatelja* vor. In ihnen tritt der ideologiekritische Ansatz Dostoevskijs in der Auseinandersetzung mit den Widersprüchen der Epoche auf besondere Weise zutage.

Durch Anspielungen, Verweise, verdeckte und offene Zitate konfrontiert Dostoevskij in den *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* Positionen der französischen Aufklärung, des utopischen Sozialismus, des Positivismus und der französischen Geschichtsschreibung mit der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftswirklichkeit in Paris und London¹¹⁴. Indem die Logik des Textaufbaus die Kluft zwischen dem menscheitsbefreienden Anspruch und der bürgerlichen Lebenspraxis aufdeckt, eröffnet sie zugleich Einblicke in den Prozeß der Ideologiebildung.

Dennoch ist die für Dostoevskij seit den *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* charakteristische Verbindung von Gesellschaftskri-

tik und neuer Idealbildung – bezogen auf das Individuum wie die gesellschaftshistorische Perspektive – in den literaturgeschichtlichen Darstellungen fast ausschließlich in ihrer Singularität behandelt und kaum mit überlieferten Denktraditionen konfrontiert worden.¹¹⁵

Im Unterschied zu den geläufigen Untersuchungsmethoden und Bewertungskriterien wird im folgenden der Spannungsbogen dargestellt, der von Schillers Zeitaltercharakteristik unmittelbar am Beginn der neuen Epoche zu den naturgemäß tieferen geschichtlichen Erfahrungen Dostoevskijs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts reicht und der die Kontinuität künstlerischer Aktivität im Sinne einer Humanisierung der gesellschaftlichen Lebenspraxis, die für das aufklärerisch-klassische Denken wie für den kritischen Realismus gilt, einsichtig machen soll. „Man ist eben so gut Zeitbürger, als man Staatsbürger ist; und wenn es unschicklich, ja unerlaubt gefunden wird, sich von den Sitten und Gewohnheiten des Zirkels, in dem man lebt, auszuschließen, warum sollte es weniger Pflicht seyn, in der Wahl seines Wirkens dem Bedürfniß und dem Geschmack des Jahrhunderts eine Stimme einzuräumen?“ (NA 20, 311).

Mit dieser rhetorischen Frage, die als Indiz für die Historizität der künstlerischen Subjektivität gewertet werden darf, leitete Schiller die Argumentationsbasis seiner Abhandlung ein. In den *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* interessierte Dostoevskij ebenfalls der Charakter, „den uns das jetzige Zeitalter, den die gegenwärtigen Ereignisse zeigen“ (NA 20, 319). Er unternahm seine Westeuropa-Reise 1862 in dem „unstillbaren Verlangen nach Neuem, nach Ortsveränderung, nach allgemeinen, synthetischen, panoramahaften, perspektivischen Eindrücken“ (PSS 5, 47). Sofort wird jedoch die eben provozierte Erwartungshaltung seiner Leser korrigiert: Da es nicht das Ziel der Reise war, die Welt „aus der Vogelperspektive“ (PSS 5, 50) zu betrachten, will sich der Autor in den Aufzeichnungen auf das zentrale Westeuropa-Erlebnis – nämlich Paris – konzentrieren.

Im fünften Brief konstatierte Schiller als Ergebnis der Französischen Revolution, daß der Mensch „aus seiner langen Indolenz und Selbsttäuschung aufgewacht (ist) und mit nachdrücklicher Stimmenmehrheit ... die Wiederherstellung in seine unverlierbaren Rechte“ (NA 20, 319) fordert. Schien nunmehr „eine *physische* Möglichkeit ... gegeben, das

Gesetz auf den Thron zu stellen, den Menschen endlich als Selbstzweck zu ehren, und wahre Freyheit zur Grundlage der politischen Verbindung zu machen" (NA 20, 319), so wurde dies von Schiller sogleich als „vergebliche Hoffnung" gewertet: „Die *moralische* Möglichkeit fehlt, und der freygebige Augenblick findet ein unempfängliches Geschlecht" (NA 20, 319).

Schillers Ausgangspunkt und Maßstab in der Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Revolution ist moralischer Natur ¹¹⁶, insofern er die Notwendigkeit eines Charakters zu beweisen sucht, dessen prädominierende Existenz „bey einem Volke . . . eine Staatsverwandlung nach moralischen Principien unschädlich machen, und . . . ihre Dauer verbürgen" (NA 20, 315) kann.

Fast liest es sich wie ein unterschwelliger Dialog mit Schillers Prämissen, wenn Dostoevskij im fünften Kapitel der Reiseaufzeichnungen seine Eindrücke vom politischen Zentrum der bürgerlichen Umwälzung ironisiert: Paris – „das ist die moralischste und tugendhafteste Stadt auf dem ganzen Erdball. Was für eine Ordnung! Was für eine Vernunft, was für bestimmte und dauerhaft hergestellte Verhältnisse; wie ist doch alles gesichert und eingeteilt; wie sind alle zufrieden, wie bemüht, sich einzureden, daß sie zufrieden und vollkommen glücklich sind, und wie haben sie schließlich vermocht, sich tatsächlich einzureden, daß sie zufrieden und vollkommen glücklich sind, und . . . und . . . es dabei bewenden zu lassen" (PSS 5, 68).

Damit ist das Spannungsfeld eines gesellschaftshistorischen Prozesses und der aus ihm hervorgehenden Bewußtseinsformen bezeichnet, an dessen Beginn Schiller erwartete, daß im Ergebnis der Französischen Revolution „die politische Gesetzgebung der Vernunft übertragen, der Mensch als Selbstzweck respektiert und behandelt, das Gesetz auf den Thron erhoben, und wahre Freiheit zur Grundlage des Staatsgebäudes gemacht worden" sei (Jonas 3, 332). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts analysierte Dostoevskij die inhumanen Folgen der Herrschaft des Bourgeois, dessen Geist derart triumphiert, daß es „vieler, über Jahrhunderte gereifter geistiger Gegenwehr und Verneinung bedarf, um nicht nachzugeben, um nicht dem Eindruck zu erliegen, um nicht vor dem Faktum das Haupt zu beugen und Baal zu vergöttern, um nicht das Bestehende als das eigene Ideal anzunehmen" (PSS 5,

70). Denn die Versuchung liegt nahe und wird nach Kräften suggeriert: „Angesichts der kolossalen Größe, angesichts des gigantischen Stolzes des herrschenden Geistes, angesichts der triumphalen Endgültigkeit der Schöpfungen dieses Geistes erstirbt oft genug auch die hungrige Seele, ergibt sich, unterwirft sich, sucht Rettung im Gin und in der Ausschweifung und beginnt zu glauben, daß alles so und nicht anders sein muß“ (PSS 5,70).

Schiller konstatierte angesichts der Zeitumstände, die den „philosophische(n) Untersuchungsgeist“ nachdrücklich dazu aufforderten, „sich mit dem vollkommensten aller Kunstwerke, mit dem Bau einer wahren politischen Freyheit zu beschäftigen“ (NA 20, 311), daß zu dessen Vollendung die „*moralische* Möglichkeit“ (NA 20, 319) fehlte. Dostoevskij entdeckte den Scheincharakter des gesamten bürgerlichen Wertsystems, denn die einst verfochtenen Glaubenssätze „liberté, égalité, fraternité“ (PSS 5, 78) pervertierten zu Anarchie, Besitzstreben und Selbstabsonderung des Individuums. Anstelle des von Schiller beklagten *Mangels an Moral* beobachtete Dostoevskij die verschiedensten Äußerungen von *Pseudomoral* oder offener *Unmoral* im privaten wie gesellschaftlichen Bereich.

Mit aller Schärfe hatte Schiller im Brief vom 13.7.1793 an den Herzog Friedrich Christian von Augustenburg das Urteil gefällt: „Der Versuch des französischen Volks, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen, und eine politische Freiheit zu erringen, hat bloß das Unvermögen und die Unwürdigkeit desselben an den Tag gebracht, und nicht nur dieses unglückliche Volk, sondern mit ihm auch einen beträchtlichen Theil Europens, und ein ganzes Jahrhundert, in Barbarey und Knechtschaft zurückgeschleudert. Der Moment war der günstigste, aber er fand eine verderbte Generation, die ihn nicht werth war, und weder zu würdigen noch zu benutzen wußte“ (Jonas 3, 333). Die Begründung für dieses rigorose Urteil, die dann auch Eingang in die für den Druck überarbeitete Fassung der Briefe fand, leitete Schiller aus dem Bild des Menschen „im Spiegel der jetzigen Zeit“ ab: „Hier die empörendste Verwilderung, dort das entgegengesetzte Extrem der Erschlaffung: die zwey traurigsten Verirrungen, in die der Menschencharakter versinken kann, in Einer Epoche vereint!“ (Jonas 3, 333). In den „niedern und zahlreichern Klassen“ sah Schiller „rohe gesetzlose

Triebe . . . , die sich nach aufgelöstem Band der bürgerlichen Ordnung entfesseln, und mit unlenksamer Wuth zu ihrer thierischen Befriedigung eilen" (NA 20, 319).

Aus Dostoevskijs Beobachtungen des Großstadtlebens in Paris und London geht hervor, daß sich dieser Zustand nach der Revolution nicht nur nicht verändert hat, sondern die Verelendung der Massen in der bürgerlichen Gesellschaft bisher ungeahnte Dimensionen annahm. Der russische Schriftsteller berichtet von einer halben Million Arbeiter und Arbeiterinnen mit ihren Kindern, die sich jeden Samstag abend wie ein Meer über die Stadt ergießen und die arbeitsfreie Zeit damit verbringen, „sich für die ganze Woche zu überfressen und volllaufen zu lassen. Alles, was sie in schwerer Arbeit und unter Verwünschungen verdient haben, wird durchgebracht" (PSS 5, 70). Gegenüber Trunksucht, Prostitution und Kriminalität sind alle Versuche, die „Dekoration" (PSS 5, 71) aufrechtzuerhalten – beispielsweise durch Propagandaarbeit der katholischen Kirche –, machtlos: „Baal herrscht und fordert nicht einmal Unterwerfung, weil er von ihr überzeugt ist. Sein Glaube an sich selbst ist grenzenlos, verächtlich und gelassen, um nur seine Ruhe zu haben, gibt er ein organisiertes Almosen, und danach ist es unmöglich, noch an seiner Selbstsicherheit zu zweifeln" (PSS 5, 74).

Während „Armut, Leiden, das Murren und der Stumpsinn der Massen" die Herrschaft des englischen Bourgeois nicht im geringsten beunruhigen und er „voll Verachtung allen diesen verdächtigen und unheil drohenden Erscheinungen ein Leben neben seinem eigenen Leben erlaubt", beobachtet Dostoevskij am Pariser Bürger die angestrenzte Mühe, „sich kräftig einzureden, sich Mut zu machen und sich selbst zu vermelden, daß alles ruhig und wohlbestellt ist" (PSS 5, 74). In Paris errichtete der Bourgeois eine glänzende Fassade, damit niemand denkt, „das Ideal sei noch nicht erreicht, Paris sei noch nicht das vollkommene Paradies auf Erden, daß noch manches zu wünschen übrig sei und der Bourgeois auch selbst nicht völlig zufrieden mit jener Ordnung sei, für die er eintritt und die er allen aufdrängt" (PSS 5, 75).

Am Ende des 18. Jahrhunderts boten nach Schiller die „civilisirten Klassen den noch widrigern Anblick der Schlawheit und einer Depravation des Charakters, die desto mehr empört, weil die Kultur selbst ihre Quelle ist" (NA 20, 320). Obwohl Schiller damit weitgehend den Adel

im Blick hatte, scheint es legitim, seine Diagnose, die ja den allgemeinen Ergebnissen der Kulturentwicklung gilt, auf den gesellschaftlichen Prozeß im 19. Jahrhundert zu übertragen. Dostoevskij hatte auch selbst den historischen Kontext assoziiert, als er in den *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* an das Bonmot Ludwig XIV. „L'Etat c'est moi" (PSS 5, 86) erinnerte und die Verheißung des Abbé Sieyès zitierte: „‘Was ist der dritte Stand? Nichts. Was soll er sein? Alles.’ Und so ist es auch geschehen, wie er gesagt hat. Allein diese Worte wurden auch verwirklicht von allen Worten, die in jener Zeit gesagt wurden; sie allein sind geblieben" (PSS 5, 78). Nunmehr ist der Bürger König, und die von Schiller ins Auge gefaßte „Aufklärung des Verstandes" zeigt auch im 19. Jahrhundert „so wenig einen veredelnden Einfluß auf die Gesinnungen, daß sie vielmehr die Verderbniß durch Maximen befestigt" hat (NA 20, 320).

Wenn Dostoevskij in den *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* vor allem das „Moralgesetz", den „Katechismus" des Bourgeois untersuchte (PSS 5, 76), dann knüpfte er unmittelbar an den Schillerschen Ausgangspunkt bei der Bewertung der bürgerlichen Revolution an. Wurde früher noch etwas anderes außer Geld anerkannt, „so daß ein Mensch, auch wenn er kein Geld, dafür aber andere Qualitäten besaß, immer noch mit einem gewissen Respekt rechnen konnte", so gilt jetzt nur noch ein Moralgebot: „Geld zusammenzuhäufen und sich möglichst viele Sachen anzuschaffen, dann kann man wenigstens auf etwas Achtung rechnen. Und nicht nur die Achtung der anderen, sondern sogar die Selbstachtung ist auf keine andere Weise zu erlangen" (PSS 5, 76). Insofern lesen sich die Reiseeindrücke des russischen Schriftstellers wie ein unterschwelliger Kommentar zu Schillers Feststellung, daß „mitten im Schooße der raffinirtesten Geselligkeit ... der Egoism sein System gegründet" hat (NA 20, 320), denn die Devise des Bourgeois lautet Dostoevskij zufolge: „‘Après moi le déluge!’ " (PSS 5, 75).

Beklagte Schiller am Ende des 18. Jahrhunderts, daß der „Nutzen ... das große Idol der Zeit (sei), dem alle Kräfte frohnen und alle Talente huldigen sollen" (NA 20, 311), so hat Dostoevskij dies am Pariser Bürger illustriert: der „proklamiert ohne Umschweife, daß das Geld die höchste menschliche Tugend und Verpflichtung des Menschen ist und gibt sich doch ab und zu schrecklich gern den Anschein von

erhabenem Edelsinn" (PSS 5, 75). Wie sehr „das Bedürfnis . . . die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch" beugt (NA 20, 311), beobachtete Dostoevskij nicht zuletzt am Charakter der bürgerlichen Ehe, den er im achten Kapitel *Bribri und Mabiche* beschrieb. Obwohl die Ehe auf dem „vernünftigen Brauch der unbedingten Gleichheit der Geldbeutel und der ehelichen Verbindung der Kapitalien" (PSS 5, 91) geschlossen wird, bleibt das „ritterliche Verhältnis" (PSS 5, 92) gewahrt, weil Betrug und Berechnung die Grundlage des gegenseitigen Einvernehmens bilden. „Hier ist die Quelle und Keimzelle jener bürgerlichen Gesellschaftsform, die jetzt in der ganzen Welt in Gestalt einer ewigen Nachahmung der großen Nation herrscht" (PSS 5, 92).

Schillers Ausgangspunkt war die Hoffnung, daß in der Französischen Revolution „das große Schicksal der Menschheit" nicht mehr „durch das blinde Recht des Stärkern" entschieden, sondern „vor dem Richterstuhle reiner Vernunft" (NA 20, 311 f.) verhandelt würde. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts triumphiert aber der Bourgeois über alle „Argumente der reinen Vernunft", denn: „die Vernunft hat sich doch gegenüber der Wirklichkeit als bankrott erwiesen, und überdies fangen ja jetzt die Vernünftigen, die Gelehrten selber an zu lehren, daß es keine Argumente der reinen Vernunft gebe, daß die reine Vernunft auch gar nicht auf dieser Welt existiere, daß die abstrakte Logik auf die Menschheit nicht anwendbar sei, daß es eine Vernunft der Ivane, Petr und Gustave gibt, aber eine reine Vernunft überhaupt nicht gegeben habe, daß das nur ein unhaltbarer Einfall des 18. Jahrhunderts sei" (PSS 5, 78).

Mit dieser Bilanzierung der Ergebnisse bürgerlicher Gesellschaftsentwicklung bestätigte Dostoevskij die schon von Schiller geäußerten Zweifel an „einem veredelnden Einfluß (der Aufklärung – Ch. Sch.) auf die Gesinnung" des Menschen, da „sie vielmehr bloß dazu hilft, die Verderbnis in ein System zu bringen und unheilbarer zu machen" (Jonas 3, 334). Denn der französische Bourgeois, „wenn er schon ein Vermögen angehäuft hat" und „selbst beginnt, sich zu achten, auf sich stolz zu sein und sich für einen Menschen zu halten", dann vermag er sich „als einen ganz natürlichen Menschen anzuschauen . . . 'L'homme de la nature et de la vérité!'" (PSS 5, 94). Damit wird auch für den russischen Schriftsteller die Kritik an den Einseitigkeiten der Aufklä-

rung als „bloß theoretische Kultur“ (Jonas 3, 334) zum Ausgangspunkt der Suche nach einer historisch-gesellschaftlichen Perspektive.

In seiner Epochenanalyse verallgemeinerte Dostoevskij also nicht allein die unter veränderten geschichtlichen Bedingungen gewonnenen Erfahrungen, und ebenso wenig erschöpfte sich der bewußte Rückgriff auf das aufklärerische Gedankengut in dessen Kritik. Der Vergleich mit Schillers Charakteristik des neuen, durch die Französische Revolution eingeleiteten Weltzustandes, die der Begründung seiner Theorie der ästhetischen Erziehung vorausging, hat vielmehr gezeigt, daß die geistige Auseinandersetzung beider Schriftsteller auf gemeinsamen Einsichten in die Widersprüche der Epoche beruhte: die Teilung der Menschheit in „niedere“ und (scheinbar) zivilisierte Klassen, den Egoismus als die die individuellen wie gesellschaftlichen Beziehungen beherrschende Macht, die Befriedigung der physischen Bedürfnisse als Lebensmaxime, angesichts derer die von der Aufklärung proklamierten Grundsätze der Vernunft bisher ohnmächtig blieben.

Um die ermittelten Korrespondenzen und die behauptete Kontinuität aufklärerisch-klassischen Denkens im russischen Realismus des 19. Jahrhunderts beweiskräftig zu machen, bedarf es jedoch noch einer Untersuchung der Schlußfolgerungen, die Schiller und Dostoevskij aus der Zeitaltercharakteristik für ihre künstlerische Arbeit gezogen haben. Sie soll auch dazu beitragen, die Widersprüchlichkeit des Dostoevskijschen Denkens zu erhellen. Solange man die Suche nach einer historisch-gesellschaftlichen Alternative für die Entwicklung Rußlands nur in ihrer Singularität bzw. nationalen Eigentümlichkeit betrachtete, konnte das von Dostoevskij selbst vorgegebene Schema einer Gegenüberstellung von Rußland und Europa nicht durchbrochen werden.

Sah man in der konsequenten Ablehnung bürgerlich-kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse den eigentlichen „realistischen Gehalt“ seiner literarischen Werke, der vorzugsweise über die Kritik am inhumanen Wesen der bürgerlichen Ordnung vermittelt wurde, so erhielten alle Vorschläge des Autors für eine „russische Lösung“ ob der ihnen zugrunde liegenden Idealisierung des russischen Volkes, der Orthodoxie, der einzelnen „guten Tat“ das Prädikat „utopisch“, das auch dort, wo es nicht zugleich als politisch reaktionär interpretiert wurde, wenig über die historische Funktion der gedanklichen Entwürfe auszusagen ver-

mochte¹¹⁷. Im Hinblick auf den Erkenntnisstand der Dostoevskij-Forschung erscheint es notwendig, das Verhältnis von Ideologiebildungsprozeß und Kunstprogrammatis nicht nur im nationalgeschichtlich-nationalliterarischen Kontext zu betrachten, sondern den Charakter der ästhetischen Konzeptionsbildung im Übergang von vorrevolutionärem Emanzipationskampf zur sich herausbildenden bürgerlichen Gesellschaft zu untersuchen.

Der geschichtliche Stellenwert der klassischen Kunsttheorie Friedrich Schillers erweist sich bekanntlich gerade darin, daß unter Beibehaltung von Grundpositionen des aufklärerischen Welt- und Menschenbildes deren Realisierungsmöglichkeiten angesichts der Etablierung einer neuen Klassengesellschaft geprüft werden¹¹⁸. Im Ergebnis dieses Erkenntnisprozesses fällt nunmehr der Kunst die Aufgabe zu, den von der politischen Gesetzgebung vorenthaltenen Emanzipationsanspruch einzulösen. Daß die „ästhetische Gesetzgebung“ dabei letztthin verabsolutiert wurde, darf hier zunächst vernachlässigt werden. Beweiskräftig zu machen ist vielmehr die These, daß in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Charakter der neuen Epoche eine Kontinuität von der am Ende des 18. Jahrhunderts sich herausbildenden ästhetischen Theorie Schillers zu der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Dostoevskij entwickelten Kunstkonzeption zu beobachten ist. Diese geistige Kontinuität kann aber nur bestehen, weil das theoretische Denken der deutschen Klassik auf der Höhe der weltgeschichtlichen Bewegung den Emanzipationsanspruch nicht preisgibt, sondern mit Hilfe der Kunst zu verwirklichen sucht.

Wenn der russische Schriftsteller Schiller rezipiert, handelt es sich also nicht nur um aufklärerische Muster und literarische Modelle, die tradiert und umfunktioniert werden, sondern er knüpft an eine Kunstauffassung an, die auf Sicherung der Teilhabe am und die Beförderung des Menschheitsfortschritts orientiert ist¹¹⁹.

2. Schillers Epochendiagnose und die Analyse des russischen Reformzeitalters im „*Dnevnik pisatelja*“

Hatte Dostoevskij in den *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* die Bourgeoisgesellschaft in Westeuropa an den Humanitätspostulaten der bürgerlichen Emanzipationsbewegung gemessen und deren menscheitsbefreienden Anspruch nicht nur als historische Illusion, sondern als Teil einer raffinierten Manipulationsstrategie des gesellschaftlichen Bewußtseins in der neuen Klassengesellschaft entlarvt, so bilden diese Einsichten gewissermaßen den gedanklichen Hintergrund für die im *Dnevnik pisatelja* unternommene Positionsbestimmung des Schriftstellers in der russischen Gesellschaft des Reformzeitalters. Damit wird auch das Denkmuster der *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* – die Konfrontation russischer und westeuropäischer Gesellschaftsentwicklung – erneuert. Die Forschung hat den teilweise verhängnisvollen Kreislauf der Dostoevskijschen Gedankengänge meist nur nachvollzogen und mit unterschiedlicher ideologischer Wertigkeit bedacht, kaum aber radikal durchbrochen¹²⁰.

Um die im *Dnevnik pisatelja* verfochtene Gesellschaftskonzeption zu historisieren, soll deshalb die von Dostoevskij vorgegebene und von der Sekundärliteratur übernommene Akzentuierung umgekehrt werden, insofern nicht nur die *Unterschiede*, sondern auch die *Gemeinsamkeiten* zwischen russischer und westeuropäischer Gesellschaftsentwicklung relevant sind. Dostoevskij selbst nahm in seiner Argumentation immer wieder auf die signifikanten Jahre 1789 und 1861 Bezug und betrachtete die mit dem Manifest des Zaren vom 19.2.1861 eingeleitete Reformpolitik als Beginn einer historischen Umwälzung in Rußland, deren Charakter und Richtung er im Vergleich mit der westeuropäischen Gesellschaftsentwicklung zu bestimmen suchte. Das sich auf diese Weise manifestierende Bewußtsein von der Einheit des Epochenprozesses bildet die Grundlage der folgenden Analyse.

Wie Schiller mit den *Briefen*, so wählte Dostoevskij mit dem *Tagebuch* eine Darbietungsform, die als Medium der Selbstdarstellung des Künstlerindividuums und zugleich als Instrument für die Herausarbeitung geschichtlicher, weltanschaulicher, philosophischer, politischer und ästhetischer Positionen fungieren kann. Vergleichbar ist aber nicht nur die Wahl einer literarischen Form, die den Anspruch auf subjektive

Wahrhaftigkeit kundgibt, sondern auch die Methode der Argumentation, insofern Schiller und Dostoevskij in These und Antithese, Rede und Gegenrede die Tragfähigkeit ihres Konzeptes prüfen. Gewiß ist der dialogische Grundcharakter des *Dnevnik pisatelja*, der schon in den ersten Kapiteln unter Rückgriff auf eine vergleichbare Disputationsstrategie bei Aleksandr Gercen entwickelt wurde und in der Einführung eines fiktiven Gesprächspartners, des von Dostoevskij erfundenen „Paradoxalisten“, kulminierte¹²¹, auch der Tatsache geschuldet, daß sich in Rußland seit Mitte des 19. Jahrhunderts ein Dialog zwischen den verschiedenen gesellschaftspolitischen Gruppierungen über die Perspektiven der sozialen Umwälzung entfaltete¹²².

Zunächst läßt sich mit der Schillerschen Zeitaltercharakteristik am Ausgang des 18. Jahrhunderts auch die Grundtendenz der gesellschaftlichen Entwicklung in Rußland nach der formalen Aufhebung der Leibeigenschaft beschreiben. In dem „Drama der jetzigen Zeit“ (NA 20, 319), wo wir den „dunkelsten, schwierigsten und verhängnisvollsten Übergangsmoment in der ganzen Geschichte des russischen Volkes“ (PSS 21, 58) durchleben, zeigen sich wiederum „Verwilderung“ und „Erschlaffung“ und damit „die zwey Auessersten des menschlichen Verfalls, und beyde in Einem Zeitraum vereinigt“ (NA 20, 319). Daß der „wirtschaftliche und moralische Zustand des Volkes nach seiner Befreiung von der Leibeigenschaft ... schrecklich“ (PSS 21, 30) ist, beschreibt Dostoevskij im *Dnevnik pisatelja* an einer Vielzahl von Symptomen. Immer wieder greift er dabei auf das aktuelle Tagesgeschehen (aus Zeitungsmeldungen) zurück und bezieht – als Nationalerzieher – Stellung zu den Ereignissen: Zerfall der Familien, Kindesmißhandlungen, religiöse Spalterbewegung und Sektengründung, Spiritismus und Selbstmorde. Vor allem aber gilt seine publizistische Offensive dem Kampf gegen den Alkoholismus. Doch es ist nicht nur der Schnaps, der „in unserer sonderbaren Zeit so wütet und das Volk verdirbt. Es ist, als schwebte überall ein giftiger Hauch, als herrsche eine Seuche der Sittenverderbnis. Im Volke begann eine unerhörte Ideenverdrehung, von einem Kult des Materialismus begleitet. Materialismus nenne ich in diesem Falle den Respekt des Volkes vor dem Gelde, vor der Macht des Geldsacks“ (PSS 22, 30).

Ist Dostoevskij einerseits tief besorgt über die „Verwilderung“ der

Volksmassen, so übt er andererseits harte Kritik an der „Erschlaffung“, die sich ihm als „Wankelmütigkeit“ der oberen Gesellschaftsschichten darbietet¹²³. Im Phänomen dieses „Schwankens“ (PSS 21, 128) der politischen Anschauungen, moralischen Wertvorstellungen und individuellen Lebensmaximen erfaßt Dostoevskij den „Geist der Zeit“, den auch Schiller am Beginn der historischen Übergangsepoche „zwischen Verkehrtheit und Rohigkeit, zwischen Unnatur und bloßer Natur, zwischen Superstition und moralischem Unglauben *schwanken*“ (NA 20, 321; Hervorhebung von mir – Ch. Sch.) sah. Daß Dostoevskij dieses gesellschaftshistorische Phänomen im Roman *Besy* thematisierte und in einer Gestalt sogar personifizierte¹²⁴, sei am Rande vermerkt, damit die Einheit von Publizistik und künstlerischem Werk nicht aus den Augen verloren wird.

Die Schillersche Zeitaltercharakteristik, die in *Zimnie zametki o let-nich vpečatlenijach* gewissermaßen die Folie für eine Bilanzierung der Ergebnisse bürgerlicher Gesellschaftsentwicklung bilden konnte, gilt somit auch und gerade für das Rußland der Nachreformzeit. Dies ist natürlich den objektiven Gesetzmäßigkeiten des Geschichtsprozesses geschuldet, die auf Grund der sozialökonomischen Rückständigkeit in der russischen Gesellschaft erst in den siebziger Jahren zutage treten. Legte bereits die Schilderung der Situation in den „niederen“ Klassen den Vergleich mit Schillers Diagnose nahe, so besitzt diese noch größere Aktualität für den von Dostoevskij beschriebenen Zustand der „zivilisierten“ Klassen. Dort dominiert nach Dostoevskijs Beobachtung die „Absonderung“: „Alle sondern sich ab, vereinzeln sich, ein jeder will etwas Eigenes, Neues und Unerhörtes ausdenken. Ein jeder legt alles ab, was früher in Gedanken und Gefühlen gemeinsam war, und fängt mit seinen eigenen Gedanken und Gefühlen an ... Alles hat sich zersplittert und zersplittert sich weiter, ja sogar nicht einmal in Häufchen, sondern in Individuen“ (PSS 22, 80).

Was Dostoevskij hier zunächst konstatiert, ist das erwachende Individualbewußtsein, die Herausbildung des „vereinzelteten Einzelnen“¹²⁵ aus den feudal-patriarchalischen Abhängigkeitsverhältnissen – ein Prozeß, den Dostoevskij aber bereits nicht mehr uneingeschränkt als positiv und als Indiz für den menschheitlichen Emanzipationsprozeß werten kann, weil sich seine inhumanen Konsequenzen in der westeuropäischen

Gesellschaftsentwicklung bereits offenbart hatten. Während in Rußland die Vereinzelung erst beginnt, hat sich in Europa „alles nicht auf unsere Art, sondern reif, klar und deutlich abgesondert; dort erleben die Gruppen und Individuen ihre letzte Frist, was sie auch selbst wissen: sie wollen aber einander in nichts nachgeben und werden eher sterben als nachgeben ...“ (PSS 22, 84). „Ein jeder für sich und nur für sich und auch jede Gemeinschaft mit anderen Menschen – ‘nur für sich’ – das ist das Prinzip der meisten jetzigen Menschen ... Die Unbarmherzigkeit gegen die niederen Massen, das Sinken der Brüderlichkeit, die Ausbeutung des Armen durch die Reichen – gewiß, das hat es auch früher und immer gegeben, wurde aber niemals auf die Stufe der höchsten Wahrheit und Wissenschaft gehoben, wurde vom Christentum verurteilt, während es jetzt, im Gegenteil, zur Tugend erhoben wird“ (PSS 25, 84 f.).

Schiller beschrieb diesen Vorgang noch sehr zurückhaltend, wenn er für seine Zeit feststellte, daß „stolze Selbstgenügsamkeit ... das Herz des Weltmanns zusammen(ziehe)“, „jeder nur sein elendes Eigentum aus der Verwüstung“ zu retten suche und „die Bande des physischen (Bedürfnisses – Ch. Sch.) ... sich immer beängstigender zu(schnürten)“ (NA 20, 320).

Wenngleich die Parallelität der Einschätzungen auf den ersten Blick frappierend erscheint, so zeigen sich an dieser Stelle wesentliche Unterschiede in der Objektivierung der beobachteten Erscheinungen durch Dostoevskij und Schiller. Während der deutsche Schriftsteller Auflösungssymptome der feudal-ständischen Ordnung am Beginn der bürgerlich-kapitalistischen Umwälzung diagnostizierte, analysiert Dostoevskij deren Ergebnisse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auf Grund seiner geschichtlichen Erfahrungen vermag er deshalb den Prozeß der Vereinzelung zu historisieren und die „Absonderung“ als „Grundidee der Bourgeoisie“ zu bewerten, „die Ende des vorigen Jahrhunderts an die Stelle der früheren Weltordnung getreten und zur Hauptidee des ganzen heutigen Jahrhunderts in der ganzen europäischen Welt geworden ist“ (PSS 25, 84).

Mit dieser Einsicht in die konkrete Geschichtlichkeit und das klas-sengebundene Wesen der Vereinzelung verbindet sich bei Dostoevskij jedoch eine Verkürzung der historischen Perspektive, insofern er von

nun an vorrangig nach den Möglichkeiten fragt, wie die verhängnisvolle Entwicklung Westeuropas – da sie an das Bürgertum gebunden ist – in Rußland vermieden werden kann. Dies wird deutlich, wenn man Schillers Argumentation in den *Ästhetischen Briefen* weiter verfolgt, wo das Phänomen der „Absonderung“ gleichfalls – aber eben in einem universalgeschichtlichen Kontext – diskutiert wird.

Schiller erfaßt eine grundlegende Gesetzmäßigkeit menschheitlicher Entwicklung, wenn er vor allem im sechsten Brief die gesellschaftliche Arbeitsteilung als notwendigen Schritt in der Kulturentwicklung begreift und die Widersprüchlichkeit des Fortschritts nicht vorschnell moralisch disqualifiziert. Sein Bemühen, „die nachtheilige Richtung des Zeit-Charakters und ihre Quellen aufzudecken“, mündete in die Erkenntnis, daß „die mannichfaltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln ... kein anderes Mittel (war), als sie einander entgegen zu setzen. Dieser Antagonismus der Kräfte ist das große Instrument der Kultur, aber auch nur das Instrument ...“ (NA 20, 326).

Gemessen an dieser Schlußfolgerung, bleibt Dostoevskijs Einsicht in den objektiven Gang der Geschichte hinter den Schillerschen Erkenntnissen zurück. Zwar wird im *Dnevnik pisatelja* wiederholt auf die Rolle der Arbeit im Humanisierungsprozeß der menschlichen Gattung verwiesen¹²⁶, doch scheint sich Dostoevskij zu weigern, die gesellschaftliche Arbeitsteilung, die im Kapitalismus bisher ungeahnte Ausmaße angenommen hatte, als Bedingung für die Entfaltung menschlicher Produktivität anzuerkennen bzw. sie überhaupt in Rechnung zu stellen. Unter dieser Voraussetzung kann er dann in seinem spekulativen Konzept einer künftigen sozialen Neuordnung Rußlands die Widersprüche des kapitalistischen Fortschritts gedanklich auflösen und historische Sachverhalte moralisieren. Schillers scharfsinnige Beobachtung, daß infolge der Arbeitsteilung „ganze Klassen von Menschen nur einen Theil ihrer Anlagen entfalten, während daß die übrigen, wie bey verkrüppelten Gewächsen, kaum mit matter Spur angedeutet sind“ (NA 20, 322), mündete im sechsten Brief in die rhetorische Frage: „Und in welchem Verhältniß stünden wir also zu dem vergangenen und kommenden Weltalter, wenn die Ausbildung der menschlichen Natur ein solches Opfer nothwendig machte? Wir wären die Knechte der Menschheit gewesen, wir hätten einige Jahrtausende lang die Sklavenarbeit für sie getrie-

ben, und unsrer verstümmelten Natur die beschämenden Spuren dieser Dienstbarkeit eingedrückt – damit das spätere Geschlecht in einem seligen Müßiggange seiner moralischen Gesundheit warten, und den freyen Wuchs seiner Menschheit entwickeln könnte!" (NA 20 328).

In beinahe wörtlicher Übereinstimmung zu Schillers Argumentation erklärte Dostoevskij im *Dnevnik pisatelja*: „Ich habe niemals den Gedanken begreifen können, daß nur ein Zehntel aller Menschen eine höhere Bildung erhalten darf, während die übrigen neun Zehntel nur als das Material und Mittel dazu dienen und selbst im Finsteren verbleiben. Ich kann nicht anders denken und leben als mit dem Glauben, daß unsere neunzig Millionen Russen ... einmal alle gebildet, vermenschlicht und glücklich sein werden" (PSS 22, 31). Zwar gibt es inzwischen die „Zivilisation, ihre Gesetze und den Glauben an sie" (PSS 25, 46), aber wie Schiller¹²⁷ muß Dostoevskij konstatieren, daß die Menschen auf die „Regeln der Humanität" (PSS 25, 46) gar nicht vorbereitet sind und diese daher wirkungslos bleiben. Da „das jetzige Zeitalter, weit entfernt uns diejenige Form der Menschheit aufzuweisen, welche als nothwendige Bedingung einer moralischen Staatsverbesserung erkannt worden ist, ... uns vielmehr das direkte Gegentheil davon" zeigt, mußte man Schiller zufolge „jeden Versuch einer solchen Staatsveränderung solange für unzeitig und jede darauf gegründete Hoffnung solange für schimärisch erklären, bis die Trennung in dem innern Menschen wieder aufgehoben, und seine Natur vollständig genug entwickelt ist, um selbst die Künstlerinn zu seyn, und der politischen Schöpfung der Vernunft ihre Realität zu verbürgen" (NA 20, 328 f.).

Aus der Kritik an den Ergebnissen der Aufklärung als „bloß theoretische Kultur" (Jonas 3, 334) erhellt, daß Dostoevskij im *Dnevnik pisatelja* noch einmal einen Aspekt der Schillerschen Argumentation aktualisieren kann, der in den *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* – soweit sie die westeuropäische Gesellschaftsentwicklung bilanzierten – bereits abgegolten war. Angesichts der Tatsache, daß es „dort unten (im Volke – Ch. Sch.) ... seit dem 19. Februar ebenso wie bei uns oben" (PSS 21, 41) gärt – d.h. in Schillerscher Terminologie: „das Gebäude des Naturstaates wankt, seine mürben Fundamente weichen" (NA 20, 319) –, wird den feudal-patriarchalischen Gesellschaftsverhältnissen eine stabilisierende Funktion zuerkannt: „Die alte Welt, die

alte Ordnung, eine zwar schlechte Ordnung, aber immerhin eine Ordnung, ist unwiderbringlich vergangen. Und seltsam – die düsteren moralischen Seiten der alten Ordnung – Egoismus, Zynismus, Sklaverei, Uneinigkeit und Käuflichkeit – sind mit der Aufhebung der Leibeigenschaft nicht nur nicht verschwunden, sondern haben sich anscheinend verstärkt, entwickelt und gekräftigt, während von den guten moralischen Seiten der früheren Ordnung, die doch zweifellos vorhanden waren, beinahe nichts übrig blieb” (PSS 21, 96 f.).

Da die Kapitalisierung Rußlands auf dem Wege von Reformen eingeleitet wird, entfällt für Dostoevskij zwar das Unbehagen Schillers angesichts der revolutionären Gewalt in Frankreich und dessen rhetorische Frage: „Hätte der Staat die Menschheit wirklich unterdrückt, wie man ihm Schuld gibt, so müßte man Menschheit sehen, nachdem er zertrümmert worden ist” (Jonas 3, 334). Aber in Analogie zu Schiller beobachtet der russische Schriftsteller als Ergebnis der „Revolution von oben”, daß „der Nachlaß der äußern Unterdrückung nur die innere sichtbar (macht), und der wilde Despotismus der Triebe ... alle jene Unthaten aus(heckt), die uns in gleichem Grade anekeln und schaudern machen” (Jonas 3, 334). Die teilweise geradezu überschwengliche Euphorie Dostoevskijs über die friedliche „russische” Lösung der Bauernfrage korrespondiert insofern dem Schillerschen „Bedenken” angesichts der Revolutionsereignisse in Frankreich: „das lebendige Uhrwerk des Staats muß gebessert werden, indem es schlägt, und hier gilt es, das rollende Rad während seines Umschwungs auszutauschen” (NA 20, 314). Noch deutlicher wird dieser Bezug in Dostoevskijs Bewertung der Pariser Kommune, die „schädlich” ist, weil sie „Rebellion und Gewalt” bedeutet (PSS 24, 231).

Wenn von einem konservativen Zug in der Weltanschauung Dostoevskijs gesprochen werden kann, so hat er seine Quellen dort, wo der Autor auf den stabilisierenden Momenten im geschichtlichen Ablauf als Bedingung für dessen Kontinuität und letztendliche Progressivität besteht. Daß in seiner Argumentation historische Sachverhalte teilweise in religiöser Metaphorik bzw. anthropologischer Deutung erscheinen, belegt nur ein weiteres Mal die Verwurzelung im deutschen aufklärerisch-klassischen Denken¹²⁸.

Gerade der *Dnevnik pisatelja* ist in der Widersprüchlichkeit der ein-

zelenen Ideen von seiner Konzeption her dem Ausgangspunkt der *Ästhetischen Briefe* verwandt: Wie Schiller will Dostoevskij „für die Fortdauer der Gesellschaft eine Stütze aufsuchen, die sie von dem Naturstaate, den man auflösen will, unabhängig macht“ (NA 20, 314 f.). Oder anders ausgedrückt: Wenn durch die Reformpolitik des Zarismus die bereits an der westeuropäischen Gesellschaftsordnung symptomatisch erfaßten negativen Auswirkungen der bürgerlich-kapitalistischen Entwicklung in Rußland nunmehr ebenfalls in Erscheinung treten, bedarf die mit der Aufhebung der Leibeigenschaft eingeleitete soziale Umwälzung einer grundsätzlichen Neuorientierung. Die generelle Zeitaltercharakteristik des „mächtigen, selbstbewußten und gleichzeitig kranken Jahrhunderts“ (PSS 23, 30), das einen „Nebel falscher Ideen“ (PSS 21, 136) und ein „Schwanken“ (PSS 21, 131) der individuellen und gesamtgesellschaftlichen Wertvorstellungen hervorgebracht hat, wird im *Dnevnik pisatelja* – wie ansatzweise schon in den *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* – ergänzt um die Suche nach einer historischen Alternative, die Dostoevskij von vornherein an die nationalgeschichtliche Entwicklung bindet bzw. aus deren Besonderheiten ableitet. Krankheitssymptome sind nicht nur der massenhafte Verelendungsprozeß in Stadt und Land, sondern auch der Zerfall der Familie als der ursprünglichen Form des Gemeinwesens. Die Auflösung der überkommenen patriarchalischen Verhältnisse erstreckt sich ebenso auf den gesamtgesellschaftlichen Organismus, wo das soziale Beziehungsgefüge ins Wanken geraten und – Dostoevskij zufolge – die Einheit und Stabilität der Nation gefährdet ist. Innerliche Zerrissenheit kennzeichnet nicht zuletzt die individuelle Befindlichkeit – ob es sich nun um Alkoholismus und Brutalität in den „niedern Klassen“ oder um Indifferenz bzw. Deformierung der Wertvorstellungen in den „civilisirten Klassen“ (NA 20, 319 f.) handelt.

Vor allem aber – und daraus entwickelt Dostoevskij seine Auffassung von der gesellschaftlichen Funktion des Künstlers im Rußland des Reformzeitalters – beschäftigt ihn im *Dnevnik pisatelja* die Kluft zwischen der intellektuellen Führungsschicht und den Volksmassen. Die als allgemeine gesellschaftliche Tendenz beobachtete Lösung von den nationalen Wurzeln, die „Flucht nach Europa“ in Gedanken und in der Lebensweise, wertet Dostoevskij nicht nur als Symptom eines all-

gemeinen Verfallsprozesses in der eigenen Nation, sondern mehr und mehr als dessen eigentliche *Ursache*. In diesem Kontext wird dann auch die Funktion des *Dnevnik pisatelja* einsichtig: In Anbetracht der allgemeinen Auflösungserscheinungen, der „Losgerissenheit der Jugend von allem Russischen“ will der Schriftsteller nach Heilungsmöglichkeiten für seine kranke Nation suchen, um mit dem Leser „über die Arzneien, soweit meine Kräfte reichen“ (PSS 24, 52), in einen Dialog zu treten¹²⁹. Die nationalerzieherisch-aufklärerische Grundintention wird wiederholt deklariert: „Das hauptsächliche Ziel des Tagebuchs bestand bisher darin, nach Möglichkeit die Idee unserer nationalen geistigen Selbständigkeit zu erläutern und sie möglichst in den laufenden sich darstellenden Fakten zu zeigen“ (PSS 24, 61). Die Suche nach Lösungsansätzen für die sozialen Widersprüche der Epoche verschmilzt dabei auf eigentümliche Weise mit dem Ringen um die Eröffnung einer nationalgeschichtlichen Perspektive.

Angesichts der drohenden Proletarisierung der Volksmassen nach der Aufhebung der Leibeigenschaft, die der Schriftsteller unbedingt verhindern will, und angesichts der Gefahr, die vom „Schwanken“ der oberen Gesellschaftsschichten für das Leben des Volkes ausgeht, entwickelt Dostoevskij ein Programm, das der „historischen“ Lösung der Epochenwidersprüche in Europa eine „moralische“ russische Lösung gegenüberstellt. Indem er die physische Degeneration und den moralischen Verfall in der bürgerlichen Gesellschaft ursächlich auf die Privatisierung des Bodens zurückführt, gewinnt er die entscheidenden Argumente für eine Bindung der menschheitlichen Perspektive an die besondere nationalgeschichtliche Entwicklung. Im *Dnevnik pisatelja* proklamiert der fiktive Paradoxalist: „Wenn ich noch irgendwo die Saat und die Idee der Zukunft sehe, so nur bei uns, in Rußland ... weil bei uns, in unserem Volke, und zwar bei der überwiegenden Mehrheit, sich bisher das Prinzip erhalten hat, daß diese Erde für das Volk *alles* sei, daß das Volk alles aus der Erde und von der Erde bekomme ... Wenn Sie die Menschheit zum Besseren erziehen wollen, wenn Sie aus Tieren Menschen machen wollen, so geben Sie ihnen allen Land, und Sie werden Ihr Ziel erreichen ... Zwar sind bei uns Land und Landgemeinde im schrecklichsten Zustand, einverstanden, aber sie sind trotzdem ein ungeheures Samenkorn für die zukünftigen Ideen“ (PSS 23, 98).

Damit ist die sozialökonomisch-politische Seite der Konzeption des „počvenničestvo“ skizziert, in der der historische Entwicklungsstand der Produktivkräfte im Rußland der Nachreformzeit verabsolutiert und ideologisch zum „normalen Menschengesetz“ (PSS 23, 98) erhoben wird. Es darf allerdings nicht übersehen werden, daß Dostoevskij diese Konzeption vom Paradoxalisten entwickeln läßt. Diese Vermittlungsinstanz impliziert nicht nur Distanz zur Autorenposition, sondern auch eine Wertung des programmatischen Inhalts, insofern die Funktion des fiktiven Gesprächspartners ja gerade darin besteht, durch die Zuspitzung der Widersprüche auf deren Widersinnigkeit (und Unlösbarkeit?) aufmerksam zu machen. Ist an dieser Stelle ein gewisser Zweifel Dostoevskijs an der sozialökonomischen Grundlage seines Alternativprogramms spürbar, so erfährt dieses jedoch keine Korrektur. Offensichtlich erliegt der Schriftsteller der Faszination, die von diesem Konzept ausgeht, weil mit seiner Hilfe scheinbar alle Widersprüche der Epoche gedanklich zu bewältigen sind. Indem der Paradoxalist behauptet, daß „die ganze Ordnung in jedem Land – die politische, bürgerliche, kurz jede – immer mit dem Boden und dem Charakter des Grundbesitzes im Lande verbunden“ sei und der „Charakter des Bodenbesitzes ... immer auch dem Charakter aller anderen Dinge“ entspreche (PSS 23, 98), verewigt er einen – am objektiven Verlauf der Geschichte gemessen – historisch bereits überholten Entwicklungsstand der Produktivkräfte, wie er andererseits zugleich das „normale Menschengesetz“ enthistorisiert.

Für Dostoevskij bietet dieses Programm jedoch die Lösung aller Epochenprobleme:

Er vertritt die Lebensinteressen der Volksmassen, indem er ihnen das Recht auf den Boden zugesteht. Mit der Verewigung der bäuerlichen Kleinproduktion glaubt er die Widersprüche der kapitalistischen Arbeitsteilung zu umgehen, kann aber zugleich die Volksmassen als Produzenten des gesellschaftlichen Reichtums geschichtlich aufwerten und den „unnatürlichen“ Zustand der Trennung von Arbeit und Reichtum beseitigen. Perspektivisch scheint ihm damit nicht nur die Einheit und Stärke der Nation gesichert, sondern dieses Programm sanktioniert sogar die zeitgenössischen politischen Verhältnisse. Die Aufhebung der Leibeigenschaft durch die „Revolution von oben“ gilt Dostoevskij als

Gewähr für eine friedliche, gewaltlose, d.h. wiederum sittliche Lösung der gesellschaftlichen Widersprüche unter Wahrung der Einheit des gesellschaftlichen und nationalen Organismus.

Die konservativ-regressiven Züge dieses Gesellschaftskonzepts kontrastieren aber zugleich einem geschichtsphilosophischen Entwurf, der – wie im ersten Kapitel dargestellt – dem historischen Optimismus der bürgerlichen Emanzipationsbewegung verpflichtet ist und die Vervollkommnungsfähigkeit des Individuums wie die Harmonisierung seiner sozialen Beziehungen keineswegs preiszugeben gedenkt. So entsteht im *Dnevnik pisatelja* eine eigentümliche Dialektik von Kritik an den Ergebnissen der Aufklärung in Westeuropa und gedanklicher Antizipation einer sozialen Neuordnung Rußlands, die „echte“ Aufklärung bringen soll: „d.h. geistiges Licht, das die Seele erhellt, das Herz erleuchtet, den Verstand lenkt und ihm den Weg des Lebens zeigt“ (PSS 26, 150).

Obwohl unbedingt berücksichtigt werden muß, wie stark autobiographisch motivierte Erfahrungen die Grundlage, Richtung und Methode der Argumentation Dostoevskijs im *Dnevnik pisatelja* prägten¹³⁰, ist ein übergreifender weltanschaulich-ästhetischer Zusammenhang mit dem klassischen Kunstkonzept nicht zu übersehen. Weil die „gesellschaftliche Idee aus der moralischen“ erwächst, spielt „folglich die Selbstvervollkommnung (des Individuums – Ch. Sch.) die Hauptrolle“ (PSS 26, 225).

Diese Schlußfolgerung korrespondiert Schillers Überlegungen im Brief an den Herzog von Augustenburg vom 13.7.1793, „daß derjenige noch nicht reif ist zur *bürgerlichen* Freiheit, dem noch so vieles zur *menschlichen* fehlt“ (Jonas 3, 333). „Politische und bürgerliche Freiheit bleibt immer und ewig das heiligste aller Güter, das würdigste Ziel aller Anstrengungen, und das große Centrum aller Kultur – aber man wird diesen herrlichen Bau nur auf dem festen Grund eines veredelten Charakters aufführen, man wird damit anfangen müssen, für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann“ (Jonas 3, 336).

Der Versuch, seine nationalerzieherisch-aufklärerische Grundintention, die die Publizistik des *Dnevnik pisatelja* bestimmt, in der gesellschaftlichen Praxis zu realisieren, führte Dostoevskij folgerichtig immer wieder auf die *Kunstproduktion* zurück¹³¹, weil er „an die Kraft des

humanen, ästhetisch vermittelten Eindrucks", der „den Menschen zum Menschen formt" (PSS 19, 109), glaubte. Konstituierend für Dostoevskijs gesellschaftspolitisches Alternativprogramm wird daher die *Aufgabe einer ästhetischen Erziehung* gemäß der Schillerschen Überzeugung, daß „jede gründliche Staatsverbesserung mit Veredlung des Charakters beginnen, dieser aber an dem Schönen und Erhabenen sich aufrichten muß" (Jonas 3, 339). In diesem Sinne betrachteten beide Künstler die ästhetische Kultur als „das wirksamste Instrument der Charakterbildung, und zugleich für dasjenige, welches von dem politischen Zustand vollkommen unabhängig, und also auch ohne Hülfe des Staats zu erhalten ist" (Jonas 3, 337).

ZWEITER TEIL : KLASSISCHES KUNSTKONZEPT UND MODERNER REALISMUS

I. Nationalgeschichtlicher Paradigmawechsel und ästhetische Konzeptionsbildung

1. Die gesellschaftspolitische Konkretisierung der ästhetischen Erziehung im „počvenničestvo“-Programm Dostoevskijs

In den Arbeitsheften 1876/77 findet sich eine Notiz über den Zustand der russischen Literaturkritik, die Dostoevskij zufolge von der Eingebung lebe und deshalb in starkem Maße inhaltslos sei. „Aber eine Studie (eine wissenschaftliche!), wie Schriftsteller (Schiller, George Sand) Einfluß auf Rußland hatten und in welchem Maße, wäre eine außerordentliche und ernsthafte Arbeit. Doch darauf werden wir noch lange warten müssen. Die Geschichte der Umgestaltung (perevoščenie) einer Idee in eine andere“ (PSS 24, 247).

Diese scheinbar nebensächliche Bemerkung erhellt schlaglichtartig, wie sehr sich der russische Schriftsteller eines ästhetischen Paradigma- und Funktionswechsels bewußt war und ihn sogar objektiviert wünschte. Wenn die literaturwissenschaftliche Forschung die erschöpfende Behandlung dieses Umwandlungsprozesses bis auf den heutigen Tag schuldig blieb, so hat die Spezifik der weltanschaulich-ästhetischen Konzeptionsbildung bei Dostoevskij daran einen entscheidenden Anteil: Sie enthält nur spärliche Verweise auf tradierte Muster und verstellt durch die Konzentration auf Erscheinungen der russischen Literaturentwicklung den Blick für das verarbeitete Gedankenmaterial und seine weltliterarischen Quellen.

Aber gerade Dostoevskij polemisierte immer wieder gegen die in der zeitgenössischen Literaturkritik verbreitete Geringschätzung des Einflusses der westeuropäischen Literatur auf das russische Kulturleben¹, so daß es angebracht scheint, sein Bekenntnis ernst zu nehmen, Schiller sei „in Fleisch und Blut der russischen Gesellschaft“ (PSS 19, 17) übergegangen, und die Art und Weise dieser Anverwandlung genauer zu untersuchen. Die Artikelserie *Rjad statej o russkoj literature* (1861), bestehend aus den Hauptteilen *Vvedenie*, *G-n – bov i vopros ob iskus-*

stve, Knížnost' i gramotnost' und *Poslednie literaturnye javlenija*, erweist sich dafür als besonders geeignet, weil das gesellschaftspolitische und ästhetische Konzept Dostoevskijs hier seinen konzisen Ausdruck findet.

In – möglicherweise absichtsvoller – Parallelität zu Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* waren Dostoevskijs Aufsätze ursprünglich als *Briefe über die Kunst* geplant; sie sollten der Großfürstin Maria Nikolaeva, die der Akademie der Künste präsidierte, gewidmet werden². Noch in sibirischer Verbannung entworfen, gewinnen sie ihre endgültige Gestalt im Zusammenhang mit der redaktionellen Leitung der mit dem Bruder Michail gemeinsam herausgegebenen Zeitschrift *Vremja* (1861–63). Dostoevskijs Absicht, unter der Rubrik *Rjad statej o russkoj literature* in jeder Nummer einen neuen Artikel zu veröffentlichen, wurde nicht realisiert; schon bald verzögerte sich die Publikation, die künstlerische Arbeit trat in den Vordergrund, und 1862 fand der Zyklus keine weitere Fortsetzung³.

Der Kommentar der historisch-kritischen Ausgabe stellt detailliert dar, wie Dostoevskij den Grundgedanken seiner Konzeption des „počvenničestvo“ – die nationale Eigenständigkeit der russischen Kulturentwicklung – anhand von Phänomenen des literarischen Prozesses und deren kritischer Reflexion in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit exemplifiziert. Zwar konzidiert man unter Rückgriff auf die Arbeit von Jackson auch einen Schiller-Einfluß, doch sei die größte Wirkung auf Dostoevskijs ästhetische Positionen von Puškin ausgegangen⁴.

Dieses Urteil vereinfacht die Komplexität des literarischen und weltanschaulich-philosophischen Traditionszusammenhanges, in dem sich die Literaturauffassung Dostoevskijs herausbildete. Einerseits ist Dostoevskijs Puškin-Bild – wie die gesamte zeitgenössische Puškin-Debatte – auch „als ideologischer, d.h. hochvermittelter Ausdruck bestimmter sozialer Interessen zu verstehen“⁵; andererseits wird außer acht gelassen, daß Puškin bereits als Vermittlungsinstanz der klassischen deutschen Ästhetik in Rußland gewirkt hat und daß Dostoevskij am Beispiel des russischen Klassikers Fragen diskutiert, die in ihrem Kern mit ästhetischen Grundpositionen Schillers identisch sind. Um diese These beweiskräftig zu machen, wird im folgenden Kapitel untersucht, in welchem Sinne Dostoevskij im *Rjad statej o russkoj literature*

an Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung anknüpft und wie er es für seine Zwecke umfunktioniert.

Frappierend, wenn auch für sich genommen wenig relevant, ist bereits eine Analogie hinsichtlich der Stellung beider Texte im Gesamtwerk der Schriftsteller: Mit den ersten überarbeiteten Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* wurde 1795 Schillers Monatszeitschrift *Die Horen* eröffnet; die Publikation des *Rjad statej o russkoj literature* begann 1861 in der ersten Nummer der von den Brüdern Dostoevskij herausgegebenen Monatszeitschrift *Vremja*. Ist bereits die jeweilige Titelgebung der Zeitschriften programmatisch, so erhellt die ihrer Publikation vorangehende „Ankündigung“ auf besonders sinnfällige Weise den Wechsel des historisch-gesellschaftlichen Kontextes, in dem die ästhetische Positionsbildung beider Schriftsteller steht. Dabei sind die Argumentationsstrukturen nahezu identisch: Vorangestellt ist eine Charakteristik der Zeitumstände, aus der gesellschaftliche Funktion, Wirkungsabsicht und inhaltliche Zielstellungen der Publikationsorgane abgeleitet werden.

Schiller will in einer Zeit, „wo das nahe Geräusch des Kriegs das Vaterland ängstiget, wo der Kampf politischer Meinungen und Interessen diesen Krieg beinahe in jedem Zirkel erneuert und nur allzu oft Musen und Grazien daraus verscheucht, wo weder in den Gesprächen noch in den Schriften des Tages vor diesem allverfolgenden Dämon der Staatskritik Rettung ist“, sich „über das Lieblingsthema des Tages ein strenges Stillschweigen auferlegen“. Da „das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht“, werde das Bedürfnis desto dringender, „durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was *rein menschlich* und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen“ (NA 22, 106).

Bei dieser Intention, die verbunden ist mit dem Versprechen „einer heitern und leidenschaftsfreien Unterhaltung“ und „fröhliche(n) Zerstreuung“ für Geist und Herz des Lesers, verbieten sich „alle Beziehungen auf den *jetzigen* Weltlauf und auf die *nächsten* Erwartungen der Menschheit“ (NA 22, 106). Anstelle politischer Standortbestimmung und gesellschaftskritischer Reflexion will man „über die vergangene

Welt die Geschichte und über die kommende die Philosophie befragen" (NA 22, 106). Grundgedanken der großen Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* vorwegnehmend, postuliert Schiller im folgenden einen Beitrag seiner Zeitschrift zum „Bau besserer Begriffe, reinerer Grundsätze und edlerer Sitten, von dem zuletzt alle wahre Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes abhängt" (NA 22, 107). Auf diese Weise seien die Verfasser der *Horen* bestrebt, „wahre Humanität zu befördern", indem „die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit" gemacht und „durch die Wahrheit der Schönheit ein dauerndes Fundament und eine höhere Würde" (NA 22, 107) gegeben werde.

Dostoevskij charakterisiert seine Zeit als „in höchstem Maße bemerkenswerte und kritische Epoche" und verweist auf die „neuen Ideen und Bedürfnisse der russischen Gesellschaft", die im Zusammenhang mit der Lösung der Bauernfrage und der Ausarbeitung eines umfassenden Reformprogramms entstanden. Sie werden als „Erscheinungen und Anzeichen jenes gewaltigen Umsturzes" aufgefaßt, der sich „friedlich und harmonisch in unserer ganzen Gesellschaft vollziehen" soll und der in seiner Bedeutung der Reformtätigkeit von Peter I. vergleichbar ist. „Dieser Umschwung besteht in der Vereinigung der Kultur (obrazovannost') und ihrer Vertreter mit dem Volksprinzip (narodnoe načalo) und in der Heranführung unseres ganzen großen russischen Volkes an alle Elemente unseres gegenwärtigen Lebens" (PSS 18, 35).

Im Vergleich mit der historischen Entwicklung in Europa gebe es in der eigenen Nation eine andere Konstellation: Während dort die Feindschaft der Stände, der Antagonismus von Siegern und Besiegten den Zündstoff der gesellschaftlichen Konflikte liefere, müsse in Rußland die seit Peter I. sich vertiefende Kluft zwischen der gebildeten Oberschicht und den Volksmassen überwunden werden. Denn obwohl es im Zuge der Reformierungsversuche zur Begegnung zwischen Rußland und Europa kam, seien die gebildeten Russen keine Europäer geworden. Dies ist Dostoevskij zufolge ein Hauptindiz für die Eigenständigkeit der nationalen Entwicklung und die geschichtliche Mission Rußlands im menschheitlichen Emanzipationsprozeß⁶. Mit der Erweiterung des Gesichtskreises im Zuge der Reformtätigkeit von Peter I. hätten die Russen erkannt, „daß der Charakter unserer zukünftigen Tätigkeit in

höchstem Grade ein allgemeinmenschlicher sein muß, daß die russische Idee vielleicht die Synthese all jener Ideen sein wird, die Europa mit soviel Hartnäckigkeit, mit solcher Kühnheit in seinen einzelnen Nationalitäten entwickelt; daß all das Feindliche in diesen Ideen seine Versöhnung und weitere Entwicklung im russischen Volkstum finden wird" (PSS 18, 37).

Mit der Zeitschrift *Vremja* soll deshalb ein neues, unabhängiges Organ der gesellschaftlichen Bewußtseinsbildung institutionalisiert werden, dessen Ziel die Vereinigung der Zivilisation mit dem Volksprinzip (*narodnoe načalo*) und die Schaffung von Voraussetzungen für eine Übereinkunft aller Russen ist. Weil sie sich im Zuge der Reformtätigkeit unter Peter I. vom Volke gelöst habe, müsse die gebildete Oberschicht die Initiative im Prozeß der nationalen Aussöhnung ergreifen und unverzüglich mit der Bildung der Volksmassen beginnen⁷.

Die Differenz in der Programmatik beider Zeitschriftenprojekte läßt sich zunächst als Reflex der unterschiedlichen historisch-gesellschaftlichen Ausgangssituation Schillers bzw. Dostoevskijs interpretieren. Bekanntermaßen gedachte Schiller in seinen kunsttheoretischen Abhandlungen "Schlußfolgerungen aus den philosophischen Prämissen der Epoche wie aus der geschichtlichen Entwicklung selbst für die Ästhetik zu ziehen"⁸.

Im 9. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* formuliert er als zentrales Problem: „Alle Verbesserung im politischen soll von Veredelung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergiebt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bey aller politischen Verderbniß rein und lauter erhalten" (NA 20, 332). Schiller fand dieses Instrument in der schönen Kunst, und sein Gedankengang mündete in die Proklamation eines ästhetischen Staates, in dem „alles – auch das dienende Werkzeug ein freyer Bürger (ist), der mit dem edelsten gleiche Rechte hat" (NA 20, 412).

Die Aufhebung der Epochenwidersprüche „in dem Reiche des ästhetischen Scheins", in dem „das Ideal der Gleichheit erfüllt (wird), welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte" (NA 20, 412), bildete ein theoretisches Fundament der Wei-

marer Klassik. Diese konnte „die bürgerliche Welt als menschliche *idealisieren*, weil sie sie – ihrem aufklärerisch–vorrevolutionären Standort zufolge – noch weithin als geistige Selbstverwirklichung des Menschen verstehen mußte“⁹; in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die „durch Schiller vermittelte Philisterschwärmerei für unrealisierbare Ideale“¹⁰, dann Gegenstand heftiger polemischer Attacken.

Mit der Kritik an den weltanschaulich–ästhetischen Grundlagen und mit der Aufdeckung der illusionären Züge des Schillerschen Versuches, Ideal und Wirklichkeit durch ästhetische Erziehung zu vermitteln, sind jedoch nicht die produktiven Impulse dieses Literaturkonzepts außer Kraft gesetzt. Unter den Bedingungen der nationalgeschichtlichen Umbruchssituation in Rußland kann Dostoevskij zentrale Gedankengänge Schillers in einen neuen Funktionszusammenhang integrieren und dessen nationalerzieherisches Anliegen für seine Zwecke aktualisieren. Bereits die den beiden Zeitschriftenprojekten vorangehende „Ankündigung“ läßt Aussagen über den Grundzug der schöpferischen Anverwandlung ästhetischer Positionen Schillers durch Dostoevskij zu, obwohl die Unterschiede auf den ersten Blick dominieren. Während der deutsche Schriftsteller angesichts des durch die Französische Revolution eingeleiteten Epochenumbruchs die politisch geteilte Welt unter der Losung von Wahrheit und Schönheit zusammenführen wollte, sich dabei bewußt von jeder Art Parteigeist distanzierte und insofern ein autonomes Reich für die geschichtliche, philosophische und ästhetische Verständigung deklarierte¹¹, rekuriert Dostoevskij auf den epochalen Übergangsprozeß in der russischen Gesellschaft, den er durch sein Programm einer friedlichen Vereinigung aller Gesellschaftsschichten auf der Grundlage des „Volksgeistes“ befördern möchte.

Intendierte die Ankündigung der *Horen* den in den *Ästhetischen Briefen* entwickelten Kunstautonomie–Gedanken, so dominierte in der Ankündigung der *Vremja* die Funktionsbestimmung der Literatur im Prozeß gesellschaftlicher Bewußtseinsbildung. Der russische Schriftsteller begriff sich als Anwalt der Interessen der Volksmassen, deren Lebensbedürfnisse bei Schiller weithin ausgeklammert blieben.

In beiden Fällen war die Titelgebung programmatisch: Schiller hatte sich am klassischen griechisch–antiken Vorbild orientiert, als er die *Horen* aus Hesiods *Theogonie* zitierte; Dostoevskij entwickelte sein

Konzept direkt aus den Zeitverhältnissen. Davon legt auch das jeweilige thematische Spektrum der Zeitschriften Zeugnis ab: Literarische und literaturkritische Arbeiten, wissenschaftliche Fragen und eine regelmäßige politische Rundschau in der *Vremja*, „Aufhebung der Scheidewand . . . , welche die *schöne* Welt von der *gelehrten* zum Nachteile beider trennt“, um „gründliche Kenntnisse in das gesellschaftliche Leben, und Geschmack in die Wissenschaft einzuführen“ (NA 22, 107), in Schillers *Horen*.

Ein vergleichbarer konzeptioneller Zusammenhang über die dargestellten Unterschiede in Funktion und Zielsetzung hinaus erschließt sich aus der Stellung beider Zeitschriften innerhalb der literarischen Öffentlichkeit Deutschlands bzw. Rußlands. Schiller sah „mit patriotischem Vergnügen . . . einen Entwurf in Erfüllung gehen, der ihn und seine Freunde schon seit Jahren beschäftigte“, nämlich „mehrere der verdienstvollsten Schriftsteller Deutschlands zu einem fortlaufenden Werke zu verbinden, an welchem es der Nation trotz aller Versuche, die von Einzelnen bisher angestellt wurden, noch immer gemangelt hat“ (NA 22, 108). Angestrebt wurde die Vereinigung führender deutscher Schriftsteller auf der Grundlage einer einheitlichen, über die Tagesereignisse hinausgehenden philosophisch-literarischen Konzeption, um auf diese Weise ein kulturelles Zentrum der Nation zu schaffen, das die Bewußtseinsbildung des deutschen Bürgertums im Hinblick auf seine führende Rolle im Geschichtsprozeß zu befördern vermochte.

Auch Dostoevskij vertritt in seinem Programm ein nationalerzieherisches Anliegen, wenn er eine „Versöhnung der Zivilisation mit dem Volksprinzip“ (PSS 18, 37) als oberstes Gebot aller gegenwärtigen Bemühungen proklamiert. Die privilegierte Oberschicht wird geradezu auf ihre patriotische Pflicht verwiesen, zur Hebung des Bildungs- und Kulturniveaus der Volksmassen beizutragen. Damit hat Dostoevskij zwar nicht die Widersprüche der Klassengesellschaft, wohl aber die Interessenlage des Volkes erkannt. Sein Programm öffnet sich den politischen, sozialen und historischen Problemen, von denen Schiller zugunsten einer die konkreten Zeitumstände übergreifenden Funktionsbestimmung der Kunst im menschengeschichtlichen Emanzipationsprozeß abstrahierte.

Die drei schwesterlichen *Horen* *Eunomia*, *Dike* und *Irene*, die den

„Geist und die Regel“ (NA 22, 107) der Schillerschen Zeitschrift bestimmen sollten, werden in Dostoevskijs Argumentation gleichsam thematisch konkretisiert:

Gesetzliche Ordnung, Gerechtigkeit und Frieden bilden die Grundfesten des von der Zeitschrift *Vremja* verfochtenen „počvenničestvo“-Programms. Angesichts des Chaos der feudal-bürgerlichen Übergangsepoche soll durch die friedliche Vereinigung von privilegierter Oberschicht und Volksmassen eine soziale Neugestaltung der russischen Gesellschaft eingeleitet werden, die die Lebensbedingungen des Volkes verbessert und gleichzeitig die soziale Ordnung stabilisiert. Gemeinsam ist den publizistischen Aktivitäten Schillers und Dostoevskijs in den *Horren* bzw. der *Vremja* eine idealistisch-evolutionäre Geschichtsauffassung: Nicht durch gewaltsamen Umsturz, sondern durch eingreifende Bewußtseinsbildung wollen beide Autoren als notwendig erkannte Gesellschaftsveränderungen befördern.

Vergleichbar sind beide Zeitschriftenprojekte – trotz unterschiedlicher Argumentationsebenen – nicht zuletzt unter dem Aspekt einer Aussöhnung der gesellschaftlichen Widersprüche. Während Schiller „die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit“ vereinigen wollte, um „dem Ideale veredelter Menschheit“ (NA 22, 106) näherzukommen, unterstellt Dostoevskij, daß der russische Gedanke eine Synthese aller europäischen Ideen sei und deshalb allgemeinen menschlichen Charakter trage¹². Auf diese Weise wird die Führungsrolle der eigenen Nation im menscheitsgeschichtlichen Emanzipationsprozeß von beiden Schriftstellern vorzugsweise durch das nationale geistige Potential legitimiert.

2. Der Rückgriff auf Schillersche Positionen in Dostoevskijs Beitrag zur zeitgenössischen Kontroverse um die gesellschaftliche Funktion der Kunst

Verband Schillers „Hören“-Projekt und die von Dostoevskijs Zeitschrift *Vremja* verfochtene „počvenničestvo“-Programmatis vor allem das Anliegen, „ästhetische Bildung praktisch ins Werk zu setzen“¹³, so bedurfte es zu diesem Zweck gleichermaßen der Verständigung über die jeweiligen gesellschaftlich-literarischen Kommunikationsverhältnisse wie über die Wirkungsweise ästhetischer Gesetze. Innerhalb des *Rjad statej o russkoj literature* findet die Funktionsbestimmung der Kunst ihren konzentriertesten Ausdruck im Artikel *G-n – bov i vopros ob iskusstve*. In Auseinandersetzung mit Dobroljubovs literaturkritischen Urteilen und der darin zutage tretenden Kunstauffassung entstanden, dokumentiert dieser Aufsatz auf besondere Weise die Kontinuität ästhetischen Denkens im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, insofern Dostoevskij innerhalb der zeitgenössischen publizistischen Polemik um „reine“ und „nützliche“ Kunst Schillersche Grundpositionen aktualisiert.

Diese Debatte hatte „ihren eigentlichen Kern in der Frage, inwieweit die bisherige russische Kultur und Literatur, die auf der sozialökonomischen Basis des Feudalabsolutismus und der Leibeigenschaft beruhte und von der Aristokratie getragen wurde, am Beginn der neuen Gesellschaftsentwicklung für die in Bewegung geratenen gesellschaftlichen und kulturellen Kommunikationsverhältnisse noch von Bedeutung sein konnte“¹⁴. Daß sich diese Diskussion auch und gerade am Erbe Puškins entzündete, darf nicht den Blick für die tradierte Geschichtlichkeit der Argumente verstellen, derer sich Dostoevskij in seiner Polemik bediente. Diese Fragestellung zu untersuchen erweist sich auch deshalb als notwendig, weil die Konzentration der Forschung auf den zeitgenössischen Kontext zu einem teilweise recht problematischen Urteil über Dostoevskijs weltanschaulich-ästhetischen Standort geführt hat.

Der revolutionär-demokratische Literaturkritiker Nikolaj Dobroljubov betrachtete bekanntermaßen den Kampf um die Aufhebung der Leibeigenschaft als Hauptaufgabe, der alle anderen Fragen des gesellschaftlichen Lebens in Rußland – auch die der Literaturentwicklung – untergeordnet wurden. Es ist nun immer wieder konstatiert wor-

den, daß Dostoevskij die Legitimität dieser revolutionären Fragestellung nicht anerkannt habe. Einerseits sei dies bedingt durch seine „počvenničestvo“-Theorie, andererseits dadurch, daß „im Schaffen Dostoevskijs selbst, beginnend mit den 40er Jahren, ein anderer Fragenkomplex die Hauptrolle spielte, der mit dem Leben der russischen Stadt und den vom Schriftsteller qualvoll empfundenen, krankhaften Wandlungen im Bewußtsein der Menschen verbunden war, die das Chaos der im Entstehen begriffenen bürgerlichen Verhältnisse hervorbrachte“¹⁵.

Diese Interpretation verfehlt die eigentliche Problematik der Dostoevskijschen Position zunächst insofern, als revolutionäre Lösung der Bauernfrage und Kapitalismuskritik einander gegenübergestellt werden, anstatt sie als zwei unterschiedlich akzentuierte Reaktionen auf den epochalen Umbruchprozeß in der russischen Gesellschaft zu bewerten. Von noch größerer Tragweite ist allerdings der gänzliche Verzicht auf die Frage, inwieweit Dostoevskijs Insistieren auf der Eigengesetzlichkeit der Kunst ebenfalls ein spezifischer Ausdruck antifeudalen Kampfes sei.

Bei der Klärung des Zusammenhanges von politisch-operativem Funktionsverständnis und ästhetischer Gesetzgebung kann sich ein Vergleich mit der Konzeption Schillers erneut als hilfreich erweisen, weil das ästhetische Denken in Deutschland die aus dem Epochenbruch erwachsenden Konsequenzen für das literarische Produzieren zu verallgemeinern suchte. In dem Maße nämlich, wie die Poesie im klassischen Kunstkonzept „als relativ selbständige Sphäre menschlicher Tätigkeit mit eigener Werkgesetzlichkeit“ erkannt und „gegenüber den Zwecksetzungen von Kirche und absolutistischem Staat einerseits, gegenüber den Marktbedürfnissen und -praktiken als autonom behauptet“¹⁶ wurde, konnte sie als „gesellschaftliches Organ der Formierung und Konkretisierung eines geschichtlichen Epochenbewußtseins“¹⁷ wirksam werden.

Während sich in der deutschen Literatur um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert unter diesem Aspekt ein weltanschaulich-ästhetischer Differenzierungsprozeß vollzog, den beispielsweise auch die Reaktionen auf Schillers „Horen“-Projekt belegen¹⁸, ist die eingangs dargestellte Integration der ästhetischen Erziehung in das übergreifende Gesellschaftskonzept des „počvenničestvo“ Beweis dafür, wie Dosto-

evskij unter Beibehaltung der perspektivischen Dimensionen seinem Programm soziale und geschichtliche Konkretheit zu sichern sucht. Bei aller nationalgeschichtlichen Spezifik erweist sich nämlich die in der Artikelserie *Rjad statej o russkoj literature* entwickelte Auffassung von der gesellschaftlichen Funktion der Literatur dem Grundgedanken klassischer deutscher Ästhetik verpflichtet: Kunst vermag ihre humanisierende Mission im Geschichtsprozeß nur dann zu realisieren, wenn der Künstler ihre Gesetzmäßigkeiten bewußt zur Wirkung bringt¹⁹. Daß der russische Schriftsteller über diese Problematik nicht reflektiert, sondern seine Auffassung gleichsam voraussetzungslos postuliert hat, erschwert zwar die Erhellung des behaupteten Traditionszusammenhanges, vermag ihn aber schwerlich außer Kraft zu setzen.

Bereits die Aussagen Dostoevskijs im Petraševcen-Prozeß 1849 enthielten die Grundsätze einer Literaturauffassung, die in den 60er und 70er Jahren nur insofern der Modifikation unterlag, als sie in das historisch-gesellschaftlich dimensionierte „počvenničestvo“-Programm integriert wurde. Der Propagierung umstürzlerischer Ideen angeklagt, wirft Dostoevskij seinerseits der russischen Zensurbehörde vor, sie mißverstehe das Wesen der Literatur. Aus diesem Grunde „werden ganze Kunstgattungen verschwinden müssen: Satire, Tragödie können schon nicht mehr existieren“ (PSS 18, 125). Die Zensoren verlangten Staatsräson und würden bei ihren Forderungen an die Literatur übersehen, daß in der Kunst „die Begriffe *gut* und *böse* daher kommen, daß gut und böse beständig nebeneinander leben“ (PSS 18, 125), d.h. sich wechselseitig kommentieren. Da die Literatur eine der „Ausdrucksweisen des Volkslebens, ein Spiegel der Gesellschaft“ (PSS 18, 126) sei, müsse sie im Zuge der von der gebildeten Oberschicht getragenen Aufklärungsbewegung „die neuen Ideen in eine solche Form bringen, daß sie das Volk begreifen kann“ (PSS 18, 126).

Dostoevskij bekennt, die Mißverständnisse zwischen Literaten und Zensoren hätten ihn gequält, und aus der Besorgnis über diesen Zustand seien seine Diskussionsbeiträge im Petraševskij-Kreis erwachsen, denn: „die Gesellschaft kann ohne Literatur nicht existieren“ (PSS 18, 126). In gleichzeitiger Distanzierung von den Auffassungen Belinskijs, der der Literatur nur eine partielle, unbeständige Bedeutung beigemessen habe, die sie allein zur Beschreibung von Zeitungs fakten erniedrig-

te, formuliert Dostoevskij, „daß die Kunst keine Tendenz braucht, daß die Kunst sich selbst Ziel ist, daß der Autor nur um das Künstlerische besorgt sein muß, und die Idee kommt von selbst; denn sie ist eine notwendige Bedingung der Kunsthaftigkeit“ (PSS 18, 128 f.).

Als Dostoevskij 1861 in der Artikelserie *Rjad statej o russkoj literature* die aktuellen Kontroversen über „reine“ und „nützliche“ Kunst bilanzierte, erfuhren seine 1849 entwickelten Grundsätze nur mehr eine Konkretisierung. Der Streit um die Frage, ob Kunst allein dem ästhetischen Genuß oder als Organ der „Aufklärung“ zu dienen habe, widerspiegelte die Veränderungen der kulturell-gesellschaftlichen Kommunikationsverhältnisse am Beginn des russischen Reformzeitalters. „Dem geschlossenen und funktionstüchtigen literarischen Kommunikationskreis innerhalb der gebildeten Adelsaristokratie, die zu diesem Zeitpunkt in der Beschäftigung mit Kunst und Literatur ein Residuum eigener Standesvorteile sah, stehen die Partner einer sich neu konstituierenden Kommunikation gegenüber: die Rasnotschinzenintelligenz und die Bauern ... Gegen die ästhetisch – literarische Kultur der ‚oberen Klassen‘ setzte die demokratische Kritik eine als utilitaristisch bezeichnete Aufklärung, deren Endziel in der Revolutionierung des gesellschaftlichen Bewußtseins bestand“²⁰.

Als spezifischer Reflex der einsetzenden Verbürgerlichung Rußlands ist die Debatte um die Funktionsbestimmung der Literatur durchaus den Lösungsansätzen vergleichbar, die die ästhetische Theoriebildung in Deutschland am Beginn der historischen Übergangsepoche bereitstellte. Auch Schiller glaubte zunächst die Zeitbezogenheit seines Anliegens verteidigen zu müssen, „sich nach einem Gesetzbuch für die ästhetische Welt umzusehen, da die Angelegenheiten der moralischen ein soviel näheres Interesse darbieten, und der philosophische Untersuchungsgeist durch die Zeitumstände so nachdrücklich aufgefordert wird, sich mit dem vollkommensten aller Kunstwerke, mit dem Bau einer wahren politischen Freyheit zu beschäftigen“ (NA 20, 311). In Abkehr von einem vordergründig politisch-operativen Funktionsverständnis formuliert er als den Kernsatz seines klassischen Kunstkonzepts, „daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert“ (NA 20, 312).

Diese Hauptthese der *Ästhetischen Briefe* liegt der gesamten Argumentation Dostoevskijs zugrunde, ohne daß dieser auf ihre gedanklichen Quellen rekurriert. Seine Philosophie des Schönen erscheint damit gleichsam voraussetzungslos, was zu der Annahme führte, es handele sich um eine originäre Auffassung²¹. Gegen dieses – besonders in der sowjetischen Dostoevskij-Forschung – weitverbreitete Urteil soll beweiskräftig gemacht werden, daß die eigentliche Leistung des russischen Schriftstellers in der dialektischen Aufhebung der Schillerschen Gedankengänge liegt, insofern Dostoevskij die Lebensfähigkeit und Produktivität des klassischen deutschen Kunstkonzepts in einer vergleichbaren nationalgeschichtlichen Übergangssituation, aber unter veränderten epochengeschichtlichen Voraussetzungen erprobt und es auf diese Weise historisiert. Die Anhänger der „reinen Kunst“ verabsolutieren dagegen – so Dostoevskijs eigenes Urteil – die Kunst als Selbstzweck, wenn sie lehren, „daß die Kunst sich selbst Ziel ist und in ihrem innersten Wesen sich selbst legitimieren muß“. Mit der Enthistorisierung des künstlerischen Produzierens, das als „ganzheitliche, organische Eigenschaft der menschlichen Natur“ betrachtet und allein dadurch gerechtfertigt wird, „daß es ein notwendiges Instrument des menschlichen Geistes“ sei, entfällt für die „Verteidiger der Freiheit und der vollständigen Unabhängigkeit der Kunst“ die Frage nach deren Nützlichkeit (PSS 18, 74). Dagegen fordere die Partei der Utilitaristen „von der Kunst einen direkten, unverzüglichen, unmittelbaren Nutzen“ (PSS 18, 76), indem diese die jeweiligen von der Gesellschaft aufgeworfenen Fragen mit lösen helfe.

Dostoevskijs vermittelnde Kritik beider Richtungen setzt dort ein, wo er die Frage problematisiert, „denn der normale Gang der Nützlichkeit der Kunst in der Menschheit ist im Detail noch unbekannt“ (PSS 18, 77). Im übrigen sei der Streit schon alt, das Neue für Rußland bestehe lediglich darin, daß die Opponenten in der Versteifung auf ihre Prinzipien gegen diese selbst verstießen. Nachdem er die Inkonsistenzen hinsichtlich des Verhältnisses von Nützlichkeit und Kunsthaftigkeit am Beispiel einer Literaturkritik Dobroljubovs herausgearbeitet hat, resümiert Dostoevskij noch einmal den Hauptfehler der „Utilitaristen“. Sie denken, „daß die Kunst an sich keinerlei Norm hat, keinerlei eigene Gesetze, daß man mit ihr willkürlich umgehen könne, daß jeder

die Phantasie zum Abruf bereit in der Tasche habe ...” (PSS 18, 94). Danach formuliert er als seine eigene Position, „ daß die Kunst ein eigenes, ganzheitliches, organisches Leben hat und folglich grundlegende und unveränderliche Gesetze für dieses Leben” (PSS 18, 94).

Die beinahe nebensächliche Bemerkung, der Streit um die Nützlichkeit der Kunst sei alt, deutet darauf hin, daß Dostoevskij die Vorgeschichte der zeitgenössischen Debatten durchaus bewußt ist. Indem er in der Auseinandersetzung mit Dobroljubovs Urteil über die Volkserzählungen Marko Vovčoks die Kunstmäßigkeit gegen alle didaktischen Zwecksetzungen verteidigt hatte, stellte sich Dostoevskij auf den Schillerschen Standpunkt, daß „die wohlgemeinte Absicht, das Moralischgute überall als höchsten Zweck zu verfolgen, ... in der Kunst schon so manches Mittelmäßige erzeugte und in Schutz nahm” (NA 20, 134). Mit ihren Versuchen, im *Sovremennik*, dem Publikationsorgan der revolutionären Demokraten, „Verordnungen zu schreiben”, „zu fordern”, „vorschreiben” (PSS 18, 100), unterliegen die „Utilitaristen” genau dem Fehler, den Schiller an Diderot oder Sulzer kritisierte: In beiden Fällen werden die Künste „ aus ihrem eigenthümlichen Gebieth” vertrieben, „um ihnen einen Beruf aufzudringen, der ihnen fremd und ganz unnatürlich ist” (NA 20, 134). Die moralische Zweckbestimmung der Kunst erfolgt nach Schiller, „um den Künsten einen recht hohen Rang anzuweisen, um ihnen die Gunst des Staats, die Ehrfurcht aller Menschen zu erwerben” (NA 20, 134). Dostoevskij vermutet seinerseits, daß der Eindruck, die Kunst entferne sich manchmal von der Wirklichkeit und diene keinerlei nützlichen Zielen, durch „die allzu große Inbrunst in unseren Wünschen nach unverzüglichem, direktem und unmittelbarem Nutzen” entstehe: „das heißt, im Grunde genommen, wegen unserer glühenden Sympathie für das Gemeinwohl” (PSS 18, 98).

Betrachtete Schiller selbst noch 1784 die „Schaubühne als eine moralische Anstalt” (NA 21, 140), so bildete die Befreiung der Kunst von ihrem aufklärerischen Verständnis als moralische Institution eine Zwischenetappe des durch die Kant-Studien forcierten „theoretischen Ringens um den *objektiven* Erkenntniswert der Kunst und die erzieherische Macht des Schönen”²². Unter Verzicht auf unmittelbare Zwecksetzungen wird nunmehr der Grundsatz postuliert: „Nur indem sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohlthätigen Ein-

fluß auf die Sittlichkeit haben; aber nur indem sie ihre völlige Freyheit ausübt, kann sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllen" (NA 20, 135). Daß der Dichtung auf diese Weise „mit subtiler Scheidekunst die Wirklichkeit aufgeopfert wird"²³, ist in diesem Zusammenhang ebenso zu betonen wie die Korrektur dieses theoretischen Anspruchs durch die dichterische Praxis Schillers mitgedacht werden muß.

Untersucht man jedoch die Impulse, die von Schillers Grundsatz, die Dichtkunst führe „bey dem Menschen nie ein besonderes Geschäft aus" (NA 20, 219), auf das ästhetische Denken Dostoevskijs ausgegangen sind, so ist zu konstatieren, daß der Schriftsteller seine Position in der zeitgenössischen Debatte um die gesellschaftliche Funktion der Literatur in deutlicher Anlehnung an Schiller formulierte: „Je freier sie sich entwickeln kann, desto schneller wird sie ihren wirklichen und nützlichen Weg finden. Denn weil ihr Interesse und Ziel eins ist mit den Zielen des Menschen, dem sie dient und mit dem sie untrennbar verbunden ist, deshalb wird sie der Menschheit um so mehr Nutzen bringen, je freier sie sich entwickeln kann" (PSS 18, 102).

Obwohl Dostoevskij über die von ihm immer wieder deklarierte Eigengesetzlichkeit der Kunst kaum explizit reflektiert hat, gehen seine Äußerungen zur Kunsthaftigkeit mit dem klassischen Kunstkonzept konform. Dies wird besonders deutlich, wenn er die humanisierende Macht des Schönen in augenscheinlicher Analogie zu Schiller sowohl anthropologisch als auch geschichtsphilosophisch begründet. Distanz wahrt er lediglich gegenüber der philosophisch formallogischen Deduktion der Schönheit²⁴; im Hinblick auf deren historische Ableitung und psychologische Motivierung folgt Dostoevskij jedoch den Kerngedanken der *Ästhetischen Briefe*, in denen Schiller „die Schönheit ... als eine nothwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen" (NA 20, 340) wollte.

Die verkürzte Rekapitulation zentraler Gedankengänge der Schillerschen Schrift ist durch den veränderten Kommunikationszusammenhang, in dem Dostoevskijs Überlegungen stehen, weitgehend verdeckt worden, so daß die Forschung das ästhetische Konzept – abgesehen von einigen „Einflüssen" – vorrangig in seiner Singularität und nationalgeschichtlichen Spezifik behandelte. Ein Textvergleich soll daher jene Berührungspunkte herausstellen, die gleichermaßen Aufschluß über

die inhaltlichen wie methodischen Aspekte der Anverwandlung Schillerscher Grundsätze durch Dostoevskij geben.

Zunächst entfallen für den russischen Schriftsteller jene Überlegungen, die sich aus der Wende Schillers vom Empirischen ins Transzendentalphilosophisch – Spekulative ergaben. Dessen Bemühungen um einen „reine(n) *Vernunftbegriff* der Schönheit“ (NA 20, 340), die Polarisierungen von Person und Zustand, von sinnlichem und Formtrieb sowie deren synthetisierende Aufhebung im Spieltrieb erfahren in Dostoevskijs Argumentation keine Aktualisierung. Stattdessen wird das Schönheitsbedürfnis konsequent anthropologisch begründet: „Die Kunst ist für den Menschen genauso ein Bedürfnis wie essen und trinken. Das Bedürfnis nach Schönheit und nach der sie verkörpernden schöpferischen Tätigkeit gehört untrennbar zum Menschen, und ohne Schönheit wollte der Mensch vielleicht gar nicht leben. Der Mensch dürstet nach Schönheit und akzeptiert sie *ohne jegliche Bedingung*, einfach so, weil sie Schönheit ist, und neigt sich ehrfurchtsvoll vor ihr, ohne zu fragen, wozu sie nützt und was man für sie kaufen kann“ (PSS 18, 94). Diese menschliche Bedürftigkeit im Hinblick auf das Schöne, das durch seine bedingungslose Notwendigkeit zum Idol wird, erklärt Dostoevskij mit den *Wirkungen* der Schönheit: „Weil sich das Bedürfnis nach Schönheit am meisten entwickelt, wenn der Mensch mit der Wirklichkeit zerfallen ist, in Disharmonie, im Kampf mit ihr lebt, d.h. wenn er am *intensivsten* lebt, denn der Mensch lebt gerade dann am intensivsten, wenn er sucht und strebt; dann nämlich regt sich in ihm der ganz natürliche Wunsch nach allem Harmonischen und nach Ruhe, in der Schönheit aber liegt sowohl Harmonie als auch Ruhe“ (PSS 18, 94).

Dieses Erklärungsmuster hat mit Schillers „transcendentale(m) Weg“ (NA 20, 341) zwischen dem 11. und 16. Brief kaum noch etwas gemeinsam²⁵, obwohl dort „die allgemeine Idee der Schönheit aus dem Begriffe der menschlichen Natur überhaupt“ (NA 20, 363) abgeleitet werden sollte. Schillers Unterscheidung von Zustand und Person im Menschen mündete in die Begründung der synthetisierenden Kraft des Spieltriebes, denn: „der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“ (NA 20, 359). Dieser Satz sollte „das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigern Lebenskunst“ (NA 20, 359) tragen; er

wurde historisch verifiziert durch den Rückgriff auf eine – für Schiller das Ideal der Schönheit vorstellende – griechische Plastik, die den Betrachter zugleich in den „Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung“ versetzt und „jene wunderbare Rührung“ entstehen läßt, „für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat“ (NA 20, 360).

Im Grunde verlagert sich in Dostoevskijs Argumentation jedoch nur der Akzent, denn er problematisiert das Verhältnis von Ruhe und Bewegung auf eine über Schiller hinausgehende Weise. In Erwägung gezogen wird der Fall, daß ein Mensch, der das Ideal seiner Wünsche erreicht hat, nicht wissend, was noch zu erstreben wäre, restlos befriedigt, in eine Art hoffnungslose Trauer verfiel, ein anderes Ideal in seinem Leben suchte und, in großer Übersättigung, nicht nur das nicht schätzte, was er genossen hatte, sondern sogar bewußt vom rechten Wege abwich; daß er einen abnormen, ungesunden, heftigen, disharmonischen, zuweilen ungeheuerlichen Geschmack in sich nährte und dabei Takt und das ästhetische Gefühl für die gesunde Schönheit verlor und an deren Stelle nach Ausnahmen verlangte²⁶.

Damit ist die klassische Trias des Wahren, Guten und Schönen gedanklich außer Kraft gesetzt; in den Prosawerken wird die Ambivalenz des Schönen in einzelnen Kunstgestalten dann thematisch konkretisiert. Für das hier zur Diskussion stehende Problemfeld ist zweierlei wichtig: Dostoevskij erkennt die Gefahr, daß der Genuß am Schönen in ein Gefühl ästhetischer Übersättigung übergehen und dieses in Amoralismus umschlagen kann. Insofern erfaßt er hellseherisch die inhumanen Konsequenzen der idealistischen Verabsolutierung des Ästhetischen, wodurch die Schiller-Rezeption selbst ambivalenten Charakter annimmt. In der Publizistik und den Erzählwerken wird wiederholt das idealistische Pathos der „šillerovščina“ als Maskierung inhumanen Verhaltens entlarvt²⁷. Um so mehr verwundert, daß Dostoevskij im Aufsatz *G- n - bov i vopros ob iskusstve* diese Gefahr zwar signalisiert und das klassische Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Sittlichkeit problematisiert, sich dann jedoch unvermittelt auf den Schillerschen Standpunkt stellt: „Und weil die Schönheit in allem Gesunden ist, d.h. in allem, was intensiv lebt, ist sie auch ein notwendiges Bedürfnis des menschlichen Organismus. Sie ist Harmonie; in ihr liegt das Unterpfand des Seelen-

friedens; sie verkörpert dem Menschen und der Menschheit die Ideale“ (PSS 18, 94).

Auf diese Weise resümiert Dostoevskij „die Schiller von Anfang an leitende Auffassung, daß sich im Schönen der Mensch als Person objektiviert und realisiert“²⁸; sie fand in den *Ästhetischen Briefen* in der „wechselseitigen Abhängigkeit des Begriffs der Schönheit und des Ideals der Menschheit ihre systematische Begründung“²⁹. Eine Orientierung Dostoevskijs am Schillerschen Gedankengang ist auch dort zu erkennen, wo die humanisierende Macht des Schönen geschichtsphilosophisch legitimiert wird. Da es unmöglich sei, „klar und eindeutig zu bestimmen, was nun eigentlich zu tun ist, um das Ideal aller unserer Wünsche und all das zu erreichen, was die gesamte Menschheit wünscht und erstrebt“, könne man nur „ahnen, erfinden, annehmen, forschen, träumen und erwägen“ (PSS 18, 95). In diesem Sinne lasse sich auch die Nützlichkeit der Kunst in der Geschichte der Menschheit nicht exakt berechnen oder messen. Auch Schiller war ja bereit, „denjenigen vollkommen Recht (zu) geben, welche das Schöne und die Stimmung, in die es unser Gemüth versetzt, in Rücksicht auf *Erkenntniß* und *Gesinnung* für völlig indifferent und unfruchtbar erklären. Sie haben vollkommen Recht, denn die Schönheit giebt schlechterdings kein einzelnes Resultat weder für den Verstand noch für den Willen, sie führt keinen einzelnen weder intellektuellen, noch moralischen Zweck aus, sie findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht zu erfüllen, und ist, mit einem Wort, gleich ungeschickt, den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären“ (NA 20, 377).

Genau das tun jedoch die „Utilitaristen“, wenn sie „den Menschen streng und mit Nachdruck ihre Beschäftigungen vorschreiben und der Kunst die normalen Wege der Nützlichkeit und ihrer wahren Bestimmung anweisen“ (PSS 18, 95). Deshalb formuliert Dostoevskij – am klassischen Beispiel! – die rhetorische Frage, ob nicht vielleicht die *Ilias* „nützlicher als ein Mittel zur Erreichung bestimmter Ziele, zur Beantwortung dieser Fragen, zur Lösung der auf der Tagesordnung stehenden Aufgaben“ (PSS 18, 95) wäre? Die Bedeutung der antiken Dichtung für die Gegenwart entwickelt er in völliger Übereinstimmung mit Schillerschen Grundsätzen aus deren Wirkung: „Denn die *Ilias* läßt auch jetzt noch den Menschen innerlich erschau-

ern, sie ist doch die Epopöe eines so gewaltigen, erfüllten Lebens, des hohen Augenblicks im Leben eines Volkes und, fügen wir hinzu, eines so großen Volkes, daß in unserer Zeit – einer Zeit des Strebens, des Kampfes, der Schwankungen und des Glaubens . . . in unserer Zeit des gesteigerten Lebens, diese ewige Harmonie, wie sie in der *Ilias* verkörpert ist, die Seele nur zu nachdrücklich beeinflussen kann" (PSS 18, 95 f.).

Wenn Dostoevskij im nächsten Satz den behaupteten Einfluß konkretisiert, faßt er geradezu beiläufig die Schillersche Bestimmung der „beyden Wirkungsarten der Schönheit" (NA 20, 361) – die anspannende und die auflösende – zusammen: „Unser Geist ist jetzt empfänglich wie nie, der Einfluß der Schönheit, der Harmonie und der Kraft kann eine erhabene und segensreiche Wirkung auf ihn ausüben, kann ihn *nützlich* beeinflussen, kann Energie einflößen und unsere Kräfte stärken" (PSS 18, 96). Deshalb findet Dostoevskij – im Gegensatz zu den „Utilitaristen" – durchaus nichts Schlechtes daran, wenn sich jemand mit der *Ilias* beschäftigt und sie sich in der Literatur zum Vorbild nimmt. Man müsse nur historisch – und nicht naiv – „an das Leben und die Ideale der Vergangenheit" herangehen: „Auf der Suche nach Schönheit hat der Mensch gelebt, hat er Qualen durchlitten. Verstehen wir sein vergangenes Ideal und was ihn dieses Ideal gekostet hat, so werden wir erstens der ganzen Menschheit außerordentliche Achtung erweisen, werden wir uns durch die Sympathie für dieses Ideal veredeln, werden wir begreifen, daß diese Sympathie und dieses Verständnis für die Vergangenheit ja auch in uns selbst das Vorhandensein von Humanität und Lebenskraft und die Fähigkeit zum Fortschritt und zur Entwicklung garantiert" (PSS 18, 96).

So begreift Dostoevskij die Schönheit als jene synthetisierende Kraft, die in der Geschichte der Menschheit „immer nützlich und aktuell" (PSS 18, 96) ist, weil sie unter jeweils konkreten gesellschaftlichen Bedingungen ein Ideal entwirft und darstellt, das dem menschlichen Leben Sinn und dem Humanisierungsprozeß der Gattung Kontinuität verbürgt. In seinem Bemühen, die Maßstäbe der zeitgenössischen russischen Literaturkritik zu berichtigen, knüpft der Autor an das von Schiller entworfene utopische Modell einer antizipierenden Vermittlung von Ideal und Wirklichkeit durch die Kunst an, denn „das Schöne allein

genießen wir als Individuum und als Gattung zugleich, d.h. als *Repräsentanten* der Gattung" (NA 20, 411). Während er sich mit diesem Rückgriff auf Grundlagen der klassischen deutschen Ästhetik eines objektiven Wertmaßstabes versichert hatte, suchte Dostoevskij am Werk Puškins die Einheit von klassischem Nationalautor und Volksdichter und damit ein nationalliterarisch repräsentatives Kommunikationsmodell zu exemplifizieren.

3. *Volkstümlichkeit und poetische Wahrheit: Die Problematisierung des Verhältnisses von Kunstproduzent und Publikum*

Der andersartige, aber vergleichbare historisch–gesellschaftliche Kontext, in dem sich die Anverwandlung ästhetischer Grundpositionen Schillers durch Dostoevskij vollzog, widerspiegelt sich auch in der Diskussion literarischer Kommunikationsverhältnisse und zeitgenössischer Rezeptionsgewohnheiten. Während der Autor im *Rjad statej o russkoj literature* seine Auffassung der „narodnost“ in polemischer Auseinandersetzung mit dem Puškinbild der zeitgenössischen Literaturkritik entwickelte, unterzog Schiller in einer Rezension über Bürgers Gedichte 1790 dessen Selbstverständnis als populärer Volkssänger einer prinzipiellen Kritik. Im Vorfeld der klassischen Konzeptionsbildung entstanden, enthält die Bürger–Rezension Grundsätze des Schillerschen Kunstprogramms, denn es war die erklärte Absicht des Rezensenten, „seine Kunsttheorie . . . an der Bürgerschen zu versuchen“ (NA 22, 259).

Obwohl im Hinblick auf den Kontext und den polemischen Grundtenor vergleichbar, scheinen beide Aufsätze mit unterschiedlichen Gegenständen befaßt. Schiller diskutierte zunächst die generellen Schwierigkeiten poetischen Produzierens angesichts der „Gleichgültigkeit, mit der unser philosophierendes Zeitalter auf die Spiele der Musen herabzusehen anfängt“. Im Prozeß fortschreitender gesellschaftlicher Arbeitsteilung ist es „die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt“ (NA 22, 245). Für diese Mission müsse sie „die ganze Weisheit ihrer Zeit . . . geläutert und veredelt, in ihrem Spiegel sammeln und mit idealisierender Kunst aus dem Jahrhundert selbst ein Muster für das Jahrhundert erschaffen“. Es sei daher Aufgabe des Künstlers, „seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern“, denn: „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine *Individualität*“ (NA 22, 246).

Dostoevskijs Ausgangspunkt ist hingegen die schon in der „Ankündigung“ der *Vremja* diagnostizierte Kluft zwischen „europäisch“ zivilisierter und privilegierter Oberschicht und Volksmassen. Das dort entworfene Ideal einer Aussöhnung der russischen Gesellschaft wird nun mit der konkreten Aufgabe verbunden, im Einklang mit der gerade

eingeleiteten zaristischen Reformpolitik das allgemeine Bildungsniveau der unteren Schichten, vor allem der Bauernschaft, zu heben und dazu unverzüglich mit der Alphabetisierung zu beginnen.

Der unterschiedliche Ansatz der Fragestellung widerspiegelt erneut die generelle Differenz in der Auseinandersetzung beider Schriftsteller mit den Widersprüchen des Epochenumbruchs. Schiller erkannte in der gesellschaftlichen Arbeitsteilung eine Grundbedingung des kulturellen Fortschritts und forderte von der Kunst, die negativen Auswirkungen spezialisierter Tätigkeit auf die Persönlichkeitsentwicklung aufzuheben. Durch die Antizipation vollendeter Menschlichkeit im Kunstwerk sollte eine Humanisierung des Geschichtsprozesses mitbewirkt werden. Während der deutsche Schriftsteller am Beginn der bürgerlichen Umwälzung die Widersprüche der neuen Epoche in einen universalgeschichtlichen Kontext stellte, wurde diese Perspektive bei Dostoevskij zugunsten politischer und sozialer Konkretheit verkürzt. Angesichts der einsetzenden Kapitalisierung Rußlands erörterte der Schriftsteller Möglichkeiten einer ästhetischen Einflußnahme auf die Bildung des Volkes zu menschlicher und nationaler Selbsterkenntnis. Diskussionsgegenstand war das von Ščerbina erarbeitete und in den *Otečestvennye zapiski* veröffentlichte Projekt des *Čital'nik*, eines von vielen Volkslesebüchern, die von der fortschrittlichen russischen Intelligenz zur Realisierung ihres aufklärerisch-nationalerzieherischen Anliegens zusammengestellt wurden³⁰.

In Zweifel zieht Dostoevskij schon die scheinbar unumstößliche Prämisse: „Die Gebildeten sollen die Ungebildeten unterrichten“ (PSS 19, 24). Die Skepsis des Autors erwächst aus genauer Kenntnis der Interessenlage und geistig-seelischen Disposition des Volkes: instinktiv würde es Dostoevskij zufolge erfassen, daß die aufklärerische Mission der privilegierten Oberschicht den Gegensatz von Herren und Beherrschten nicht aufhebt, sondern befestigt. Der Hauptfehler des *Čital'nik*-Projektes bestehe in einem „überflüssigen Eifer“ (PSS 19, 36), insofern man mit einem Buch alles auf einmal – Erziehung, Bildung und Entwicklung des Volkes – erreichen wolle. Wie Schiller in seiner *Verteidigung des Rezensenten*, so betont auch Dostoevskij, daß es ihm mit der Kritik am Projekt der *Otečestvennye zapiski* nicht um den konkreten Autor, sondern um das *Prinzip* gehe³¹. Bei beiden Schriftstellern

bildet der für die zeitgenössische Gesellschaft charakteristische große Abstand „zwischen der *Auswahl* einer Nation und der *Masse* derselben“ (NA 22, 247) den Ausgangspunkt für Überlegungen, welchen Rezeptionserwartungen des Publikums der Künstler Rechnung zu tragen habe. Dies ist natürlich zugleich Selbstverständigung über die Art und Weise künstlerischen Produzierens unter den Bedingungen der modernen Massengesellschaft, deren Lesebedürfnisse durch den literarischen Markt befriedigt und gesteuert werden³².

Grundgedanken des klassischen Literaturprogramms vorwegnehmend, glaubte Schiller dieses Kommunikationsproblem lösen zu können, indem er „glückliche Wahl des Stoffs und höchste Simplizität in Behandlung desselben“ (NA 22, 248) zur Bedingung der poetischen Produktion machte. Mit der Verteidigung der Kunstmäßigkeit gegenüber dem Geschmack breiter Publikumsschichten deutete sich die Wende zu den Gesetzmäßigkeiten des Ästhetischen an, die dann im Mittelpunkt klassischer Theoriebildung stehen. Mündete Schillers Volkstümlichkeitsbegriff in der Bürger-Rezension in eine ästhetische Utopie, „nämlich die Desintegration des bürgerlichen Publikums durch höchste Kunst aufzuheben und das Volk durch ästhetische Erziehung auf das Niveau der Bildungselite zu bringen“³³, so dominierte in den folgenden theoretischen Überlegungen die Ausarbeitung eines Kunstideals, dem die soziale Funktion der Literatur untergeordnet wurde. Damit einher ging die Tendenz, fortan nur noch über das ideale Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft zu reflektieren und auf unmittelbare soziale und politische Wirksamkeit der Kunst zu verzichten³⁴.

Dostoevskij scheint der Gefahr des Publikumsverlustes, die aus der idealistischen Verabsolutierung ästhetischer Gesetzmäßigkeiten bei Schiller erwächst, zu entgehen, indem er sein Konzept an den Interessen der Volksmassen orientiert. Der Kunstautonomie-Gedanke erfährt seine Modifizierung im Entwurf einer Synthese von nationalen, sozialen, politischen und kulturellen Problemen anhand der Aufgabenstellung, die Russen müßten sich „eine neue *Form* (Hervorhebung von mir – Ch. Sch.) schaffen . . . , die aus dem Volksgeist und den Volksprinzipien gewonnen wird“ (PSS 18, 36). Da aber das Volk nicht lesen und schreiben kann, muß dieses nationale Kulturprogramm von der „gebildeten Gesellschaft“ realisiert werden. So mündet auch Dostoevskijs

Gedankengang in die Aporien der Aufklärung, denn Adressat der Zeitschrift *Vremja* ist nicht das Volk, sondern die kulturelle Elite. Obwohl der Schriftsteller scharfsinnig die Gefahr der „Beherrscher–Aufklärer“ (vladeteli–prosvetiteli; PSS 19, 41) erkannt hatte, konnte er unter den gegebenen historisch–gesellschaftlichen Voraussetzungen selbst nur als Aufklärer wirken, wenn er in der eigenen Nation geschichtlichen Fortschritt befördern wollte.

Diese aufklärerische Mission fußt auf der Prämisse, daß der ursprünglich einheitliche Organismus der russischen Staatlichkeit durch die Reformen Peters I. in zwei Hälften – gebildete Oberschicht und ungebildete Volksmassen – geteilt wurde. Auf diese Weise treten in Dostoevskijs Argumentation die sozialen Widersprüche in den Hintergrund, und die gesellschaftlichen Antagonismen werden tendenziell auf kulturelle Unterschiede reduziert. Was objektiv ein Fehlurteil darstellt, schafft aber die Voraussetzungen dafür, daß Dostoevskij in seiner ästhetischen Konzeption die Kontinuität aufklärerisch–klassischen Denkens bewahren und als Schriftsteller dennoch politisch–operativ und massenwirksam agieren kann.

Dies widerspiegelt sich auf sinnfällige Weise in seiner Polemik mit den Urteilen der zeitgenössischen russischen Literaturkritik über Puškin. Mit äußerster Heftigkeit attackiert er die Positionen der *Otečestvennye zapiski*, Puškin sei kein Volkspoet, und für die allgemeine Volksbildung benötige man deshalb spezielle Lesebücher³⁵. Dostoevskij beruft sich wie Schiller in der Bürger–Rezension auf die „höchsten Forderungen der Kunst“ (NA 22, 250), wenn er die Einheit von nationalliterarischer Klassizität und Volkstümlichkeit am Schaffen Puškins beweiskräftig zu machen sucht. Die *Otečestvennye zapiski* verlangten dagegen von einem Volkspoeten, daß er „sowohl die politischen und gesellschaftlichen, als auch die religiösen und familiären Ansichten des Volkes“ (PSS 19, 14) in sich trage und daß seine Poesie in das Volk eindringe. Diese Position, die dem Bürgerschen Volkstümlichkeitskonzept verwandt ist, wird von Dostoevskij einer vernichtenden Kritik unterzogen, weil sie „narodnost’ ” mit „prostonarodnost’ ” (PSS 19, 14) gleichsetzt.

Schiller sah den „Volksdichter für unsre Zeiten“ vor der Wahl: „entweder sich ausschließend der Fassungskraft des großen Haufens zu be-

quemen und auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun – oder den ungeheuren Abstand, der zwischen beiden sich befindet, durch die Größe seiner Kunst aufzuheben und beide Zwecke vereinigt zu verfolgen” (NA 22, 248). Im Hinblick auf das Analphabetentum der Volksmassen entfällt für Dostoevskij zumindest der zweite Teil der Schillerschen Frage, wie „dem ekeln Geschmack des Kenners Genüge zu leisten (sei), ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein” (NA 22, 248). Insofern die Basis für eine literarische Kommunikation zwischen Schriftsteller und Volk im Rußland des Reformzeitalters noch fehlt bzw. gerade im Entstehen begriffen ist, erfährt die Schillersche Alternative durch Dostoevskij eine eigentümliche Modifizierung. In Übereinstimmung mit seiner Auffassung von der nationalgeschichtlichen Spezifik Rußlands geht der Autor davon aus, daß auch die gebildete Oberschicht zum russischen Volk gehört: „Aber weil diese gebildete Hälfte mehr entwickelt ist, mehr erkennt als die ungebildete, deshalb erschien auch in ihr ein Volkspoet” (PSS 19, 14) – nämlich Puškin.

An diesem Punkt wird deutlich, wie Dostoevskij den von Schiller reflektierten Kulturunterschied zwischen Bildungselite und Masse in einen neuen Funktionszusammenhang stellt und die Frage nach dem Volksschriftsteller an die Herausbildung eines nationalen Selbstbewußtseins und kultureller Eigenständigkeit der Russen bindet. Darüber hinaus – und auch dies signalisiert den Wechsel des historisch-gesellschaftlichen Kontextes – entlarvt Dostoevskij den Standpunkt der *Otečestvennyje zapiski* als aufklärerische Illusion, indem er fragt: „Aber Sie wollen wohl einen solchen Volkspoeten, der unmittelbar in der Volkssprache redet, bevor sich im Volk überhaupt der Prozeß der Entwicklung und des Bewußtseins vollzogen hat?” (PSS 19, 14).

Unternahm es Schiller in der Bürger-Rezension, gegen die Volkstümlichkeitsauffassung des eingestandenermaßen talentierten Dichters „die Partei der Kunst zu ergreifen” (NA 22, 258), so ist auch Dostoevskijs Hauptargument in der Verteidigung der nationalliterarischen Leistungen Puškins die Kunstmäßigkeit. Um in Puškin den Volksschriftsteller anzuerkennen, „muß man vor allem ein bißchen die Poesie verstehen” (PSS 19, 17). Gegen den Einwand, die Gestalt des Chronisten in *Boris Godunov* habe nichts Russisches an sich bzw. sei historisch unglaubwürdig, setzt Dostoevskij das Kriterium der *poetischen*

*Wahrheit*³⁶. Er exemplifiziert diesen seinen Maßstab in deutlicher Analogie zu Schillerschen Überlegungen wiederum am klassischen Vorbild, nämlich an Achill, der „doch als Gestalt zweifellos einen griechischen Typ repräsentiert, ebenso wie die *Ilias* ein Volksepos des alten Griechenland ist, obwohl ihre Personage aus Legenden stammt bzw. frei erfunden wurde“ (PSS 19, 9). Hier und an anderer Stelle aktualisiert der russische Schriftsteller gewissermaßen noch einmal die Argumentationsstruktur des Schillerschen Schaubühnen-Aufsatzes, wo die nationalpädagogische Mission des deutschen Theaters ebenfalls unter Rückgriff auf das antike Griechenland begründet wurde: „Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? – Nichts anders als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staats, der bessern Menschheit, das in denselbigen athmete“ (NA 20, 99). So korrespondiert der klassenindifferente Volksbegriff, auf dem Dostoevskijs Kulturkonzept in weitaus stärkerem Maße als das Schillersche fußt, mit dem idealisierten Antikebild der klassischen deutschen Ästhetik. Unter Absehen von der konkreten geschichtlichen Widersprüchlichkeit wird beide Male ein die Realitäten des sozialen und politischen Lebens übersteigender, an menschheitlichen Idealen orientierter Maßstab für die humanisierende Macht der Kunst formuliert.

In Analogie zur nationalpädagogischen Sendung des Theaters bei Schiller stellt Dostoevskij dar, wie Puškin in der Gestalt des Evgenij Onegin „als erster selbständig und bewußt in russischer Sprache eine Epoche unseres historischen Lebens“ (PSS 19, 10) verkörperte. „Die Zivilisation trug Früchte, und wir begannen irgendwie zu begreifen, was das ist – der Mensch, seine Würde und Bedeutung, – versteht sich, anhand jener Begriffe, die Europa ausgearbeitet hatte. Wir verstanden, daß auch wir Europäer sein können ... In Onegin erkennt der russische Mensch zum ersten Mal mit Bitterkeit, oder, im äußersten Fall, beginnt er zu fühlen, daß ihm auf der Welt nichts zu tun bleibt ... Der Typ Onegins mußte sich gerade zum ersten Mal in unserer sogenannten höchsten Gesellschaft bilden, in der Gesellschaft, die sich am meisten vom Boden entfernt und wo das Äußere der Zivilisation seine höchste Entwicklung erreicht hatte“ (PSS 19, 10 f.).

So wird Puškins Gestalt nicht nur zum Kronzeugen für die in Dosto-

evskijs „počvenničestvo“-Programm deklarierte Eigenständigkeit der russischen Kulturentwicklung; Onegin gewinnt seine Repräsentanz für eine bestimmte historische Epoche der russischen Gesellschaft in den Augen Dostoevskijs erst dadurch, daß er *menschlich wahr* ist – „ein Kind seiner Epoche inmitten von unlösbaren Zweifeln, eigentümlichen Schwankungen, unklaren Idealen, eines untergegangenen Glaubens an frühere Idole, kindlicher Vorurteile und einem unstillbaren Glauben an etwas Neues, Unbekanntes, aber unabdingbar Existierendes und durch keinen Skeptizismus, keinerlei Ironie Zerstörbares. Ja, das ist ein Kind der Epoche, das ist die ganze Epoche, die *das erste Mal* sich bewußt selbst anschaut! Es lohnt nicht, darüber zu sprechen, bis zu welcher bezaubernden Schönheit alles das russisch, unser, originell, allem Europäischem unähnlich, echt volkstümlich ist“ (PSS 19, 12). Diese für Dostoevskijs Argumentation äußerst charakteristische Verbindung von Kunstspezifik und nationalliterarischer Programmatik prägt weithin nicht nur das Puškin-Bild, sondern die Interpretation der russischen Litteraturentwicklung insgesamt. Wenn man allerdings die an Puškin vollzogene ästhetische Konzeptionsbildung Dostoevskijs übersieht, kann das wesentlich klassische deutsche Kunstauffassung rekapitulierende Urteil über den russischen Dichter in seiner Historizität und Funktionalität kaum adäquat erfaßt werden³⁷.

Die an der Einheit von Klassizität und Volkstümlichkeit des Puškinschen Werkes orientierten Wertmaßstäbe legt Dostoevskij auch der Kritik des *Čital'nik*-Projektes zugrunde. Dessen Verfasser vertraten im Grunde den schon von Schiller angefochtenen Standpunkt, „jede Volksklasse mit irgend einem, ihr besonders genießbaren Liede zu versorgen“ (NA 22, 250), indem sie aus der Literatur für das Volk besonders notwendige und nützliche Kenntnisse herausfilterten und in speziellen Texten aufbereiteten. Dagegen leistete Puškin in den Augen Dostoevskijs „in jedem einzelnen Liede jeder Volksklasse“ (NA 22, 250) Genüge, weil er „in stillschweigendem Einverständnis mit den Vortrefflichsten seiner Zeit ... die Herzen des Volks an ihrer weichsten und bildsamsten Seite (zu) fassen, durch das geübte Schönheitsgefühl den sittlichen Trieben eine Nachhülfe (zu) geben und das Leidenschaftsbedürfnis, das der Alltagspoet so geistlos und oft so schädlich befriedigt, für die Reinigung der Leidenschaft (zu) nutzen“ vermag (NA 22, 248 f.).

Unter der Voraussetzung, daß es „die Eigenschaft guter Werke“ sei, „den Geschmack und den Verstand zu reinigen“ (PSS 19, 45), unterbreitet Dostoevskij konkrete Vorschläge zur etappenweisen Realisierung seines nationalpädagogischen Konzepts. Im Unterschied zum diskutierten *Čital'nik*-Projekt geht er davon aus, daß Lese- und Schreibkundigkeit und Lust am Lesen einander bedingen. Deshalb erhält der Unterhaltungseffekt (*zanimatel'nost'*) den Vorrang vor dem Aspekt der Nützlichkeit von Literatur, denn erst wenn das Volk an einer angenehmen und anregenden Lektüre Interesse findet und gern lesen will, kann es nach Auffassung Dostoevskijs auch gebildet und erzogen werden.

Diese Favorisierung von Vergnügen und Genuß in der Wirkungsfunktion³⁸ untermauert Dostoevskij mit eigenen Erfahrungen, die auf genauer Kenntnis sowohl der Volkspsyche wie der Bedingungen des literarischen Marktes beruhen. So könnten durchaus auch aus der zeitgenössischen russischen Literatur, die nach Auffassung Dostoevskijs vorwiegend eine „Literatur für Herren“ (PSS 19, 56) ist, Texte für die Volkslektüre ausgewählt werden; im Zuge fortschreitender Bildung und Aufklärung werde dann auch Puškin vom Volke als sein Dichter erkannt werden. Auf diese Weise erfährt die Wirkungsstrategie des Schillerschen Volkstümlichkeitskonzepts durch Dostoevskij eine Aktualisierung. Puškin erscheint „als der aufgeklärte, verfeinerte *Wortführer der Volksgefühle*“, der „dem hervorströmenden, Sprache suchenden Affekt der Liebe, der Freude, der Andacht, der Hoffnung u.a.m. einen reinern und geistreichern Text“ unterlegt. „Ein Vorläufer der hellen Erkenntnis, brächte er die gewagtesten Vernunftwahrheiten, in reizender und verdachtloser Hülle, lange vorher unter das Volk, ehe der Philosoph und Gesetzgeber sich erkühnen dürfen, sie in ihrem vollen Glanze heraufzuführen. Ehe sie ein Eigentum der Überzeugung geworden, hätten sie durch *ihn* schon ihre stille Macht an den Herzen bewiesen, und ein ungeduldiges einstimmiges Verlangen würde sie endlich von selbst der Vernunft abfordern“ (NA 22, 249).

Daß Dostoevskij mit dieser Konzeption, die gleichsam eine Vermittlung gesellschaftlicher Antagonismen durch Literatur intendiert, „in den spekulativen Bereich einer ästhetischen Utopie“ geriet, hat vor Jahren schon Klaus Städtke angemerkt und der Kritik unterzogen, denn: Dostoevskij „setzt damit nicht nur die Bereitschaft der Klassen zum

Ausgleich ihrer gegensätzlichen Interessen im Namen eines metaphysischen Volksideals voraus, sondern zugleich die elementare Fähigkeit des Volkes, den Schriftsteller zu verstehen und ihm zu antworten, d.h. seine eigenen Bedürfnisse in die Ebene des literarischen Ausdrucks zu übertragen"³⁹.

4. *Nationalgeschichtliche Heilsmission oder ästhetische Utopie?*

Indem Dostoevskij am Beispiel Puškins den Beitrag der russischen Literatur zur Herausbildung eines Bewußtseins nationaler Eigenständigkeit erörterte und die Rolle seiner Nation im Geschichtsprozeß zu bestimmen suchte, griff er eine Fragestellung auf, die in der deutschen Literatur zwischen 1750 und 1830 im Zentrum der weltanschaulich-ästhetischen Konzeptionsbildung stand⁴⁰. Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, den Kontext der Debatten über den Nationalcharakter, den „klassischen Nationalautor“ und das Nationalliteraturpostulat allseitig darzustellen, soll die an Puškins Werk entwickelte Programmatik⁴¹ vorzugsweise mit den entsprechenden gedanklichen Lösungsansätzen bei Schiller verglichen werden.

Die nationalpädagogische Intention beider Autoren fußte zunächst auf einer ähnlichen nationalgeschichtlichen Konstellation, insofern der antifeudale Kampf weder im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts noch im Rußland des Reformzeitalters von einer starken bürgerlichen Oppositionsbewegung getragen wurde. Wie Schillers *Ästhetische Briefe* erwiesen sich Dostoevskijs Aufsätze über die russische Literatur als geschichtsphilosophisch-ästhetische Modifikationen eines gesellschaftlichen Reformprogramms, das in einer nichtrevolutionären nationalen Situation historischen Fortschritt durch moralische Verbesserung der Individuen befördern sollte. In diesem Sinne betrachtet Middell Schillers ästhetische Theorie auch als Versuch, die allgemeinen Lehren der europäischen Aufklärung auf die nationalen Bedingungen für eine bürgerliche Umwälzung in Deutschland anzuwenden: „So wie mit der Französischen Revolution Philosophie zur Praxis geworden war, die Auseinandersetzung der Philosophen mit der Revolution dem theoretischen Denken eine neue Dimension eröffnet hatte, soll nun auch Ästhetik nicht allein mehr gedanklich deduziert werden, sondern durch Ableitung aus der Kunstpraxis und durch Bezug auf die Wirkungsabsichten eines Dichters eine entsprechende durchaus auch politische Praxisbeziehung erhalten“⁴².

Weitaus relevanter sind jedoch die Unterschiede im Hinblick auf die spezifisch nationale Problematik in Deutschland und den Charakter der Epochenwidersprüche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Angesichts der feudalstaatlichen Zersplitterung war für Schiller am Ende

des 18. Jahrhunderts die Aufgabe nach wie vor aktuell, als Nationalerzieher an der Formierung einer einheitlichen deutschen Nation mitzuwirken, ohne daß diese Bemühungen von einer realen gesellschaftlichen Bewegung getragen worden wären. Hatte er im Schaubühnen-Aufsatz von 1784 die bewußtseinsbildende Funktion der Literatur mit Vehemenz verfochten und in aufklärerischer Überzeugung das Theater als Instrument zur sittlichen Läuterung der Regierenden betrachtet⁴³, so war die Einsicht in die realen Wirkungsbedingungen der deutschen Bühne mit einer konzeptionellen Neuorientierung auf die der Kunstproduktion immanenten Gesetzmäßigkeiten verbunden. „Die von Schiller in der Folge erprobten Lösungsversuche im Sinne eines produktiven Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft führten ihn erst in der Vorbereitungsperiode der antinapoleonischen Kriege auf den Nationalliteraturbegriff zurück“⁴⁴.

Für Dostoevskij wurde durch die Einbeziehung Rußlands in den epochalen Übergangsprozeß zur bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft das Problem der kulturellen Einheit der Nation insofern aktuell, als angesichts der zunehmenden Internationalisierung aller gesellschaftlichen Beziehungen die nationale Eigenständigkeit gefährdet schien. Deshalb verband der Autor nicht nur die Verteidigung von Errungenschaften der eigenen Nation mit der Kritik an Tendenzen einer Nivellierung nationaler Unterschiede⁴⁵, sondern ins Zentrum der weltanschaulich-ästhetischen Konzeptionsbildung rückte die Frage nach dem Beitrag Rußlands zum Menschheitsfortschritt. Da die Entwicklung bürgerlich-kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse in Westeuropa, die Dostoevskij mit der „historischen Lösung“ der Menschheitsfragen identifizierte, auf Grund ihres inhumanen Charakters bereits prinzipiell diskreditiert war, plädierte der Schriftsteller für eine „russische Lösung“ der Epochenwidersprüche⁴⁶. Seine originäre „počvenničestvo“-Konzeption erhob die bäuerliche Existenz zum „normalen Menschengesetz“ (PSS 23, 98) und verband diese sozialökonomische Restriktion mit einer Staatsauffassung, der zufolge die Monarchie Stabilität und Kontinuität der sozialen Ordnung garantierte⁴⁷. Unter kulturhistorischem Aspekt propagierte Dostoevskij die Versöhnung von Intelligenz und Volksmassen als Grundlage einer „echten“ Aufklärung⁴⁸, deren Ziel die moralische Selbstvervollkommnung des Individuums sein sollte⁴⁹.

Von Interesse für die zur Diskussion stehende Frage ist nun vor allem, daß Dostoevskij dieses – politisch konservative – Programm⁵⁰ vorzugsweise anhand der modernen russischen Literatur exemplifizierte. Dabei fungierte Puškins Werk vor allen anderen als Indiz und als Illustrationsobjekt für Überlegungen hinsichtlich der Führungsrolle Rußlands im welthistorischen Prozeß und der Besonderheiten des russischen Nationalcharakters, die diesen Anspruch legitimierten.

Wurde der nationale Messianismus bei Dostoevskij im ersten Teil dieser Arbeit im Zusammenhang mit der geschichtsphilosophischen Spekulation und der Tradierung des Topos vom Goldenen Zeitalter betrachtet, so bedarf diese allgemeine ideengeschichtliche Einordnung der Präzisierung. Die Irritationen der Forschung angesichts des von Dostoevskij proklamierten nationalen Sendungsbewußtseins, insbesondere die ideologische Verwertung – und Pervertierung – seiner gedanklichen Entwürfe im Zuge der Rezeptionsgeschichte⁵¹, machen es erforderlich, die „russische Lösung“ der Menschheitsfragen auf ihre geschichtlichen Grundlagen zurückzuführen und ihre Funktion innerhalb des weltanschaulich-ästhetischen Konzepts genauer zu bestimmen⁵². Würde dies allein im nationalen Kontext geschehen, könnte der Kreislauf der Gedanken, die Dostoevskij im *Dnevnik pisatelja* bezeichnenderweise dem fiktiven „Paradoxalisten“ anheimstellt, nicht durchbrochen werden⁵³. Eine vergleichende Analyse mit Schillers nationalpädagogischen Bemühungen erweist sich an dieser Stelle erneut als hilfreich, um den Dostoevskijschen Entwurf in den die nationale Spezifik übergreifenden Epochenprozeß einzuordnen.

Interpretierte Dostoevskij im *Rjad statej o russkoj literature* Puškin als wahren Volkspoeten im Sinne der Schillerschen Bürger-Rezension, so korrespondierte die mit diesem Urteil verbundene nationalerzieherische Funktion der Literatur auch mit dem Schillerschen Programm-Entwurf für ein bürgerliches Nationaltheater. Dort wurde die Schaubühne als der gemeinschaftliche Kanal betrachtet, „in welchen von dem denkenden bessern Theile des Volks das Licht der Weißheit herunterströmt, und von da aus in mildern Stralen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volks; der Nebel der Barbarei, des finstern Aberglaubens verschwindet, die Nacht weicht dem siegenden

Licht" (NA 20, 97 f.).

Was Dostoevskij an Puškins Pimen, Onegin oder Tatjana herausarbeitete – daß sie „das russische Leben, die russische Natur" (PSS 19, 11) atmen –, hatte Schiller unter den deutschen Verhältnissen der Schaubühne anheimgestellt, „weil sie das ganze Gebieth des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft, und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt, und den gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat" (NA 20, 99). Der deutsche Dichter verlangte 1784, daß alle Stücke der deutschen Bühne den „Nationalgeist eines Volks" (NA 20, 99) ausstrahlen sollten, denn „wenn wir es erlebten eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation" (NA 20, 99).

Schillers Insistieren auf der menschenbildenden Macht der Kunst, das schon den Kerngedanken der *Ästhetischen Briefe* vorwegnahm, war im nationalliterarischen Kontext die Antwort auf Lessings 1768 geäußerte Skepsis angesichts des „gutherzigen Einfall(s), den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind"⁵⁴. Mündete der überschwengliche Optimismus, mit dem der junge Schiller sein aufklärerisches Programm der über die Menschenbildung zu erreichenden Staatsverbesserung entwickelte, Mitte der 90er Jahre in das geschichtsphilosophisch und anthropologisch begründete Programm der ästhetischen Erziehung, so entwarf er am Ende des Jahrhunderts im Gedichtfragment *Deutsche Größe* noch einmal das Wunschbild der Klassik, eine einheitliche deutsche Kulturnation⁵⁵.

Angesichts territorialstaatlicher Zersplitterung, bedrohter nationaler Souveränität und politisch-sozialer Rückständigkeit leitete Schiller die Einheit und Größe der deutschen Nation aus deren kulturellen Hervorbringungen ab. Die gegenüber dem gesellschaftlichen Fortschritt in England und Frankreich offenkundige Zurückgebliebenheit der deutschen Verhältnisse wird in seiner Interpretation durch die ideellen Leistungen nicht nur kompensiert; sie erfährt tendenziell sogar eine Legitimation, indem Schiller „ein Lob auf die Eingezogenheit, auf die vornehme Weltferne, auf die ängstliche Abwehr eines öffentlichen Bekenntnisses und einer klaren politischen Tat anstimmt"⁵⁶ und diese nationalen Charakteristika durch ein Infragestellen der „Echtheit" des

Fortschritts in den führenden europäischen Nationen aufwertet⁵⁷.

Eine ähnliche Argumentationsstruktur liegt auch den Reflexionen Dostoevskijs über den Anteil der eigenen Nation am menschheitlichen Progreß zugrunde. Da der russische Autor die Entwürfe zu *Deutsche Größe* nicht gekannt haben konnte, sind die frappierenden Parallelen zwischen Schillers Versfragment und Gedankengängen Dostoevskijs im *Dnevnik pisatelja*, insbesondere aber in der *Reč' o Puškine*, keinesfalls genetischer, sondern typologischer Natur. In einer analogen geschichtlichen Situation, da sich beide Autoren mit politischer, sozialer und auch ökonomischer Rückständigkeit sowie dem Mangel an politischen Massenbewegungen in der eigenen Nation konfrontiert sahen und den Abstand zu den führenden europäischen Nationen schmerzlich empfanden, lieferte ihnen die in den kulturell-künstlerischen Hervorbringungen konsolidierte humane Gesinnung das Hauptargument dafür, daß sie dem Vaterland eine Führungsrolle im menschheitlichen Emanzipationsprozeß übertragen konnten.

In der Dostoevskij-Forschung wurde diese Fragestellung fast ausschließlich als Verhältnis von Rußland und Europa thematisiert und aus nationaler Perspektive untersucht⁵⁸. Auf diese Weise konnten die weltanschaulich-philosophischen Prämissen des Dostoevskijschen Lösungsansatzes und dessen ästhetischer Grundcharakter weder erfaßt noch historisch bewertet werden. Die Vernachlässigung der ungleichmäßigen sozialökonomischen Entwicklung und damit der Phasenverschobenheit im Epochenprozeß führte darüber hinaus zu einer Verabsolutierung der nationalen Eigentümlichkeiten, die nicht zuletzt deshalb problematisch war, weil sie der Mystifizierung literarischer Faktoren Vorschub leistete⁵⁹. Insofern kann der Rückgriff auf Schillers Gedichtfragment dazu beitragen, die geschichtlichen und ästhetischen Dimensionen des Dostoevskijschen Entwurfs herauszuarbeiten und den epochalen Zusammenhang der geistigen Prozesse in Deutschland und Rußland beweiskräftig zu machen.

Schillers Preislied auf die *Deutsche Größe* ist auch als fragmentarischer Text repräsentativ für das Hervortreten des Nationalen im Entwicklungsprozeß des politischen Bewußtseins der deutschen Gebildeten im ausgehenden 18. Jahrhundert. Wie Vierhaus konstatierte, konnte nationales Bewußtsein „provoziert werden durch den Vergleich mit an-

deren Nationen im Blick auf ihre gelehrten und kulturellen Leistungen, auf ihre staatlichen Verhältnisse und den Geist ihres öffentlichen Lebens. Eigene Erfahrungen standen noch sehr wenige hinter ihm, wohl aber Selbstverständnis im Medium antiker Vorbilder und nationalpädagogischer Aktionswille“⁶⁰.

Als Frankreich mit der Revolution von 1789 an die Spitze des politischen Fortschritts trat, hatte Schiller den Beginn des Epochenumbruchs auch im Zusammenhang mit dem „Charakter eines Volks“ (NA 20, 318) betrachtet. Seine geschichtsphilosophisch-ästhetische Utopie, die den besonderen deutschen Verhältnissen Rechnung trug, war dabei repräsentativ für die gedanklichen Entwürfe deutscher Intellektueller um die Jahrhundertwende⁶¹. Gottfried Körner beispielsweise äußerte zu Schillers Überlegungen über die Besonderheiten des Volkscharakters im fünften und sechsten ästhetischen Brief, der Staat könne „nie die Wandlung der Individuen erzwingen. Er kann bloß Gelegenheiten darbieten und Hindernisse entfernen. Dieser Zweck bestimmt das allgemeine Ideal des Staats. Dieß auf die besondern Verhältnisse eines einzelnen Volks angewendet giebt ein *besondres* Ideal für dieses Volk. Ist das allgemeine und besondere Ideal gefunden, so fragt sich wie es realisirt werden soll? ob durch allmähliche Annäherung, oder durch plötzliche Umwandlung?“ (NA 35, 87).

Der Historiker Karl Ludwig Woltmann, der dem Herausgeberkreis der *Horen* angehörte, veröffentlichte im 2. Band dieser Zeitschrift 1795 sogar einen *Beitrag zur Geschichte des französischen Nationalcharakters*, in dem er Schillers geschichtsphilosophisches Konzept ästhetischer Erziehung popularisierte und es auf konkrete politische Konstellationen der unmittelbaren europäischen Gegenwart anwendete. Er bezog es auf die „verschiedenartige und einander ergänzende weltgeschichtliche Bestimmung der französischen und deutschen Nation“ und fragte nach deren historischer Mission im Prozeß menschheitlichen sozialen und kulturellen Fortschritts⁶².

Wie andere Zeitgenossen⁶³ erfaßte Woltmann die gegenüber den führenden europäischen Nationen offensichtliche Zurückgebliebenheit Deutschlands als weltgeschichtlichen Vorzug, weil die historische Verspätung „zu geistiger Teilhabe am Epochenumbruch befähigt, ohne dem Druck akuter praktischer Tagesanforderungen ausgesetzt zu sein.“

Auf diese Weise konnte sich die Überzeugung herausbilden, „in bezug auf die geschichtsphilosophische Reflexion der Epochenprobleme nicht nur auf der Höhe der Zeit, sondern ihr voraus zu sein“⁶⁴. Dieses Bewußtsein von der „Spezifik eines *deutschen* Weges bürgerlicher Emanzipation ... verweist auf die enge Verbindung zwischen Ästhetik und Geschichtsphilosophie einerseits und Reformprogramm andererseits ... Ästhetische Emanzipation wird als Schritt auf dem Wege zur politischen Emanzipation geplant und verliert so auch den Schein des gesellschaftlich Unverbindlichen“⁶⁵.

In diesem Sinne unterscheidet Schiller in seinem Gedichtentwurf *Deutsche Größe* zwischen deutschem Reich (der politischen Korporation) und deutscher Nation (der durch die Geschichte geprägten nationalen Eigentümlichkeit): Die „deutsche Würde“ ist für ihn eine „sittliche Größe, sie wohnt in der Kultur u: im Character der Nation, der von ihren politischen Schicksalen unabhängig ist“ (NA 2, 1, 431). Weil „die Sitte und die Vernunft siegen, die rohe Gewalt der Form erliegen“ müsse, werde „endlich an dem Ziel der Zeit“ das „langsamste Volk ... alle die schnellen flüchtigen einhohlen“ (NA 2, 1, 432).

Die Favorisierung geistig-kultureller Leistungen in Schillers Versfragment ist einerseits Reflex der unentwickelten Voraussetzungen für eine bürgerliche Umwälzung in Deutschland; andererseits erfaßt Schiller damit eine spezifische Qualität der deutschen Geschichte, die den jungen Marx zu der Diagnose veranlaßte: „Wir sind *philosophische* Zeitgenossen der Gegenwart, ohne ihre *historischen* Zeitgenossen zu sein“⁶⁶. Schillers ästhetisch-geschichtsphilosophischer Entwurf über die *Deutsche Größe* intendiert die „Bewußtwerdung der den Deutschen eingeborenen Krone des Menschengeschlechts. Es heißt die Humanität bewahren, wenn die nationale Mission recht begriffen werden soll ... (Schiller) glaubt den Deutschen vom ‘Weltgeist’ erwählt, aus dem geschichtlichen Prozeß der Menschheitsentwicklung das vollkommene Bild der Menschheit als der vollendeten Menschlichkeit herauszukristallisieren, das Beste aller Völker und Zeiten sich anzueignen“⁶⁷.

In bemerkenswerter Analogie zur menschheitsemanzipatorischen Mission der nationalen Kultur bei Schiller sucht Dostoevskij das Selbstbewußtsein der Russen zu stärken, indem er die Leistungen der eigenen Nationalliteratur nunmehr als *Beweis* dafür betrachtet, daß Rußland

„in der *Folgezeit* sowohl *seine* Wissenschaft wie seine ökonomischen und sozialen Lösungen“ hervorbringen werde, deretwegen ihm Europa bisher die Anerkennung seiner Selbständigkeit verweigerte. Schließlich könne man doch nicht dem lächerlichen Gedanken erliegen, „daß die Natur uns einzig und allein mit literarischen Fähigkeiten ausgestattet hat. Alles Übrige ist eine Frage der Geschichte, der Umstände, der Zeitbedingungen“ (PSS 25, 202).

Diese Argumentationsweise, die Dostoevskij anhand von Tolstojs *Anna Karenina* entwickelte, bleibt in der Publizistik des *Dnevnik pisatelja* konstant. Sie erscheint überall dort, wo der Schriftsteller unter Rückgriff auf die Leistungen der russischen Literatur im 19. Jahrhundert über den Beitrag seines Vaterlandes zum Menschheitsfortschritt reflektiert⁶⁸, und findet ihren Höhepunkt in der *Reč' o Puškine*. Dort werden die geschichtsphilosophischen und ästhetischen Aspekte des alternativen Gesellschaftsentwurfs synthetisiert; aus der nationalliterarischen Klassizität Puškins leitet Dostoevskij die menscheitsbefreiende Mission Rußlands ab.

Schon anlässlich des Todes von George Sand äußerte er 1876, die Russen hätten „zwei Vaterländer: unser Rußland und Europa“ (PSS 23, 30). Beweiskraft erlangte diese Überzeugung, in der sich der Gedanke einer *geistigen Partizipation* an den Epochenprozessen widerspiegelte, wiederum durch künstlerische Phänomene: „Sehr vieles von dem, was wir aus Europa übernommen und zu uns verpflanzt haben, wurde nicht nur sklavisch kopiert, sondern unserem Organismus . . . einverleibt; anderes wiederum haben wir erlebt und *selbständig* durchlitten . . . Eben diesen Prozeß kann man am deutlichsten und greifbarsten anhand unserer Beziehungen zu den Literaturen anderer Völker verfolgen . . . Ich behaupte und wiederhole, daß jeder europäische Poet, Denker und Philantroph außer im eigenen Land immer in Rußland am besten verstanden und heimisch aufgenommen wird“ (PSS 23, 31). Neben Shakespeare, Byron, Scott, Dickens exemplifiziert Dostoevskij diese nationale Vertrautheit mit den Leistungen der weltliterarischen Vorgänger und Zeitgenossen gerade am Werk Friedrich Schillers, das seit Žukovskijs Übertragungen „in die russische Seele eingedrungen ist, ihr seinen Stempel aufgedrückt hat und nahezu eine Periode in der Geschichte unserer Entwicklung bestimmte“ (PSS 23, 31).

So verschmelzen in Dostoevskijs Überlegungen zwei Elemente miteinander, aus denen der Schriftsteller die Argumente für eine „allgemeinmenschliche Bestimmung“ Rußlands, seinen „Dienst an der Menschheit“ (PSS 23, 30) gewinnt. Die Anverwandlung europäischen humanistischen Gedankengutes geht einher mit der geschichtsphilosophischen Begründung eines nationalen Sendungsbewußtseins, das wiederum mit den Errungenschaften der russischen Literatur begründet wird. Die Werke Gončarovs, Turgenevs u.a. zeitgenössischer Autoren dienen als Beweis dafür, daß ihre Schöpfer – möglicherweise sogar unwillkürlich – sich vor dem Volksgeist beugen mußten und „die Volksideale als die tatsächlich schönen anerkannt haben“ (PSS 22, 44). Aus der Tatsache, daß in der eigenen Literatur bereits ein solches Ideal der Schönheit und einer neuen Humanität existiert, folgert Dostoevskij, es müsse auch in der Wirklichkeit vorhanden sein.

Im Bewußtsein geistiger Partizipation an den Epochenprozessen kann der Schriftsteller fordern: „Wir sollen von den westlichen Poeten nicht Humanität lernen, *sondern die Erweiterung des Gedankens und das, was bei ihnen schön und gesund ist*“ (PSS 24, 224).

Diese Überlegungen münden in der *Reč' o Puškine* in den gedanklichen Entwurf einer gesamteuropäischen und universellen Bestimmung des russischen Menschen. „Ein echter Russe zu werden heißt vielleicht auch nichts anderes (letzten Endes, heben Sie das bitte hervor), als aller Menschen Bruder zu werden, ein *Allmensch*, wenn Sie so wollen“ (PSS 26, 147). Diesen seinen „Traum“, daß die zukünftigen russischen Menschen bestrebt sein werden, „endgültig Versöhnung in die europäischen Widersprüche zu bringen“ und „letzten Endes vielleicht auch ein letztes Wort der großen, allgemeinen Harmonie, der endgültigen brüderlichen Eintracht aller Stämme nach dem evangelischen Gesetz Christi zu sprechen“, begreift Dostoevskij selbst als „exaltiert, übertrieben und phantastisch“ (PSS 26, 148).

Die unwiderlegbare Existenz dieses Gedankens aber, den er im Werk Puškins verkörpert sah, ließ ihn an der Überzeugung festhalten, daß es gerade den Russen beschieden wäre, „der Menschheit ein neues Wort zu verkünden“ (PSS 26, 148). Unter der gedanklich–spekulativen Voraussetzung, daß in der Geschichte allen großen Nationen der Glaube „an ihre Zeit, an einen gewaltigen weltumspannenden Einfluß auf die

Schicksale der Menschheit eigen" gewesen sei (PSS 25, 17), gelangt Dostoevskij acht Jahrzehnte nach Schillers Gedichtentwurf über die *Deutsche Größe* erneut zu dem Schluß, daß dem, „der den Geist bildet, beherrscht, ... zuletzt die Herrschaft werden (muß), denn endlich an dem Ziel der Zeit, wenn anders die Welt einen Plan, wenn des Menschen Leben irgend nur Bedeutung hat, endlich muß die Sitte und die Vernunft siegen, die rohe Gewalt der Form erliegen" (NA 2, 1, 432).

In polemischer Abgrenzung von der verbreiteten zeitgenössischen Meinung, Rußland müsse sich erst ökonomisch, wissenschaftlich und staatsbürgerlich entwickeln, ehe es den Völkern Europas ebenbürtig gegenüber treten und ihnen etwas Neues verkünden dürfe, rekurriert Dostoevskij auf den „sittlichen Reichtum" (PSS 26, 132) seiner Nation, der Rußlands Führungsanspruch im menschheitlichen Progreß legitimiere. Zu diesem Zweck wird das „Streben nach weltumspannender, menscheitsumfassender Universalität" (PSS 26, 147) als nationaler Charakterzug bewertet, der in Puškins Werk exemplarischen Ausdruck fand. Was Schiller als nationale Eigentümlichkeit des Deutschen beschrieb – daß dieser „bisher fremdes sich angeeignet und es in sich bewahrt (hat), Alles was schätzbare bei anderen Zeiten u: Völkern aufkam, mit der Zeit entstand und schwand, hat er aufbewahrt" (NA 2, 1, 433) –, sieht Dostoevskij in Puškin als dem Repräsentanten des „russischen Volksgeistes" originär verwirklicht: „jener besonders charakteristische und nirgends sonst, bei niemandem anzutreffende Zug seines künstlerischen Genies – die Gabe des universellen Einfühlungsvermögens ... in den Genius fremder Nationen" (PSS 26, 130). Dabei handelt es sich Dostoevskij zufolge um eine „durch und durch nationale russische Fähigkeit, und Puškin teilt sie nur mit unserem ganzen Volk und bringt sie als vollkommener Künstler auch am vollkommensten zum Ausdruck ... Denn unser Volk trägt diese Neigung zur universellen Einfühlung und zur allumfassenden Versöhnung in seiner Seele" (PSS 26, 131).

Verband Schillers Versfragment *Deutsche Größe* und Dostoevskijs *Reč' o Puškine* die idealistische Verabsolutierung kultureller Leistungen, aus denen beide Schriftsteller einen Führungsanspruch der eigenen Nation ableiteten, so ist die beschriebene Verschmelzung von Nationalbewußtsein und Humanisierungsmission für die weltanschaulich-äs-

thetische Standortbestimmung des russischen Autors von besonderer Relevanz⁶⁹. Sein schöpferisches Credo, er wolle „bei vollem Realismus den Menschen im Menschen finden“ interpretiert Dostoevskij nämlich ebenfalls als „vorzugsweise russischen Zug“ (PSS 27, 65), so daß er die Humanisierungsfunktion seiner literarischen Produkte mit der allgemeinmenschlichen Sendung der eigenen Nation verbinden und sich seiner Wirkungsmöglichkeiten als Nationalautor und Volksschriftsteller versichern kann: Weil seine künstlerische Intention „aus der Tiefe des christlichen Volksgeistes“ fließe und er „in diesem Sinne natürlich volkstümlich“ sei, werde er, wenn schon nicht dem gegenwärtigen, so doch „dem künftigen russischen Volk bekannt werden“ (PSS 27, 65). Auf diese Weise mündet nun auch die Vision einer nationalgeschichtlichen Prädestination in den gedanklichen Entwurf historisch neuer literarischer Kommunikationsverhältnisse, unter denen die ästhetische Utopie Realität werden soll.

II. Schillers Historisierung der ästhetischen Gesetzgebung im Essay „Über naive und sentimentalische Dichtung“ und der realistische Neuanfang bei Dostoevskij

1. Die Aufgabe des Künstlers im 19. Jahrhundert: „Wiederherstellung des untergegangenen Menschen“

In den philosophischen Dichtungen *Die Götter Griechenlands* und *Die Künstler* hatte Schiller noch vor dem Beginn der Französischen Revolution die Umriss eines Literaturprogramms entworfen, das in den ästhetischen Abhandlungen der 90er Jahre unter geschichtsphilosophischen, kulturkritischen, anthropologischen und wirkungsästhetischen Aspekten theoretisch fundiert und in der Erörterung von Schaffensproblemen des modernen Künstlers im Briefwechsel mit Goethe fortlaufend präzisiert wurde.

Da es dem gegenwärtigen Weltzustand an Vollkommenheit und dem Menschen an Möglichkeiten zur harmonischen Entfaltung seiner Wesenskräfte mangelt, wird der Kunst die Aufgabe zugewiesen, die wahre menschliche Natur auszubilden und durch die Entwicklung des einzelnen zu voller Menschlichkeit die Voraussetzungen für eine Humanisierung der gesellschaftlichen Beziehungen und damit den Fortschritt der Gattung zu schaffen. Das Bewußtsein der Verwurzelung in einem historischen Durchgangsstadium eröffnet den gedanklichen Spielraum für einen spekulativen Entwurf der Menschheitsperspektive, in der das Ideal ursprünglicher Harmonie und menschlicher Ganzheit über die akut erfahrene Bedrohung des Menschlichen in der Gegenwart bewahrt und erneut als Ziel der Geschichte beglaubigt werden kann.

Angesichts „der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unserer Geisteskräfte“, heißt es in der Rezension *Über Bürgers Gedichte* (1789), sei es „die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt“ und „gleichsam den ganzen Menschen in uns wieder herstellt“ (NA 22, 245). Den Beweis für die humanisierende Macht des Schönen, das die sinnliche und geistige Natur des Menschen zu synthetisieren vermag, sollten die Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* erbringen, die die Einseitigkeiten der Aufklärung als „bloß theoretische Kultur“ gleichzeitig resümieren und zu überwinden trachten. Obwohl „das Zeitalter

... aufgeklärt (ist), das heißt die Kenntnisse ... gefunden und öffentlich preisgegeben (sind), welche hinreichen würden, wenigstens unsre praktischen Grundsätze zu berichtigen", steht der „Aufnahme der Wahrheit" (NA 20, 331) etwas entgegen. Mit der Annahme, daß „der Weg zu dem Kopf durch das Herz muß geöffnet werden", verbindet sich deshalb die Forderung nach „Ausbildung des Empfindungsvermögens", in der Schiller „das dringendere Bedürfnis der Zeit" sieht, „nicht bloß weil sie ein Mittel wird, die verbesserte Einsicht für das Leben wirksam zu machen, sondern selbst darum, weil sie zu Verbesserung der Einsicht erweckt" (NA 20, 332).

Setzte Schiller in den *Ästhetischen Briefen* „an die Stelle philosophischer Aufklärung die ästhetische, an die Stelle politisch-historischen Denkens die moralische Versöhnung der in der Realität wurzelnden objektiv klassenmäßig bedingten Widersprüche"⁷⁰, so wird diese theoretische Grundlegung der klassischen deutschen Ästhetik bei Dostoevskij aktualisiert. Die Menschheit habe zwar im Laufe von Jahrhunderten „Regeln der Humanität" (PSS 25, 46) ausgearbeitet, aber „ungeachtet aller dieser Regeln, Prinzipien, Religionen, Zivilisationen" blieben die Menschen in der Geschichte so wie immer. Und ganz im Schillerschen Sinne schlußfolgert Dostoevskij: „Regeln gibt es, aber die Menschen sind auf diese Regeln nicht im geringsten vorbereitet ... Durchdenken und gefühlsmäßig durchdringen – das kann man sowohl richtig als auch mit einem Mal; aber zum Menschen wird man nicht auf einmal, den Menschen muß man in sich herausbilden" (PSS 25, 47).

So seien auch die Idole der Französischen Revolution und der ganzen neueren Geschichte in Westeuropa „nicht allein aus äußeren (politischen) Gründen, sondern auch aus ihrer inneren Schwäche" (PSS 26, 114) gefallen. Und im Hinblick auf die Streitigkeiten und Entzweiungen in der russischen Gesellschaft resümiert Dostoevskij, sie kämen „nur von den Fehlern und Abweichungen des Verstandes, nicht des Herzens" (PSS 25, 5). Eben deshalb sei die Gegenwart eine besonders literaturträchtige Zeit: „eine Zeit des Wachstums und der Erziehung, der Selbsterkenntnis, eine Zeit sittlicher Entwicklung, an der es noch sehr mangelt. Aufklärung, Aufklärung um jeden Preis ... (doch) ohne moralische Läuterung, ohne innere Entwicklung gibt es auch kein Spezialistentum". Deshalb mündet Dostoevskijs Argumentation in eine

Favorisierung der „Kraft des humanen, ästhetischen Eindrucks“, weil dessen Wirkungen „direkt ins Herz und ins Wesen der Sache selbst dringen und den Menschen formen“ (PSS 19, 109).

Wie schon in dieser Arbeit dargestellt, entwickelte Dostoevskij in der Erzählung *Son smešnogo človeka* ein ästhetisches Modell, das zur geschichtsphilosophischen Begründung der Kunstfunktion bei Schiller korrespondiert. Indem die Gegenwart als mittleres Stadium eines triadisch gedachten Geschichtsprozesses begriffen wird, fungiert das Bild menschlich-natürlicher und harmonischer Lebensverhältnisse im Goldenen Zeitalter als künstlerische Vermittlungsinstanz über die „Wahrheit“ der menschlichen Gattung. Diese ist nicht begrifflich objektivierbar, sondern gibt sich selbst als künstlerische Fiktion zu erkennen, wenn der „smešnoj človek“ gesteht: „Allerdings hatte mich nur die eine *Empfindung* des Traumes überwältigt, und nur sie allein hatte sich in meinem wunden, blutenden *Herzen* erhalten; die wirklichen *Bilder* und *Formen* meines Traumes aber, das heißt diejenigen, die ich tatsächlich während des Traumes sah, waren erfüllt von solcher *Harmonie*, waren so *zauberhaft* und *schön*, so *wahr*, daß ich nach dem Erwachen nicht imstande war, sie durch unsere schwachen Worte zu verkörpern; sie vergingen und verschwanden deshalb notwendigerweise in meinem *Verstand*, und ich selbst war daher vielleicht *unbewußt* gezwungen, die Einzelheiten später zu *erdichten*“ (sočinit'; PSS 25, 115 – Hervorhebung von mir – Ch. Sch.).

In ihrer Modellhaftigkeit ist die Erzählung *Son smešnogo človeka* repräsentativ für die Dostoevskijs ästhetischem Denken zugrunde liegende Einheit von Kritik am gegenwärtigen Welt- und Gesellschaftszustand, spekulativer Geschichtsauffassung und humanisierender Macht des Schönen. Auf diese Weise suchte der russische Schriftsteller den Auseinanderfall von Verstand und Herz, Wissen und Empfindung im zeitgenössischen Menschen zu überwinden und der menschlichen Gattung eine geschichtliche Perspektive zu sichern⁷¹. Dieses Literaturkonzept findet seinen bündigsten Ausdruck in dem aus Victor Hugos Roman *Les Misérables* (1862) abgeleiteten „Hauptgedanken aller Kunst im neunzehnten Jahrhundert“, der „Wiederherstellung des untergegangenen Menschen, der zu Unrecht unter der Last der Umstände, der Stagnation der Jahrhunderte und der gesellschaftlichen Vorurteile er-

drückt wird" (PSS 20, 28).

Obwohl am Werk Victor Hugos exemplifiziert und als Leitidee der Kunstproduktion im 19. Jahrhundert insgesamt unterstellt, resümiert Dostoevskij in dieser Formel gleichermaßen die eigenen Schaffensprinzipien und die strukturellen wie wirkungsästhetischen Aspekte seiner Erzählwerke⁷². Durch die Anmerkung autorisiert, es handele sich um eine „christliche und zutiefst moralische Idee" (PSS 20, 28), hat sich die literaturwissenschaftliche Forschung vorrangig mit Fragestellungen befaßt, die die *weltanschaulich-philosophische* Klassifizierung und Bewertung dieses Kunstkonzepts bezweckten. Interpretiert wurde es gewöhnlich im Sinne des Postulats moralischer Selbstvervollkommnung des Individuums, das Dostoevskij immer wieder unter Rückgriff auf biblische Überlieferungen veranschaulicht und menscheitsgeschichtlich dimensioniert hat.

Dieses Vorgehen wurde gestützt durch die Argumentationsweise des Autors in der Publizistik, wo gesellschaftliche Ideen aus moralischen abgeleitet und diese religiös begründet werden⁷³. Im Nachvollzug der Dostoevskijschen Gedankengänge stand die Forschung dann vor der Wahl, entweder eine religiöse Fundierung der Dostoevskijschen Ästhetik voraussetzen oder den Zusammenhang von Religion und Kunstkonzept aus der wissenschaftlichen Betrachtung auszuklammern.

Um einen darüber hinausgehenden Erkenntnisgewinn zu erzielen, wurde Dostoevskijs weltanschaulich-ästhetisches Konzept im Kontext der sich in der europäischen Aufklärung vollziehenden Säkularisierung des religiösen Welt- und Menschenbildes betrachtet. In der wechselseitigen Ergänzung und Kommentierung von gesellschaftspolitischer und ästhetischer Programmatik erschien die spekulative Geschichtsauffassung als zentrale Vermittlungsinstanz, so daß die innere Einheit des Gesamtwerkes im Blick blieb, während in der Sekundärliteratur die entsprechenden Untersuchungsaspekte methodisch separiert wurden. Aber auch bei der wissenschaftlichen Bewertung der Ästhetik Dostoevskijs hat die Forschung mit der Grundfrage der Philosophie als kategorialem Unterscheidungskriterium einen Maßstab angelegt, der die Spezifik der literarischen Produkte nicht adäquat zu erfassen vermag⁷⁴.

Einen produktiven Ansatz entwickelte Jackson, der das Gesamt-

werk Dostoevskijs auf die Ästhetisierung gesellschaftspolitischer und sozialer Sachverhalte hin untersuchte und nachwies, daß der Schriftsteller den Formgebungsprozeß auf alle Bereiche des menschlichen Lebens ausweitet. Sah Jackson in dieser Eigentümlichkeit einerseits eine Nachwirkung klassischer Kunstauffassung, so konnte er andererseits nur den Bruch mit dieser Tradition in den eigenen künstlerischen Hervorbringungen Dostoevskijs konstatieren, insofern diese durch die stofflich-thematische Bindung an das Chaos der zeitgenössischen russischen Gesellschaftsverhältnisse dem klassischen Harmonie-Ideal widersprachen⁷⁵. Die Relativierung des Stellenwertes der Schiller-Rezeption in Dostoevskijs Ästhetik⁷⁶ war eine Folge der Unentschiedenheit Jacksons, die entdeckte Relation von kontinuierlichen und diskontinuierlichen Momenten im Tradierungsprozeß zu werten und literarhistorisch einzuordnen.

Auch Friedländer konstatierte im ästhetischen Denken Dostoevskijs als zwei bestimmende Elemente das Ideal ästhetischer Schönheit und Harmonie und die Disharmonie der zeitgenössischen Epoche, deren gedankliche Konfrontation eine Quelle der antithetischen Strukturierung der Dostoevskijschen Erzählwerke bilde⁷⁷. Im Unterschied zu Jackson versuchte Friedländer eine historische Vermittlung zwischen beiden Denkansätzen, indem er unterstellte, daß sich Dostoevskij weniger für die Epoche des Aufblühens denn des Niedergangs der antiken Welt interessiert habe, weil letztere dem eigenen Lebensgefühl in der chaotischen Gegenwart besser entsprach⁷⁸. Mit dieser Interpretation wird Dostoevskijs Antike-Bild jedoch in einen Gegensatz zur klassischen ästhetischen Theorie gebracht, der im Hinblick auf die tradierte Bildlichkeit des Goldenen Zeitalters nicht zutreffend ist. Außerdem sind die von Friedländer als *originäre* Kunstauffassung Dostoevskijs verallgemeinerten zwei historischen Möglichkeiten künstlerischen Produzierens⁷⁹ in der Geschichte des ästhetischen Denkens bereits von Friedrich Schiller einer Untersuchung unterzogen worden. Eigentümlicherweise blieb die Historisierung der ästhetischen Gesetzgebung in der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* in bisherigen Studien zu Schiller und Dostoevskij fast gänzlich außer Betracht. Gerade sie erlaubt es jedoch, die von der Forschung beschriebene Differenz zwischen dem der klassischen ästhetischen Theorie verpflichteten Kunstkonzept

Dostoevskijs und den eigenen literarischen Hervorbringungen des russischen Schriftstellers zu erklären. Solange man nämlich die Basis für vergleichende Untersuchungen allein aus den *Ästhetischen Briefen* gewann, erwiesen sich die Unterschiede in der Handhabung ästhetischer Gesetzmäßigkeiten größer als die Gemeinsamkeiten.

Eine Ursache für die in der Sekundärliteratur zu beobachtenden Unsicherheiten und Unentschiedenheiten ist relativ leicht zu ermitteln. Schiller hatte schon am Ende des 18. Jahrhunderts konstatiert, daß „der Lauf der Begebenheiten ... dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben (hat), die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht“. Deshalb müsse die Kunst „die Wirklichkeit verlassen, und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfnis erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freyheit, und von der Nothwendigkeit der Geister, nicht von der Nothdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen“ (NA 20, 311). Die künstlerischen Konsequenzen sind bekannt: Aus der Analyse des mit der Französischen Revolution eingeleiteten neuen Weltzustandes zog Schiller den Schluß, sich fürderhin am Ideal zu orientieren; er versagte sich künstlerische Gestaltungen, die den gegenwärtigen unidealen Zustand reflektierten, und suchte in der Geschichte nach poetischen Stoffen, die seine Intention zu tragen vermochten⁸⁰.

Bei Dostoevskij liegt die literaturgeschichtlich und kunstkonzeptionell relevante Zäsur vor dem Beginn der eigenständigen literarischen Produktion. Sie läßt sich durch ein biographisches Faktum exakt belegen: Widerspiegelte der Entwurf zweier historischer Dramen in Anlehnung an Schillers *Maria Stuart* und Puškins *Boris Godunov* (bei Schiller das *Demetrius*-Fragment!) die enthusiastische Begeisterung des jungen Autors für die verehrten Vorbilder (in den Briefen erwähnt er neben Schiller und Puškin u.a. Shakespeare, Corneille, Racine), so ist die erste Veröffentlichung Dostoevskijs eine Übersetzung von Balzacs *Eugénie Grandet*⁸¹. Diese Wende in der ästhetischen Orientierung vom Drama zur Erzählprosa und von im weitesten Sinne klassisch-klassizistischen Mustern zu Gegenwartsautoren wird gleichsam vermittelt durch die ebenfalls hochgeschätzten Vertreter der europäischen Romantik (Hugo, G. Sand, E.T.A. Hoffmann, Poe, Byron, Scott)⁸². Im Spannungsfeld zwischen überliefertem Kunstkonzept und moderner

Realitätserfahrung wird die Widerspiegelung der zeitgenössischen russischen Gesellschaft zentraler Gegenstand literarischen Produzierens. Die äußerst enge Bindung an die Faktizität der gesellschaftlichen Umbruchsituation, die besonders in der Verarbeitung von Zeitungsmeldungen zutage tritt, verstellte oft den Blick für die Grundkonstanten des Dostoevskijschen Literaturkonzepts, die auf die klassische deutsche Ästhetik zurückgehen.

Da sich ein unmittelbares Anknüpfen an klassisch-antike Muster zum Zwecke der Idealisierung für Dostoevskij geschichtlich verbot, erfuhr das antike Bildungsgut nur mehr eine Aktualisierung im Prozeß der Volksaufklärung und -erziehung⁸³. Konstant blieb aber eine außergewöhnliche Hochschätzung der alten Sprachen: Griechisch und Latein seien „die vollendetsten Formen des menschlichen Gedankens“ (PSS 23, 82).

Die stoffliche Bindung der Dostoevskijschen Erzählwerke an die zeitgenössische Realität der feudal-bürgerlichen Übergangsepoche in Rußland darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Dostoevskij die Aufgabe des Künstlers im Schillerschen Sinne begriffen hat. Als der Schriftsteller seine Eindrücke über die im März 1873 in Petersburg eröffnete Ausstellung russischer Malerei und Plastik im *Dnevnik pisatelja* wiedergab, reflektierte er über Idealisierungsmöglichkeiten in der Kunst und schlußfolgerte: Das Wesen der Dinge sei dem Menschen unzugänglich, und deshalb nehme er die Natur so auf, wie sie sich in seiner Idee widerspiegeln, die durch das Gefühl hindurchgegangen sei. Man müsse der Idee ihren Lauf lassen und das Ideal nicht fürchten. „Denn das Ideal ist auch Wirklichkeit, genauso gesetzmäßig wie die gegenwärtige Wirklichkeit“ (PSS 21, 75 f.)

Beschränkte man sich an dieser Stelle auf eine Bestimmung der *philosophischen* Position des Autors, würde die Problematik künstlerischen Produzierens verfehlt werden. Wie Schiller suchte Dostoevskij nämlich ungeachtet aller idealistischen Verabsolutierungen das Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit auch geschichtsphilosophisch und anthropologisch zu begründen und die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten historisch abzuleiten. Dabei rekapitulierte er wesentliche Gedankengänge der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, ohne daß die gedankliche Quelle direkt Erwähnung fände. Aber auch die

mangelhafte Systematik und der fragmentarische Charakter der ästhetischen Äußerungen Dostoevskijs können die zutage tretenden Korrespondenzen zur historischen Ableitung und Typologisierung der Kunstproduktion bei Schiller nicht außer Kraft setzen. Außerdem läßt sich der Vergleich auf einer sicheren Materialbasis führen, insofern Michail Dostoevskij die Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* schon 1848 ins Russische übersetzt hatte und im Briefwechsel der Brüder darauf Bezug genommen wird⁸⁴. Auch die von Gerbel' besorgte Schiller-Ausgabe enthielt die kunsttheoretischen Arbeiten des deutschen Klassikers, und 1864 veröffentlichte Dostoevskijs Zeitschrift *Époque* Auszüge aus den Vorlesungen Kuno Fischers über Schiller⁸⁵.

Wenn Dostoevskij dann im Vorwort zu Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* (1831) den Hauptgedanken der Kunst im 19. Jahrhundert, die „Wiederherstellung des untergegangenen Menschen“, als *historische Notwendigkeit* (PSS 20, 29 – Hervorhebung von mir – Ch. Sch.) der Kunstproduktion in seiner Epoche apostrophiert, dann folgt dieses Urteil aus der Historisierung ästhetischer Gesetzmäßigkeiten im Sinne der Schillerschen Überlegungen im Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Dostoevskij argumentiert gegen die verbreitete Meinung, das 19. Jahrhundert habe „den großen Zeugnissen der Vergangenheit in der Literatur und Kunst nichts Neues hinzugefügt“ (PSS 20, 29), und betrachtet die künstlerische Realisierung der genannten Leitidee, der auch seine literarischen Hervorbringungen zutiefst verpflichtet sind, als adäquaten Ausdruck für die ästhetische Bewältigung der modernen Epochenerfahrung. Daß er damit zugleich die Kontinuität aufklärerisch-klassischen Denkens zu bewahren sucht, beweist seine Polemik gegen die Reduzierung der literarischen Leistung Victor Hugos auf die Formel „Le laid, c'est le beau“ (PSS 20, 28). Die konsequente Absage an eine Verschiebung und Vermischung ästhetischer Wertungskriterien, die mit der romantischen Verinnerlichung und Subjektivierung der historisch-gesellschaftlichen Widersprüche verbunden war, geht einher mit dem Bekenntnis zum klassischen Humanitätsideal und der ihm korrespondierenden Kunstauffassung, das bei aller Einsicht in die Gefährdungen und Ambivalenzen der humanisierenden Macht des Schönen für Dostoevskijs ästhetisches Denken konstant bleibt⁸⁶.

2. *Nachahmung der Natur oder poetische Reflexion*

Friedländer gebührt das Verdienst, auf die enge Beziehung zwischen Gesetzmäßigkeiten der Kunstentwicklung und dem allgemeinen Gesetz der historischen Evolution der Menschheit im ästhetischen Denken Dostoevskijs aufmerksam gemacht zu haben⁸⁷. Der Entwurf eines neuen Goldenen Zeitalters läßt sich allerdings nicht allein – und nicht in erster Linie – auf den utopischen Sozialismus als gedankliche Quelle zurückführen. Insofern geschichtsphilosophische Spekulation (im Aufsatzentwurf *Socializm i christianstvo*), anthropologische Begründung der humanisierenden Macht des Schönen (im Artikel *G-n - bov i vopros ob iskusstve* und historisch-gesellschaftliche Funktionsbestimmung der Kunst im 19. Jahrhundert (im *Rjad statej o russkoj literature*) für das Literaturkonzept des russischen Autors konstituierend sind und in den Gedanken einer „Wiederherstellung des untergegangenen Menschen“ (PSS 20, 28) münden, liegt vielmehr ein Vergleich mit zentralen Gedankengängen in Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* nahe. Dort wurde dem modernen Künstler die „Aufgabe einer Idylle“ anheimgestellt, „welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurückkann, bis nach *Elisium* führt“ (NA 20, 472).

Aus dieser Perspektive erfahren auch Dostoevskijs Polemik mit der bloßen Wiedergabe der Wirklichkeit in vielen Werken der zeitgenössischen russischen Literatur und bildenden Kunst sowie sein Insistieren auf dem Ideenpotential des Künstlers eine historische Ableitung und Begründung. Schiller hatte den ursprünglichen Naturzustand und die geschichtlich entwickelte Zivilisation miteinander verglichen und war zu der Einsicht gelangt, daß im Unterschied zur Antike „die Natur bey uns aus der Menschheit verschwunden ist“. „Nicht unsere größere *Naturmäßigkeit*, ganz im Gegentheil die *Naturwidrigkeit* unsrer Verhältnisse, Zustände und Sitten treibt uns an, dem erwachenden Triebe nach Wahrheit und Simplicität, der, wie die moralische Anlage, aus welcher er fließet, unbestechlich und unaustilgbar in allen menschlichen Herzen liegt, in der physischen Welt eine Befriedigung zu verschaffen, die in der

moralischen nicht zu hoffen ist" (NA 20, 430). Würde sich der Künstler in der modernen Welt auf die Nachahmung der Wirklichkeit beschränken, käme das einer Zerstörung der Kunst gleich, denn „die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die *Bewahrer* der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr seyn können, und schon in sich selbst den zerstörenden Einfluß willkürlicher und künstlicher Formen erfahren oder doch mit demselben zu kämpfen gehabt haben, da werden sie als die *Zeugen*, und als die *Rächer* der Natur auftreten. Sie werden entweder Natur *seyn*, oder sie werden die verlorene *suchen*" (NA 20, 432). Daraus folgen nach Schiller „zwey ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird" (NA 20, 432).

Während Schiller in seiner Abhandlung die Verschiedenheit von Natur und Zivilisation, Antike und Moderne untersuchte und herausarbeitete, welche Möglichkeiten künstlerischen Produzierens angesichts der Vorherrschaft unpoetischer Stoffe in der Gegenwart existierten, beruhte Dostoevskijs Literaturkonzept von Anfang an auf der Einsicht in die Differenz zwischen dem klassischen Humanitätsideal und der zeitgenössischen Wirklichkeit. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedurfte es schwerlich noch der kritischen Reflexion, um sich als moderner Künstler zu verstehen. Daß Dostoevskij der Unterschied zwischen antiker und moderner Kunst gleichwohl bewußt war, belegen seine literatur- und kunstkritischen Arbeiten, in deren Argumentationsstruktur eine Orientierung an den Schillerschen Prämissen offensichtlich ist.

Bereits in den Jugendbriefen entwickelte er dem Bruder Michail dergestalt seine Auffassung von der Poesie. Neben enthusiastischen Äußerungen über seine frühe Schiller-Lektüre⁸⁸ verteidigte er sich gegen den Vorwurf des Bruders, er klassifiziere die Dichter. Michail wurde aufgefordert, Homer zu lesen, der in der *Ilias* der „ganzen alten Welt das Gepräge sowohl ihres geistigen wie irdischen Lebens" gegeben habe, „in ebensolcher Kraft, wie Christus der neuen" (PSS 28/1, 69). „Nur Homer ist mit solch unerschütterlicher Überzeugung von seiner Mission, mit seinem kindlichen (mladenčeskij) Vertrauen auf den Gott der Poesie, dem er dient, *in der Bestimmung des Ursprungs der Poesie* Victor Hugo ähnlich, *doch nur im Ursprung, nicht in der Idee, die ihm die Natur eingab und die er zum Ausdruck brachte*" (PSS 28/1, 70 –

Hervorh. von nur – Ch. Sch.). Auch der Kommentar zu Shakespeare, Racine und Corneille im genannten Brief belegt, wie selbstverständlich Dostoevskij aus der Perspektive eines modernen Poesie-Konzeptes urteilte. Bezeichnenderweise hat er vor allem mit Michails Beharren auf der „klassischen Form“ (PSS 28/1, 70) polemisiert; da der Kontext nicht mehr rekonstruierbar ist, läßt sich dessen Position kaum genauer bestimmen. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird aber Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* die Diskussion zwischen den Brüdern zu Beginn der 40er Jahre beeinflusst haben, denn im Brief vom Juli/August 1844 gab Dostoevskij sein Urteil über die Schiller-Übersetzungen des Bruders ab und übermittelte die Bitte eines Zeitschriftenredakteurs, „alle Prosaarbeiten Schillers über das Drama und die dramatische Kunst“ so schnell wie möglich zu schicken. „Besonders über *das Naive und Sentimentalische*“ („o naivnom i santimental'nom“ – PSS 28/1, 90).

Nečaeva hat im Zusammenhang mit der Konzeption der *Vremja* den Einfluß Schillers auf die Weltanschauung Michail Dostoevskijs untersucht und geschlußfolgert, daß die Prämissen des Aufsatzes *Über naive und sentimentalische Dichtung* den Ausgangspunkt für die ästhetischen Auffassungen M. M. Dostoevskijs bildeten. Dabei seien die entscheidenden Impulse von Fedor Dostoevskij ausgegangen, der ein begeisterter Schillerianer war und sich als „letzter Romantiker“ verstand⁸⁹.

An Texten philologisch verifizierbar wird ein Einfluß der Schillerschen Abhandlung auf das ästhetische Denken Dostoevskijs überall dort, wo der russische Autor über den Auseinanderfall zwischen Schönheitsideal und zeitgenössischer Wirklichkeit reflektiert. Vor allem jene Typologie, die Friedländer aus den ästhetischen Auffassungen – vorzugsweise dem Aufsatz *G-n – bov i vopros ob iskusstve* – ableitete und als „für seine Epoche genialen Gedanken Dostoevskijs“⁹⁰ bewertete, läßt sich auf die Schillersche Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Dichtungsweise zurückführen. Friedländer sah in der ästhetischen Reflexion des russischen Schriftstellers zwei historisch mögliche, gesetzmäßig einander ablösende Typen künstlerischen Schaffens voneinander abgegrenzt: die Werke der Vertreter der ersten (Homer und Raffael) „sind in ihrem inneren Aufbau harmonisch, weil ihre ästhetische Harmonie ein Widerschein der lebendigen, realen Harmonie

des 'gesunden' und 'ganzen' gesellschaftlichen Lebens ist". Dieser historische Typ künstlerischen Schaffens behalte Dostoevskij zufolge in der Menschheitsgeschichte nicht nur seinen Wert, sondern gewinne sogar noch an Wirkung, weil er dem Menschen angesichts der Widersprüche des Geschichtsprozesses eine Vorstellung von Harmonie und Schönheit vermittele. Unter den Bedingungen der neuen Epoche müsse der Künstler jedoch andere Wege suchen, „weil der reale Lebensinhalt und die menschlichen Bestrebungen seiner Zeit für ihren Ausdruck andere ästhetische Gesetzmäßigkeiten, Formen und Methoden fordern“⁹¹.

Schiller hatte für den Menschen in der modernen Welt diagnostiziert: „Die Übereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustande *wirklich statt* fand, existirt jetzt bloß *ideologisch*; sie ist nicht mehr in ihm, sondern außer ihm; als ein Gedanke, der erst realisirt werden soll, nicht mehr als Thatsache seines Lebens.“ Deshalb müsse „in dem Zustande der Kultur, wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was auf eins hinausläuft, *die Darstellung des Ideals den Dichter machen*“ (NA 20, 437). Aus seiner „Vergleichung zwischen alten und modernen Dichtern“ schlußfolgerte er: „Jene rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; diese rühren uns durch Ideen“ (NA 20, 437 f.).

Wie Schiller versuchte auch der russische Schriftsteller Fedor Dostoevskij, mit der Unterscheidung zwischen historischen Typen künstlerischen Produzierens sich seiner eigenen Schaffensbedingungen in der modernen Welt zu versichern. Wo immer Dostoevskij sein künstlerisches Selbstverständnis artikuliert, entspricht es der Schillerschen Bestimmung des sentimentalischen Dichters. „Dieser *reflektirt* über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft“ (NA 20, 441). In diesem Sinne vermißt Dostoevskij an den Volkserzählungen Uspenskij gerade die eigene Sicht (*vzgljad*), die eigene Idee des Autors über das Volk. „Es geht doch darum, daß die Natur unbewußt vor uns liegt. Wenn unbewußt allein das Material beschrieben wird, dann erkennen wir gar nichts; kommt aber ein Künstler und vermittelt uns *seine Sicht*

auf dieses Material und erzählt uns, wie diese Erscheinung heißt, und nennt uns Leute, die an ihr teilhatten und manchmal benennt er sie so, daß diese Namen in einen Typ übergehen, dann glauben schließlich alle diesem Typ, so daß seine Bezeichnung in einen Gattungsnamen für alle zu diesem Typ gehörigen Menschen übergeht. Je stärker der Künstler, desto wahrheitsgetreuer (vernee) und tiefer drückt er seinen Gedanken, seine Sicht auf die gesellschaftliche Erscheinung aus und desto mehr hilft er dem gesellschaftlichen Bewußtsein. Allerdings ist hier beinahe am wichtigsten, wie der Künstler selbst fähig ist zu sehen, woraus seine eigene Sicht sich bildet – ob er menschlich, scharfsinnig, ob er ein Staatsbürger, letztendlich überhaupt ein Künstler ist” (PSS 19, 181).

Mündet Dostoevskijs Polemik mit den naturalistischen Tendenzen der Volkserzählungen Uspenskijs an dieser Stelle in die Forderung Schillers, der Dichter müsse danach trachten, „seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern” (NA 22, 246), so belegen eine Vielzahl von literatur- und kunstkritischen Äußerungen, wie der russische Autor grundsätzlich aus der Perspektive des sentimentalischen Dichters argumentiert. Als er seine Eindrücke von einer Ausstellung der Akademie der Künste 1860–61 zusammenfaßte, unterzog Dostoevskij das preisgekrönte und von allen bewunderte Bild von Jakobi *Partija arestantov na privale* einer Betrachtung „im Namen der Kunst”, weil „das Urteil der Mehrheit nicht immer identisch ist mit dem Urteil der Nachkommen” (PSS 19, 151 f.). Die gepriesene Lebensechtheit und Naturtreue des Bildes verfehlten Dostoevskij zufolge das eigentlich Künstlerische (*chudožestvo*), weil Genauigkeit und Wahrheitstreue (*vernost'*) zwar elementar notwendig seien, jedoch nur das Material für ein Kunstwerk darstellten. In der spiegelbildartigen Wiedergabe sei nicht sichtbar, „wie der Spiegel auf den Gegenstand schaut, oder besser gesagt, es ist offensichtlich, daß er ... passiv, mechanisch widerspiegelt. Ein wahrer Künstler kann das nicht; ob im Bild, ob in der Erzählung, ob in einer musikalischen Komposition – immer wird er unbedingt selbst sichtbar; er widerspiegelt sich unwillkürlich, sogar gegen seinen Willen äußert er sich mit allen seinen Anschauungen, mit seinem Charakter, mit dem Grad seiner Entwicklung” (PSS 19, 153 – Hervorh. von mir – Ch.

Sch.). Und in Übereinstimmung mit Schiller⁹² argumentiert Dostoevskij: „Teilnahmslose epische Ruhe gibt es in unserer Zeit nicht und kann es nicht geben“; deshalb erwarte man vom Künstler, daß er „die Natur als Mensch, mit seinem geistigen Auge sieht“ (PSS 19, 154).

An anderen Exponaten der Ausstellung zeigt Dostoevskij, daß die Nachahmung der antiken Muster einen Pseudoklassizismus hervorbringt, weil deren ahistorische Aktualisierung die künstlerische Wahrheit verfehlt. Während die Verehrung der Schönheit des menschlichen Körpers durch die Lebensverhältnisse im alten Griechenland bedingt war, ist es für den Künstler in der modernen Welt (konkret: im Rußland des 19. Jahrhunderts) beinahe unmöglich, die reine Natur, den schönen Körper zu gestalten, ohne ihn allzu sehr zu idealisieren. „Aber woher sollen unsere Künstler den Körper nehmen? Woher nehmen sie die Natur, um den wirklich schönen Körper zu malen – eine Natur, nach der nicht mehr allzu viel zu idealisieren bleibt?“ (PSS 19, 156 f.).

Neben der Kritik am Akademismus und der Effekthascherei kritisiert Dostoevskij immer wieder die Tendenz der Ausstellung, daß die photographische, naturgetreue Wiedergabe mit künstlerischer Wahrheit verwechselt und darüber hinaus die spezifische Eigengesetzlichkeit der einzelnen Kunstgattungen mißachtet werden⁹³. Und bei der Besprechung eines neuen Dramas von Kišenskij wird ebenfalls betont: Es genügt nicht, alle Eigenschaften einer Gestalt herauszustellen, man muß sie auch ganz und gar durch die eigene Sicht erhellen. „Der echte Künstler darf unter keinen Umständen mit der von ihm dargestellten Person auf einer Höhe stehen, indem er sich einzig und allein mit der realen Wahrheit begnügt; die Wahrheit erschöpft sich nicht im Eindruck“ (PSS 21, 97). In der Poesie, heißt es an anderer Stelle, sei Leidenschaft und eine eigene Idee notwendig, denn: „Die Indifferenz und reale Wiedergabe der Wirklichkeit lohnt gar nicht – und was das Wichtigste ist – bedeutet gar nichts. Ein solches Künstlertum ist unsinnig“ (PSS 24, 308). Den tieferen Sinn dieser Notiz erhellen die Überlegungen *Po povodu vystavki im Dnevnik pisatelja* 1873, wo Dostoevskij, angeregt durch die Exponate, zwischen historischer und künstlerischer Wahrheit differenziert, sowie die Polemik im folgenden Artikel *Rjaženyj*. Neben der Detailtreue in der Milieuschilderung sei für den Erzäh-

ler, den Poeten auch noch etwas anderes wichtig: „es gibt allgemeine, ewige, und wie es scheint, durch die Jahrhunderte hindurch unerforschte Tiefen des Geistes und des menschlichen Charakters“ (PSS 21, 82).

Bereits 1861 hatte Dostoevskij in polemischer Auseinandersetzung mit den Forderungen nach einer „Tendenz“-Literatur seinen Grundsatz formuliert, „daß die Kunst den Menschen niemals im Stich gelassen hat, sie entsprach stets seinen Bedürfnissen und seinem Ideal, war ihm immer behilflich, dieses Ideal zu finden; sie ist mit dem Menschen entstanden, hat sich parallel zu seiner historischen Existenz entwickelt und ist mit ihr zusammen vergangen“ (PSS 18, 98)⁹⁴. Damit aktualisierte er im Grunde Schillers Ausgangspunkt in der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*: „Der dichterische Geist ist unsterblich und unverlierbar in der Menschheit; er kann nicht anders als zugleich mit derselben und mit der Anlage zu ihr sich verlieren. Denn entfernt sich gleich der Mensch durch die Freyheit seiner Phantasie und seines Verstandes von der Einfalt, Wahrheit und Nothwendigkeit der Natur, so steht ihm doch nicht nur der Pfad zu derselben immer offen, sondern ein mächtiger und unvertilgbarer Trieb, der moralische, treibt ihn auch unaufhörlich zu ihr zurück, und eben mit diesem Triebe steht das Dichtungsvermögen in der engsten Verwandtschaft. Dieses verliert sich also nicht auch zugleich mit der natürlichen Einfalt, sondern wirkt nur nach einer andern Richtung“ (NA 20, 436).

So wird ganz im Schillerschen Sinne der Kunst die Aufgabe zugewiesen, „das Ideal zu bewahren“, das „die Historiker nicht kennen“ (PSS 26, 223). Wie Dostoevskij an der „göttlichen Schönheit“ der Venus-Statuen – d.h. am klassischen Beispiel! – exemplifiziert, rufen diese Gestalten den hohen göttlichen Eindruck der Kunst eben deshalb hervor, weil sie selbst Kunst sind. „Hier hat sich die Wirklichkeit verwandelt, ist sie durch die Kunst, durch das Feuer der reinen, keuschen (celemudrennyj) Inspiration und durch den künstlerischen Gedanken des Poeten gegangen. Das ist das Geheimnis der Kunst, das jeder Künstler kennt“ (PSS 19, 134). In ähnlicher Weise hatte Schiller das Genie aufgefaßt, dem es gegeben sei, „durch Einfalt über die verwickelte Kunst“ zu triumphieren. „Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes (alles was die gesunde Natur thut ist göttlich)

seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen" (NA 20, 424).

Bemängelte Dostoevskij an den zeitgenössischen Kunstwerken immer wieder, es fehle ihnen ein sittliches Zentrum, ein Ideal (PSS 25, 90), bzw. das Gefühl für Umschreibungen, Allegorien sei verloren gegangen und statt dessen dominiere die „gerade Linie" (PSS 24, 45), so suchte er andererseits ebenso nach der „positiven Schönheit" in seinem Jahrhundert. Er sah sie u.a. verwirklicht bei Dickens (*Pickwick*), Hugo (*Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables*), G. Sand, Byron, Heine, Puškin, Scott⁹⁵. Diese Autoren des 19. Jahrhunderts bestärkten ihn in seiner Überzeugung, daß es auch unter den Bedingungen einer „zur Prosa geordnete(n) Wirklichkeit"⁹⁶ möglich sei, Poesie hervorzubringen und die fehlende menschliche Ganzheit in der disharmonischen, chaotischen Übergangsepoche antizipierend zu überwinden. Unvermittelt nebeneinander stehen im Notizbuch beispielsweise die Diagnose, eine negative Epoche bringe eine negative Literatur hervor, und der Grundsatz: „nur die Schönheit ist ewig" (PSS 22, 150 f.). Ästhetik sei gleichbedeutend mit der „Eröffnung schöner Momente in der menschlichen Seele durch den Menschen selbst zu seiner Selbstvervollkommnung" (PSS 21, 256).

Dostoevskij hat bekannt, er sei „mehr Poet denn Künstler" und habe immer Themen gewählt, für deren künstlerische Ausformung seine Kräfte nicht ausreichten (PSS 29/1, 145), so daß es seinen Werken an „Maß" und „Harmonie" (PSS 29/1, 208) mangelte. In der Forschung wurde diese Selbstkritik gewöhnlich mit den schwierigen materiellen Existenzbedingungen erklärt, die den Autor zur Forcierung seiner literarischen Produktion zwangen, und die Briefe Dostoevskijs vermögen dieses Urteil auch zu stützen⁹⁷. Dagegen hat Mejlach den Widerspruch zwischen einer Fülle von Ideen und deren künstlerischer Ausformung bereits in den 60er Jahren untersucht und dargestellt, wie der Schriftsteller mit Hilfe von Plänen und Skizzen, durch Selbstanalyse und Selbstkontrolle seinen Schaffensprozeß zu steuern suchte⁹⁸. Insofern sich Mejlach vor allem auf den Nachweis konzentrierte, daß Dostoevskijs künstlerisches Denken entgegen allen Vorstellungen von einem unbewußt-intuitiven Schöpferertum eine ausgeprägte erkenntnistheoretisch-analytische Tendenz eigen war, spielte der Vergleich des

Dostoevskijschen Kunstkonzepts mit überlieferten ästhetischen Theorien in seiner Arbeit keine Rolle.

Jackson zitiert die Äußerung als Beleg für seine (richtige) These, daß Dostoevskij dazu tendierte, Kunst mit den Normen der klassischen Form zu identifizieren. Da dem Schriftsteller die Auflösung des Widerspruchs zwischen klassischer Ästhetik und modernem Realismus aber nicht gelang, seien für seine literarischen Hervorbringungen „Unabgeschlossenheit“ und fehlende „schöne Form“ charakteristisch⁹⁹. Auch Jackson betont die kognitive Funktion der poetischen Idealisierung bei Dostoevskij, konstatiert einen Schiller-Bezug jedoch nur im allgemeinsten Sinne, nämlich dem der ästhetischen Erziehung. Im Lichte der Kunsttheorie Schillers gewinnt Dostoevskijs selbstkritische Äußerung über sein Unvermögen, das große Stoffreservoir auch künstlerisch vollendet zu behandeln, noch eine über die Erkenntnisfunktion der Literatur hinausgehende Bedeutung. Zunächst ist sie Reflex der von Schiller erörterten Problematik, daß „in einem wahrhaft schönen Kunstwerk ... der Inhalt nichts, die Form aber alles thun (soll); denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sey, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freyheit zu erwarten. Darinn also besteht das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er *den Stoff durch die Form vertilgt*“ (NA 20, 382). In der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* hatte Schiller dieses Produktionsproblem des modernen Dichters dann historisch erklärt und konkretisiert: Da es der sentimentalische Dichter „immer mit zwey streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu thun“ hat, findet „also hier eine Mehrheit der Principien statt“, so daß es darauf ankommt, „welches von beyden in der Empfindung des Dichters und in seiner Darstellung *überwiegen* wird, und es ist folglich eine Verschiedenheit in der Behandlung möglich“ (NA 20, 441).

Bezeichnenderweise entdeckte Dostoevskij den Zwiespalt zwischen poetischer Idee und deren künstlerischen Realisierungen auch bei anderen zeitgenössischen Autoren (Hugo, sogar Puškin) und begriff ihn insofern als ein allgemeines Problem künstlerischen Produzierens

in der modernen Welt¹⁰⁰.

Der Widerspruch zwischen der Erfahrung, daß eine Nachahmung der Wirklichkeit keine humanen Abbilder des Menschen mehr hervorbringt, weil dieser im Zustand der Zivilisation innerlich zerrissen, krank ist, die „Quelle des lebendigen Lebens verloren hat, keine unmittelbaren Empfindungen mehr kennt und alles bewußtseinsmäßig erfaßt“ (PSS 20, 192), und einem Poesieverständnis, das auf dem klassischen Harmonie- und Schönheitsideal basiert, fand sinnfälligen Ausdruck, als Dostoevskij den Erfolg von Lev Tolstojs autobiographischer Trilogie beim russischen Publikum aus der dort vergegenständlichten „positiven Schönheit“ erklärte. Tolstoj vermochte es nämlich, aus dem Leben der alteingesessenen Moskauer Gutsbesitzerfamilie Poesie zu schöpfen, und Dostoevskij führt diese – von ihm bewunderte – Fähigkeit auf die Lebensweise des mittleren russischen Landadels zurück, die in gewissem Sinne noch Raum ließ für natürliche Lebensäußerungen. Auf diese Weise wurde Tolstoj gleichsam zum Chronisten (istorik) seiner Klasse, und unter den besonderen biographischen, d.h. letzthin zufälligen Bedingungen konnte in seinem Werk eine bestimmte Seite der russischen Verhältnisse künstlerische Gestalt gewinnen¹⁰¹.

Diese Argumentation scheint mit Schillers Überlegung zu korrespondieren, daß naive Dichter „in einem künstlichen Weltalter nicht so recht mehr an ihrer Stelle (sind). Auch sind sie in demselben kaum mehr möglich, wenigstens auf keine andere Weise möglich als daß sie in ihrem Zeitalter *wild laufen*, und durch ein günstiges Geschick vor dem verstümmelnden Einfluß desselben geborgen werden. Aus der Societät selbst können sie nie und nimmer hervorgehen; aber außerhalb derselben erscheinen sie noch zuweilen, doch mehr als Fremdlinge, die man anstaunt, und als ungezogene Söhne der Natur, an denen man sich ärgert“ (NA 20, 435). Im Hinblick auf Tolstojs problematische Stellung innerhalb der russischen Gesellschaft, seine sozialen Reformversuche und sein Kunstkonzept scheint diese Charakteristik ziemlich zutreffend zu sein, so daß sich eine eigentümliche Parallele darbietet.

So wie Schiller mit der Differenzierung zwischen naivem und sentimentalischen Dichter das Verhältnis der eigenen poetischen Produktion zum Dichtergenie Goethes zu fassen suchte, so vollzieht sich auch Dostoevskijs „Selbstbestimmung am Gegenbild“¹⁰² – nämlich an Tol-

stojs Vermögen, durch sinnliche Anschaulichkeit, Lebendigkeit und unmittelbare Wahrheit des Dargestellten auf den Leser zu wirken. Bekanntermaßen hatte auch Thomas Mann eine ähnliche Dichtertypologie entwickelt¹⁰³, und die dargestellte Analogie wird gestützt durch die Konsequenz, mit der sich Dostoevskij von Tolstoj abgrenzte, indem er konstatierte, daß der größere Teil der russischen Lebensformen von den Schriftstellern bisher nicht wahrgenommen wurde. „Wer aber wird Chronist (istorik) der übrigen Winkel, die, wie es scheint, furchtbar zahlreich sind? Und wenn in diesem Chaos, in dem sich das gesellschaftliche Leben schon seit langem, jetzt aber ganz besonders, befindet, selbst ein Künstler von der Größe Shakespeares noch kein normales Gesetz und keinen Leitfaden finden kann, wer wird dann wenigstens einen Teil des Chaos beleuchten, auch ganz ohne an einen Leitfaden zu denken? ... Wir haben zweifellos ein in Auflösung begriffenes Leben, folglich auch eine sich zersetzende Familie. Aber es ist auch ein anderes Leben vorhanden, das sich auf ganz neuen Grundlagen bildet. Wer wird diese Grundlagen feststellen, wer wird auf sie hinweisen? Wer kann die Gesetze dieser Auflösung und dieser neuen Schöpfung auch nur ein wenig bestimmen und formulieren? Oder ist es noch zu früh? Aber ist denn auch alles Alte, alles Frühere schon registriert?“ (PSS 25, 35).

Aus dieser rhetorischen Frage erhellt, warum Dostoevskij bereits von den Zeitgenossen und dann im Verlauf der Rezeptionsgeschichte immer wieder als ein Autor aufgefaßt wurde, dessen Interesse vorzugsweise den „krankhaften“ Erscheinungen des russischen Lebens, der Deformation des Menschen und dem Chaos der sozialen Beziehungen, galt. Dieser Zug ist weder der individuellen Neigung des Schriftstellers geschuldet, wie die psychoanalytischen Interpretationsmuster nahelegten, noch läßt er sich in religiös-metaphysischer Deutung adäquat erfassen. Er resultiert vielmehr aus der geschichtlich bedingten Erfahrung, daß der Mensch unter den Bedingungen der Zivilisation Gefahr läuft, seine wahre Natur zu verfehlen. In der künstlerischen Behandlung dieses unpoetischen Stoffes zeigt sich dann mit Notwendigkeit die Nähe zur Schillerschen Bestimmung der satirischen Empfindungsweise, insofern Dostoevskij „die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale ... zu seinem Gegenstande macht“ (NA 20,

442). Nichts anderes hat Dostoevskij im Sinn, wenn er seine poetische Produktion gegen den Vorwurf „künstlerischer Schwächen“ verteidigt und erklärt, er wolle in seinen Erzählwerken den Lesern beweisen, „daß sie beiweitem nicht so gesund sind, wie sie denken, sondern, im Gegenteil, sehr krank, und daß sie sich um Heilung bemühen müssen“ (PSS 26, 107).

Aus dem durchgängigen künstlerischen Verfahren, „die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität“ (NA 20, 442) gegenüberzustellen, erwächst die spezifische Qualität der poetischen Hervorbringungen Dostoevskijs, die der Schriftsteller selbst als „phantastischen Realismus“ bezeichnete. Im Aufsatz *Nečto o vran'e* im *Dnevnik pisatelja* 1873 erklärt er die Vorliebe der russischen Gesellschaft für das Lügen aus dem Bestreben, „im Zuhörer einen ästhetischen Eindruck zu erwecken, ihm Vergnügen zu bereiten“ (PSS 21, 117). Dabei wird nach Dostoevskijs Auffassung der Rezipient geopfert, und zwar nicht nur deshalb, weil er als denkender Mensch unterfordert bleibt, sondern weil man völlig das Axiom vergessen habe, „daß die Wahrheit poetischer ist als alles andere auf der Welt, besonders in ihrem reinen Zustand ... In Rußland hat die Wahrheit beinahe immer phantastischen Charakter ... Die Wahrheit liegt seit Hunderten von Jahren vor den Menschen auf dem Tisch, und sie ergreifen sie nicht, sondern jagen erdachten Dingen nach, eben deshalb, weil sie die Wahrheit für phantastisch und utopisch halten“ (PSS 21, 119).

Unter dieser Voraussetzung gewinnt nun auch der Charakter des *Dnevnik pisatelja* eine spezifisch ästhetische Dimension, insofern Dostoevskij in seinen publizistischen Arbeiten ebenfalls darum ringt, dem zeitgenössischen Rezipienten die Wahrheit – nicht allein über die gesellschaftlichen Zustände, sondern vor allem im Hinblick auf die menschliche Gattungsnatur – bewußt zu machen.

3. *Spekulationen in Bildern*

Wenn Dostoevskij in der dargestellten Weise an Schillers Prämisse anknüpft, Kunstproduktion unter den Bedingungen der Moderne sei unvermeidlich durch Reflexion bestimmt, so erweisen sich die „Ideenromane“ des russischen Autors als adäquater Ausdruck eines sentimentalischen Dichtungsverständnisses. Ihr ästhetischer Gehalt resultiert in der Tat aus einer „innigen Verbindung des Geistes mit dem Stoff“ und aus der „vereinigten Beziehung . . . auf das Gefühlvermögen und das Ideenvermögen“ (NA 20, 461). Dabei gingen vom „Reichthum des Stoffes“ (NA 20, 440) und dem Ideenpotential des Künstlers aber so starke Wirkungen aus, daß die wissenschaftliche Aneignung des Erbes lange Zeit im Zeichen der Auseinandersetzung mit den Ideologemen und Philosophemen Dostoevskijs stand¹⁰⁴. Bachtin, der sich von den ideologischen Interpretationsmustern abzugrenzen suchte, hatte als Strukturprinzip der Romane die Polyphonie einzelner gleichberechtigter „Stimmen“ der literarischen Gestalten herausgearbeitet, die in eine dialogische Beziehung zueinander treten. Auf diese Weise trage – Bachtin zufolge – der Künstler Dostoevskij immer den Sieg über den Publizisten davon, weil letzterer seine Ideen allein in systematisch–monologischer oder rhetorisch–monologischer Form äußere¹⁰⁵. Die damit verbundene methodologische Trennung zwischen poetologisch–ästhetischen und philosophischen Aspekten, die in der Sekundärliteratur nach wie vor dominiert, ist nicht zuletzt deshalb problematisch, weil auf diese Weise übersehen wird, daß Dostoevskij auch „durch Ideen *rühren*“ (NA 20, 452, Hervorh. von mir – Ch. Sch.) wollte. Insofern kann eine Untersuchung des wirkungsästhetischen Aspektes dazu beitragen, die Separierung von Erzählwerken und Publizistik aufzuheben und die Einheit des Gesamtwerkes beweiskräftig zu machen.

Daß es sich hierbei um ein allgemeines Produktionsproblem handelt, hatte bereits Schiller erörtert, weil der moderne Künstler immer Gefahr läuft, „daß der abstrakte Begriff herrschet und daß der Einbildungskraft, welche auf dem poetischen Felde zu gebieten haben soll, bloß verstattet wird, den Verstand zu bedienen“ (NA 20, 453). So betont auch Dostoevskij, es sei die Kunsthaftigkeit (*chudožestvennost'*), die dem Ausdruck des Gedankens in Bild und Gestalt Klarheit gebe, denn ohne das Künstlerische, allein mit dem reinen Gedanken, werde im

Leser „nur Langeweile, Unaufmerksamkeit und Leichtfertigkeit, manchmal sogar Argwohn gegenüber dem Gedanken erzeugt“ (PSS 24, 77).

Was der russische Autor hier geradezu beiläufig konstatiert, bildete in der Geschichte des ästhetischen Denkens schon einmal den Gegenstand eines heftigen Meinungsstreites zwischen dem Herausgeber der *Horen* und dem Autor der Abhandlung *Über Geist und Buchstab in der Philosophie*. Hatte Schiller die Fichtesche Arbeit mit der Begründung, sie sei dem Publikum unverständlich, abgewiesen, so kritisierte dieser, Schiller trage seine „Speculationen in Bildern“ vor, und man müsse ihn erst übersetzen, ehe man ihn verstehe (NA 28, 359).

Schillers Entwurf einer Antwort auf Fichtes Einwände dokumentierte den ästhetischen Ansatz: „Meine beständige Tendenz ist, neben der Untersuchung selbst, das Ensemble der Gemüthskräfte zu beschäftigen, und soviel möglich auf alle zugleich zu wirken. Ich will also nicht bloß meine Gedanken dem anderen deutlich machen, sondern ihm zugleich meine ganze Seele übergeben, und auf seine sinnlichen Kräfte wie auf seine geistigen wirken“ (NA 28, 359). Noch prägnanter formulierte Schiller die Spezifik künstlerischer Wirklichkeitsaneignung gegenüber der wissenschaftlich-theoretischen wenig später in der Abhandlung *Über die notwendigen Grenzen im Gebrauch schöner Formen* (1795): „Untersucht man die Zauberkraft der schönen Diktion, so wird man allemal finden, daß sie in einem solchen glücklichen Verhältniß zwischen äußerer Freyheit und innerer Nothwendigkeit enthalten ist. Zu dieser Freyheit der Einbildungskraft trägt die *Individualisirung* der Gegenstände, und der figürliche oder *uneigentliche Ausdruck* das meiste bey, jene, um die Sinnlichkeit zu erhöhen, dieser, um sie da, wo sie nicht ist, zu erzeugen. Indem wir die Gattung durch ein Individuum repräsentieren und einen allgemeinen Begriff in einem einzelnen Falle darstellen, nehmen wir der Phantasie die Fesseln ab, die der Verstand ihr angelegt hatte, und geben ihr Vollmacht, sich schöpferisch zu beweisen“ (NA 21, 1, 9).

In eben diesem Sinne hat auch Dostoevskij mit der Auffassung polemisiert, daß das Künstlerische den inneren Gehalt ausschließe. Gogol' beispielsweise sei in den *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* schwach, wengleich charakteristisch, und auch „an jenen Stellen der *Mertvye duši*, wo er aufhört, Künstler zu sein, und beginnt, direkt von

sich selbst zu reden, ist er einfach schwach und nicht einmal charakteristisch. Dennoch hat er große, an innerem Gehalt reiche Kunstwerke geschaffen, eben durch die in ihnen ausgeprägten künstlerischen Typen. Diese Darstellungen geben sozusagen den tiefsten, unergründlichen Fragen Sinn, sie rufen im russischen Verstand die unruhigsten Gedanken hervor" (PSS 22, 106). Dieses Urteil darf als prägnante Selbstcharakteristik Dostoevskijs aufgefaßt werden, denn ebenso konstituierend wird für dessen Literaturkonzept die an Gogol' und anderen russischen Künstlern exemplifizierte These, daß „der ganze innere Gehalt eines Kunstwerkes folglich aus Typen und Charakteren" (PSS 22, 106 f.) bestehe.

In diesem Zusammenhang wäre zu fragen, ob nicht – über die Individualisierung und Typisierung in den Erzählwerken Dostoevskijs hinaus – die Imagination des Künstlers auch in der Publizistik wirkt, dort nach „Anschauungen, d.h. nach ganzen und durchgängig bestimmten Vorstellungen" strebt, um „das Allgemeine in einem einzelnen Fall darzustellen, es in Raum und Zeit zu begrenzen, den Begriff zum Individuum zu machen, dem Abstrakten einen Körper zu geben" (NA 21, 1, 5). Offensichtlich entspricht doch der Autor des *Dnevnik pisatelja* dem „Volksschriftsteller", unter dem Schiller in seiner Abhandlung *Ueber die nothwendigen Grenzen im Gebrauch schöner Formen* denjenigen verstehen wollte, „der nicht ausschließend an den Gelehrten sich wendet, zu keinem vorbereiteten Publikum spricht, und seine Leser nicht wie der andere auswählt, sondern sie nehmen muß, wie er sie findet" (NA 21, 1, 7).

Es war bereits dargestellt worden, wie Dostoevskij durch die dialogische Anlage eine Kommunikation mit seinem Publikum und den verschiedenen gesellschaftspolitischen Gruppierungen herstellt. Unmittelbar im Sinne einer ästhetischen Erziehung wirkt er vor allem dort, wo er über politische Fragen, Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens oder künstlerische Phänomene reflektiert und prononciert den eigenen Standpunkt vorträgt bzw. diesen gegen die in der russischen Gesellschaft allgemein übliche Meinung verteidigt. In solcherart „directe(r) Opposition gegen den Zeitcharakter" sah auch Schiller den „Geist" seiner Schriften gegründet, indem er gegenüber Fichte konstatierte: „Beynahe jede Zeile, die seit den letzten Jahren aus mei-

ner Feder geflossen ist, trägt dieses Gepräge, und wenn ich gleich aus *äussern* Gründen, die ich mit noch mehr Schriftstellern gemein habe, nicht gleichgültig seyn kann, ob mich ein großes oder kleines Publikum kauft, so habe ich mich wenigstens auf dem einzigen Wege darum beworben, der meiner Individualität und meinem Charakter entspricht – nicht dadurch, daß ich mir durch Anschmiegun^g an den Geist der Zeit das Publikum zu gewinnen, sondern dadurch daß ich es durch die lebhaft^e und kühne Aufstellung *meiner* Vorstellungsart zu überraschen, anzuspannen und zu erschüttern suchte” (NA 28, 21).

Rozenbljum hat den *Dnevnik pisatelja* als „eigentümliche, wahrhaft originelle Schöpfung” Dostoevskijs bezeichnet, „in der sich mit großer Vollständigkeit seine Fähigkeit zeigte, die gesellschaftlich–politischen Erscheinungen, die Tragödie des Volkes und der ganzen Menschheit als Fakt des eigenen, persönlichen Schicksals zu erfassen und seine im Inneren verborgenen, intimen Erlebnisse unverändert in Beziehung zu dem ihn umgebenden Leben und der ganzen Welt zu setzen”¹⁰⁶. Die Selbstdarstellung der künstlerischen Subjektivität mittels einer literarischen Form, die Rozenbljum zufolge eine Synthese von individueller und gesellschaftlicher Wahrheit intendierte, bringt nun auch eine besondere Diktion hervor. Dennoch hat sich die Forschung bislang vorrangig damit beschäftigt, die von Dostoevskij entwickelten Ideen zu bewerten; auf welche Weise diese aber vorgetragen und beweiskräftig gemacht werden, blieb weithin außer Betracht. Das allgemeine Urteil über eine idealistische, religiös–ethische Grundhaltung Dostoevskijs, die letzthin politisch reaktionäre Konsequenzen zeitigte, erfuhr in neueren Untersuchungen zwar eine Differenzierung¹⁰⁷, doch wurde insgesamt zu wenig beachtet, daß der Schriftsteller auch im *Dnevnik pisatelja* als Künstler argumentiert. An einem zentralen Problemkomplex des Dostoevskij-schen Gesamtwerkes, nämlich dem Zusammenhang zwischen national-erzieherischer Grundintention, Insistieren auf der „Volkswahrheit” und Idealisierung des Christentums, soll im folgenden dargestellt werden, wie Dostoevskij seinen Standpunkt ästhetisch zu vermitteln sucht.

Schiller gab in seinen Überlegungen über den ästhetischen Umgang und das Problem der Darstellung wissenschaftlich–philosophischer Erkenntnisse durch die schöne Form zu bedenken, „wie viele Wahrheiten als innere Anschauungen längst schon lebendig wirkten, ehe die Phi-

losophie sie demonstrierte, und wie kraftlos öfters die demonstrierten Wahrheiten für das Gefühl und den Willen bleiben" (NA 21, 1, 16). In eben diesem Sinne argumentiert auch Dostoevskij: „Es gibt unausgesprochene, unbewußte und doch stark empfundene Ideen; viele solcher Ideen sind gleichsam mit der Seele des Menschen verschmolzen. Es gibt sie auch im Volke, in der Menschheit, wenn man sie als Ganzes nimmt" (PSS 21, 17). Den Ausgangspunkt für diese Reflexion bildete die in der russischen Öffentlichkeit heftig diskutierte Erscheinung, daß im Zuge der Justizreform auch Bauern als Geschworene fungierten und die Angeklagten gewöhnlich freisprachen. Um dieses Phänomen zu ergründen, inszenierte Dostoevskij zunächst einen Dialog verschiedener „Stimmen", die als Motive Angst vor der Staatsmacht oder Protest gegen sie, fehlendes staatsbürgerliches Bewußtsein, Mitleid, Selbstanlage oder christliche Demut erörtern. Nachdem er alle Argumente gegeneinander abgewogen hat, schlußfolgert der Autor: es sei nötig, den Gerichtssaal mit dem Gedanken zu betreten, „auch wir sind schuldig. Dieser *Schmerz des Herzens*, den jetzt alle so fürchten und mit dem wir den Gerichtssaal verlassen, wird auch für uns eine *Strafe* sein. *Wenn dieser Schmerz wahrhaft und stark ist, dann reinigt er uns und macht uns besser.* Denn wenn wir selbst besser geworden sind, werden wir auch das Milieu verbessern. Nur auf diese Weise kann man es ja besser machen" (PSS 21, 15; Hervorh. von mir – Ch. Sch.).

Auf der Suche nach den Motiven menschlichen Verhaltens entwirft Dostoevskij hier gleichsam ein wirkungsästhetisches Modell: Der Gerichtssaal als Tribüne der Wahrheitsfindung und die intendierte kathartische Wirkung erinnern nicht nur an analoge Denkformen und Dramenstrukturen bei Schiller¹⁰⁸, sondern verweisen bereits auf die großen Erzählwerke, wo der das Sujet konstituierende Kriminalfall und seine „Aufklärung" eine vergleichbare Funktion haben. Unter diesem Aspekt hatte Gerigk die „zweifache Pointe" der *Brat'ja Karamazovy* untersucht und geschlußfolgert, daß sich „das Sinngeschehen dieses Romans nur aus dem Spannungsverhältnis zwischen der allegorischen und der realistischen Lesart"¹⁰⁹ begreifen ließe. Während das Romangeschehen auf der allegorischen Ebene den „inneren Gerichtshof des Menschen", d.h. die Arbeit des Gewissens, veranschauliche¹¹⁰, demonstriere Dostoevskij auf der realistischen Ebene, „daß der Mensch nicht fähig ist, den

Schuldspruch des inneren Richters angesichts einer vollzogenen Untat auszuhalten"¹¹¹. Obwohl die von Gerigk praktizierte Entgegensetzung von „allegorischer“ und „realistischer“ Ebene auf einem problematischen Realismus-Begriff fußt, ließe sich eine solche Deutung auch für die anderen Romane und nicht allein im Hinblick auf Kants *Metaphysik der Sitten*, sondern unter dem Aspekt der Schillerschen Dramentheorie präzisieren.

Im *Dnevnik pisatelja* erfuhr die Szenerie zunächst eine „ideologische“ Verallgemeinerung: Die im Westen entwickelte und nun auch in Rußland propagierte Lehre vom Milieu stehe im Gegensatz zum Christentum, das den Druck des Milieus zwar voll anerkenne und Mitleid gegenüber dem Sünder predige, aber dem Menschen gleichzeitig den Kampf gegen das Milieu zur sittlichen Pflicht mache und abgrenze, wo das Milieu endet und die Pflicht beginnt. Daraus folgt nun die für Dostoevskij charakteristische Bindung der moralisch-sittlichen Werte an das Christentum: „Indem das Christentum den Menschen verantwortlich macht, erkennt es damit auch dessen Freiheit an. Die Lehre vom Milieu dagegen, die den Menschen von jedem Fehler in der Einrichtung der Gesellschaft abhängig macht, entpersönlicht ihn völlig, entbindet ihn gänzlich von jeder persönlichen sittlichen Pflicht, von jeglicher Selbständigkeit, und bringt ihn zur gemeinsten Sklaverei, die man sich nur vorstellen kann“ (PSS 21, 16). Dieses Postulat, das in einem Teil der Sekundärliteratur weithin ideologisch, nämlich als „reaktionäre“ Komponente der Weltanschauung Dostoevskijs interpretiert wurde, illustriert der Autor im folgenden Abschnitt zunächst anhand von „Nečto ličnoe“, indem er sich in scharfer Form gegen die Meinung wendet, seine Erzählung *Krokodil* sei eine Allegorie auf die Verbannung Černyševskijs. Obwohl dieser in den gesellschaftspolitischen und ästhetischen Debatten der Nachreformzeit zu den geistigen Antipoden Dostoevskijs gehörte, empört den Verfasser des *Dnevnik pisatelja* die Unterstellung, er, der „selbst ein Verbannter und Gefangener war“, habe sich „über die Verbannung eines anderen ‘Unglücklichen’ gefreut“ (PSS 21, 29).

Wird der moralische Grundsatz an dieser Stelle durch subjektive Authentizität untermauert, so gewinnt er im nächsten Abschnitt, ausgehend von Nekrasovs Gedicht *Vlas*, künstlerische Gestalt. Dostoevskij

erzählt die als Volkslegende überlieferte Geschichte zweier russischer Bauern, die miteinander eine Wette eingehen, wer die größte Vermessenheit wage. Das (moralische!) Experiment – der Schuß auf eine geweihte Hostie – endet damit, daß der potentielle Schütze im Augenblick der Tat die Vision des gekreuzigten Christus hat, in Ohnmacht fällt und später von einem Mönch Buße erfleht, um seine Seele vor der Verdammnis zu retten. Der Kommentar der historisch-kritischen Ausgabe befestigt das gängige Urteil, Dostoevskij habe in dieser Geschichte seine „Ideen über das Volk und die Suche des Volkes nach der Wahrheit“¹¹² formuliert. Auf diese Weise wurde die Erzählung auf eine Aussage reduziert, die der Schriftsteller bereits im *Rjad statej o russkoj literature* entwickelte und die er in *Vlas* wiederholte, nämlich, „daß das letzte Wort doch bei ihnen, bei all den verschiedenen, bereuenden oder nicht bereuenden ‘Vlasy’ liegen wird, sie werden uns einen neuen Weg und einen neuen Ausweg aus all unseren scheinbar ausweglosen Schwierigkeiten nennen und weisen. Nicht Petersburg wird über das endgültige russische Schicksal entscheiden. Und deshalb ist jeder, sogar der kleinste *neue* Zug, wie wir ihn an diesen jetzt schon ‘neuen Menschen’ festhalten, vielleicht unserer Aufmerksamkeit wert“ (PSS 21, 34).

Es liegt daher nahe, die Erzählung nicht allein als ideologische These, sondern als Allegorie aufzufassen, insofern Dostoevskij die historische Perspektive Rußlands an die Fähigkeit des Volkes bindet, sich ungeachtet aller Versuchungen und Gefährdungen auf seine moralischen Kräfte zu besinnen. Das psychologische Experiment gilt weniger einem metaphysischen Volksideal, sondern soll der wahren menschlichen Natur in diesem *Vlas* zum Durchbruch verhelfen. Dies ist in erster Linie ein ästhetischer Vorgang: Den läuternden Effekt löst bezeichnenderweise eine „Erscheinung“ aus, und „das Gericht ertönte natürlich aus seinem Herzen“ (PSS 21, 40). In diesem Sinne hat die Idealisierung der Volksmassen eine über den ideologischen Aspekt hinausgehende ästhetische Funktion: Im Volke wähnt der Schriftsteller noch vorhanden, was in den oberen, europäisch zivilisierten Gesellschaftsschichten verloren ging: die Möglichkeit, von Leidenschaften affiziert und auf diese Weise zu eigentlichem Menschsein erweckt zu werden.

In welchem Maße dagegen die privilegierte Oberschicht nicht nur

menschlich verbildet, sondern moralisch verdorben ist, illustriert die auf *Vlas* folgende phantastische Erzählung *Bobok*. Diesmal inszeniert der Autor ein Totengespräch, doch die „letzten Augenblicke des Bewußtseins“ bewirken keinerlei Selbstbesinnung oder Reue, sondern die fiktiven Gestalten ergeben sich einem ominösen Wahrheitsdrang, indem sie schamlos ihre im Leben begangenen Laster offenbaren.

Das in den beiden Erzählungen zutage tretende ästhetische Wertungsmuster, den kathartischen Effekt an die Volksgestalten zu binden, während die Möglichkeit einer menschlichen Läuterung bei den Repräsentanten der privilegierten Oberschicht in Frage gestellt wird, ist von grundlegender Bedeutung für die Interpretation der großen Romane Dostoevskijs. Augenscheinlich folgt der Autor Schillerschen Überlegungen, wenn er im *Dnevnik pisatelja* – wiederum geradezu beiläufig – noch einmal seine Position gegen die Angriffe der Kritiker verteidigt. Er bestehe auf der Keuschheit (*celemudrennost'* – mit diesem Wort bezeichnete er an anderer Stelle den göttlichen Charakter künstlerischen Schöpfertums!) des russischen Volkes, denn dessen unflätige Reden rührten von Trunksucht und allgemeiner Verwahrlosung her. Dagegen seien „die ästhetisch und geistig gebildeten Schichten unserer Gesellschaft unvergleichlich verdorbener als unser rohes und ungebildetes Volk“. Dort habe man Gefallen gerade an den Zoten, nicht nur an der schmutzigen Redensart, sondern an der Idee, die sich in ihr verbirgt: „Ihnen gefällt die Niederträchtigkeit des Falles, gerade der Gestank ...“ (PSS 21, 116). Die „Gleichgültigkeit des gebildeten Russen gegenüber dem Gericht des eigenen Gewissens“ (PSS 21, 124) sei geradezu ein Kennzeichen des gebildeten Russen.

Auch Schiller hatte hervorgehoben, daß „der Mensch von verfeinerem Geschmack ... einer sittlichen Verderbniß fähig“ ist, „vor welcher der rohe Natursohn, eben durch seine Rohheit, gesichert ist. Bey dem letztern ist der Abstand zwischen dem, was der Sinn verlangt, und dem, was die Pflicht gebietet, so abstechend und so grell, und seine Begierden haben so wenig geistiges, daß sie sich, auch wenn sie ihn noch so despotisch *beherrschen*, doch nie bey ihm in *Ansehen* setzen können. Reizt ihn also die überwiegende Sinnlichkeit zu einer unrechten Handlung, so kann er der Versuchung zwar unterliegen, aber er wird sich nicht verbergen, daß er *fehlt*, und der Vernunft sogar in demselben

Augenblick huldigen, wo er ihrer Vorschrift entgegenhandelt. Der verfeinerte Zögling der Kunst hingegen will es nicht Wort haben, daß er fällt, und um sein Gewissen zu beruhigen, *belügt* er es lieber. Er möchte zwar gern der Begierde nachgeben, aber ohne dadurch in seiner eigenen Achtung zu sinken. Wie bewerkstelligt er nun dieses? Er stürzt die höhere Autorität vorher um, die seiner Neigung entgegensteht, und ehe er das Gesetz übertritt, zieht er die Befugniß des Gesetzgebers in Zweifel" (NA 21, 1, 26).

Es kann an dieser Stelle nur als These formuliert werden, daß Dostoevskij in seinen Erzählwerken diese und andere damit im Zusammenhang stehende psychologisierende Betrachtungen Schillers ästhetisch konkretisiert. Aus der Fülle literarischer Gestalten, an denen er exemplifiziert, wie durch ästhetische Verfeinerung der Mensch sittlich verdorben werden kann, sei auf Valkovskij (*Unižennye i oskorblennye*), den *čelovek iz podpol'ja*, Svidrigajlov (*Prestuplenie i nakazanie*), Tockij (*Idiot*), Stavrogin (*Besy*), Versilov (*Podrostok*) und Ivan Karamazov (*Brat'ja Karamazovy*) verwiesen. In unmittelbarem oder mittelbarem Zusammenhang mit diesen Gestalten erscheinen im Text gewöhnlich die Chiffren „*vysoкое i prekrasное*“ bzw. „*šillerovščina*“, die als Signalwörter für die klassische Einheit des Wahren, Guten und Schönen fungieren. Deshalb ist es problematisch, wenn der Schiller-Bezug in der historisch-kritischen Ausgabe unkommentiert bleibt bzw. die mehrfach gebrochene und vermittelte Rezeption nicht anhand der jeweiligen ästhetischen Funktion dieser Chiffren genauer bestimmt wird.

In diesem Betracht bedarf nun aber auch das Urteil über die Volksgestalten als „Wahrheitssucher“ der Korrektur. Einerseits ignoriert Dostoevskij durchaus nicht das „Schändliche und Grausame“ (PSS 22, 29) im russischen Volk¹¹³; so stilisiert er sein Erlebnis mit dem „*Fel'd-eger'*“ zum „*Emblem*“ und gibt zu bedenken, „wie man Mitleid wecken könne, wenn die Ordnung der Dinge gleichsam das Ziel hat, im Menschen jede Menschlichkeit auszurotten?“ (PSS 22, 30). Andererseits ist es nicht *das Volk*, sondern vielmehr *der Künstler Dostoevskij*, der in der noch „unverdorbenen“ Natur des Volkes die Wahrheit über die menschliche Gattung sucht¹¹⁴. Selbst dort, wo der Autor die Orthodoxie zur Volksreligion erhebt, überwiegt eine eigentümlich ästhetisierende Argumentation¹¹⁵. In diesem Sinne korrespondiert auch das in *Mužik*

Marej wiedergegebene Heilserlebnis aus der eigenen Kindheit mit der ästhetischen Funktion der Christus-Gestalt im Gesamtwerk Dostoevskijs¹¹⁶: Während vielleicht Gott allein von oben sah, „mit welchem und erleuchtetem menschlichen Gefühl ... das Herz jenes rohen, tierisch ungebildeten russischen Bauern erfüllt“ (PSS 22, 49) war, verkörpert Christus die Einheit von Wahrheit, Schönheit und Sittlichkeit, und damit das vom Künstler intendierte ideale Menschtum¹¹⁷. Die vorgeblich religiöse Problematik ist zugleich eine ästhetische, wie sie schon Schiller im Briefwechsel mit Goethe beschrieb. Der „eigenthümliche Charakter des Christenthums“ bestehe „in nichts anderm als in der *Aufhebung des Gesetzes* oder des Kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum die freye Neigung gesetzt haben will. Es ist also in seiner reinen Form Darstellung *schöner* Sittlichkeit oder der Menschwerdung des heiligen, und in diesem Sinn die einzig *aesthetische* Religion“ (NA 28, 28).

Daß Dostoevskij eine „lebendige Gestalt“ (PSS 25, 235) der Wahrheit nicht ausschließlich in Tradierung christlicher Vorstellungen entwirft, belegt innerhalb des *Dnevnik pisatelja* die phantastische Erzählung *Son smešnogo čeloveka*, wo unter Rückgriff auf den antiken Geist des Goldenen Zeitalters der Abfall des Menschen von seiner ursprünglichen Natur als historisch unvermeidlicher Vorgang bewertet wurde. Wieder ist es eine poetische Fiktion, die die Läuterung des „smešnoj čelovek“ bewirkt, und dieser vermag die Wahrheit allein zu *empfinden*. Sein Postulat – „liebe die anderen wie dich selbst“ – ist eine „alte Wahrheit“ (PSS 25, 119), nicht nur im Sinne christlicher Nächstenliebe, sondern auch im Hinblick auf ihre ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten: „Unter allen Neigungen, die von dem Schönheitsgefühl abstammen, und das Eigenthum feiner Seelen sind, empfiehlt keine sich dem moralischen Gefühl so sehr, als der veredelte Affekt der *Liebe*, und keine ist fruchtbarer an Gesinnungen, die der wahren Würde des Menschen entsprechen. Zu welchen Höhen trägt sie nicht die menschliche Natur, und was für göttliche Funken weiß sie nicht oft auch aus gemeinen Seelen zu schlagen! Von ihrem heiligen Feuer wird jede eigennützigte Neigung verzehrt, und reiner können Grundsätze selbst die Keuschheit des Gemüths kaum bewahren, als die Liebe des Herzens Adel bewacht“ (NA 21, 1, 24). Wo aber mit Gefühlen gespielt und Liebe als Lohn für

vorgebliche Großmut eingefordert wird – und dies versinnbildlicht innerhalb des *Dnevnik pisatelja* die Erzählung *Krotkaja* – dort bleibt das Paradies tatsächlich ein Wunschtraum¹¹⁸.

III. *Anthropologische Konstanten und epische Struktur*

1. *Das Phänomen des Naiven und die poetische Antizipation der Idylle*

Nachdem die schöpferische Anverwandlung der klassischen Kunsttheorie vorrangig anhand der ästhetischen Reflexionen Dostoevskijs herausgearbeitet wurde, soll auf der Grundlage der dabei gewonnenen Einsichten in das Literaturkonzept des russischen Autors abschließend skizziert werden, welche Konsequenzen die Orientierung an Schillerschen Theoremen für die poetologische Praxis zeitigte. In der neueren Schiller-Forschung wurde wiederholt vor dem „methodologischen Circulus vitiosus“ gewarnt, „die ästhetische Theorie an der dramatischen Praxis und die dramatische Praxis an der ästhetischen Theorie zu messen“¹¹⁹. Wolfgang Binder hatte schon 1959 die Grenzen – aber auch die Produktivität – einer wechselseitigen Erhellung von Ästhetik und poetischem Werk bestimmt: „Sie kann nicht aus Philosophemen das eigentlich Materielle einer Dichtung, ihre Formen- und Gegenstandswelt, erklären. Aber sie kann etwas über die Regeln aussagen, unter denen es konzipiert ist“¹²⁰.

Wenn zutrifft, daß Dostoevskij ein modernes Kunstkonzept entwickelt hat, dann scheint es auch legitim, dessen poetische Realisierungen im Vergleich mit Schillers Prämissen zu untersuchen. Auf diese Weise könnten auch die Forschungsergebnisse zur Ästhetik und Poetologie, vor allem von Bachtin, Jackson und Flick, präzisiert bzw. ein über sie hinausgehender Erkenntnisgewinn erzielt werden. Das sentimentalische Dichtungsverständnis erweist sich nicht zuletzt als geeigneter Ausgangspunkt für weitere, von Ščennikov als Forschungsdesiderat gekennzeichnete Untersuchungen über das „philosophische Denken des Schriftstellers . . . als formbildenden Faktor, als strukturelle Grundlage der Komposition, des Charakters und des Gestaltenensembles in seinen Kunstwerken“¹²¹.

Unter diesem Aspekt interessiert nun vor allem, wie der Gedanke einer „Wiederherstellung des untergegangenen Menschen“ (PSS 20, 28) in den Texten poetische Gestalt gewinnt. Daß Dostoevskij diese Aufgabenstellung in der konzeptionellen Anlage seiner Romane realisierte und dabei auf das Werk Hugos, Dantes und die Eschatologie der Bibel Bezug nahm, hat die Forschung bereits detailliert herausgearbeitet¹²².

Nicht erkannt wurde, daß die dergestalt intendierte Humanisierungsfunktion, die mit der geschichtsphilosophischen Spekulation und der Zeitalterkritik korrespondiert, unter wirkungsästhetischem Aspekt der Schillerschen Idyllentheorie verpflichtet ist. Schiller hatte die „poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit“ als den „allgemeine(n) Begriff dieser Dichtungsart“ bestimmt und ihren Zweck darin gesehen, „den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von aussen darzustellen“ (NA 20, 467). Auch bei Dostoevskij ist der Gedanke einer „Wiederherstellung des untergegangenen Menschen“ (PSS 20, 28) die ästhetische Konsequenz des triadischen geschichtsphilosophischen Entwurfs; er stimmt mit der Schillerschen Prämisse überein, daß den Menschen „die Idee dieses Zustandes allein und der Glaube an die mögliche Realität derselben . . . mit allen Übeln versöhnen (kann), denen er auf dem Wege der Kultur unterworfen ist“ (NA 20, 467 f.).

Im Aufsatzentwurf *Socializm i christianstvo* von 1864 hatte Dostoevskij die Zivilisation als „krankhaftes“ Menschheitsstadium beschrieben und geschlußfolgert: „Würde man dem Menschen in diesem Zustand nicht ein Ziel zeigen, dann verlöre die ganze Menschheit den Verstand“ (PSS 20, 192). Indem der russische Autor an dieser Stelle Christus zum „Ideal der Menschheit“, das zugleich ein „schönes Ideal“ sei (PSS 20, 192), erhebt, erneuert er den der sentimentalischen Idylle unterlegten poetischen Zweck: Beide Male soll das Endziel der Geschichte, das es im Durchgang durch die notwendigen „Übel der Kultur“ zu erstreben gilt, versinnbildlicht werden, um den Menschen moralisch zu stärken, ihm seine wahre Bestimmung bewußt zu machen und ihn zu befähigen, aus freiem Willen das der Geschichte innewohnende „Gesetz“ zu ergreifen¹²³.

Das „Gesetz dieses Ideals“ soll Dostoevskij zufolge realisiert werden, indem der Mensch „zur Masse, zum unmittelbaren Leben, folglich zu seinem natürlichen Zustand zurückkehrt“, und zwar „in höchstem Maße freiwillig und bewußt“ (PSS 20, 192). Dieser menschheitsgeschichtliche Endzustand und die Erfüllung des menschlichen Ideals bestehen darin, „die volle Macht des Bewußtseins und der Entwicklung zu erlangen, sein *Ich* vollständig zu erkennen – und das *alles* freiwillig *für alle* hinzugeben“ (PSS 20, 192). So liegt auch Dostoevskijs triadischem Modell

der Menschheitsgeschichte der Gedanke zugrunde, „nicht rückwärts in unsre Kindheit“ zu führen, „um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern kann, als der Schlaf unsrer Geisteskräfte; sondern . . . vorwärts zu unsrer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, die den Überwinder beglückt“ (NA 20, 472). Wie bei Schiller so dominiert auch in Dostoevskijs triadischem Entwurf auf jeder Entwicklungsstufe der Menschheit eine besondere „Empfindungsweise“: Während im Stadium der „Patriarchalität“ der „Mensch unmittelbar lebt“ (PSS 20, 191), kennt er im Stadium der „Zivilisation“ keine „unmittelbaren Empfindungen und erfährt alles bewußtseinsmäßig“ (PSS 20, 192). Im Endstadium des „Christentums“ soll dann der Mensch, „der *alles* erhalten, *alles* erkannt hat und vermag“ (PSS 20, 192), durch das freiwillige Opfer seiner Persönlichkeit für andere zur Empfindung seines ganzen und unmittelbaren Menschseins gelangen. Indem Dostoevskij die dem Gesetz Christi gemäße Selbstaufopferung für andere aus freiem Willen und im vollen Bewußtsein der eigenen Persönlichkeit als „bezaubernd-schöne, wonnige, unvermeidliche und sogar unerklärliche Idee“ (PSS 20, 193) bewertet, wird deren ästhetischer Charakter wiederum offenkundig.

Schiller hatte „für den wissenschaftlich prüfenden Leser“ in einer Fußnote bemerkt: „Das Gegenteil der naiven Empfindung ist nemlich der reflektirende Verstand, und die sentimentalische Stimmung ist das Resultat des Bestrebens, *auch unter den Bedingungen der Reflexion* die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wieder herzustellen. Dieß würde durch das erfüllte Ideal geschehen, in welchem die Kunst der Natur wieder begegnet“ (NA 20, 473). Unter diesem Aspekt erschließt sich nun auch der Sinn jener merkwürdigen Schlußfolgerung Dostoevskijs, es müsse ein „*künftiges Leben*“ geben, wenn im „Christentum“ die „Entwicklung beendet und das Ideal erreicht“ (PSS 20, 194) sei. Damit wird gleichsam das Schillersche „Elisium“ beschworen, insofern „*Ruhe* . . . der herrschende Eindruck dieser Dichtungsart (ist), aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit“ (NA 20, 472 f.). Dostoevskijs menschheitsgeschichtliches Endstadium des „Christentums“ entspricht dergestalt dem theoretischen Entwurf einer Idylle als „eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen, als in

der Gesellschaft, einer freyen Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer als das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet" (NA 20, 472).

Es ist hinlänglich bekannt, daß Schiller das „Elisium" nicht weiter konkretisierte und auch an der poetischen Realisierung seines theoretischen Entwurfes scheiterte¹²⁴. In der geschichtsphilosophischen Spekulation Dostoevskijs gibt es jedoch im Zusammenhang mit dem Endstadium des „Christentums" eine eigentümliche Akzentverlagerung: Während der russische Autor zunächst Individual- und Gattungsentwicklung parallelisierte, wird das „Christentum" unvermittelt als „dritte und letzte Stufe des Menschen" (PSS 20, 194) bezeichnet. Auf diese Weise schafft sich Dostoevskij die gedanklichen Voraussetzungen dafür, daß er den Humanisierungsprozeß der Gattung in seinen Erzählwerken personalisieren und so die der Menschheit aufgegebene Erfüllung des Ideals künstlerisch antizipieren kann. Zugleich erweist sich die im „Christentum" angelegte Überwindung des individualistischen Menschenbildes als adäquate epochengeschichtliche Konkretisierung des Endziels der Geschichte. Sie ist unabdingbare Grundlage dafür, daß Dostoevskij in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überhaupt noch an die von Schiller formulierte Aufgabe für den Künstler anknüpfen kann, der Menschheit ihre höchste Stufe der Vollendung vorzubilden und sie moralisch emporzuheben.

In notwendigerweise thesenhafter Form soll im folgenden dargestellt werden, wie Dostoevskij in seinen Erzählwerken „dem Menschen, der in der Kultur begriffen ist, ... von der Ausführbarkeit jener Idee in der Sinnenwelt, von der möglichen Realität jenes Zustandes eine sinnliche Bekräftigung" (NA 20, 468) gibt. Das sentimentalische Bewußtsein Dostoevskijs trat zunächst dort zutage, wo der Autor in seinen literatur- und kunstkritischen Äußerungen konstatierte, daß die Natur dem modernen Künstler nur noch in komplizierten Vermittlungen und durch intensive Gedankenarbeit zugänglich sei. Erneut läßt sich eine Orientierung an Schillerschen Gedankengängen in der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* erkennen, wenn Dostoevskij in diesem Zusammenhang für sich das *Naive* entdeckt und darunter sowohl psychologische und moralische als auch historische und ästhe-

tische Phänomene faßt.

„Es giebt Augenblicke in unserm Leben, wo wir der Natur in Pflanzen, Mineralen, Thieren, Landschaften, so wie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolks und der Urwelt, nicht weil sie unsern Sinnen wohlthut, auch nicht weil sie unsern Verstand oder Geschmack befriedigt (von beyden kann oft das Gegentheil statt finden) sondern bloß *weil sie Natur ist*, eine Art von Liebe und rührender Achtung widmen“ (NA 20, 413). Dieses „freiwillige Daseyn, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eignen und unabänderlichen Gesetzen“ (NA 20, 413) hat auch Dostoevskij fasziniert. Das „Wohlgefallen an der Natur“ (NA 20, 414) empfand der Autor wahrscheinlich am stärksten während der Jahre in sibirischer Verbannung, als er in eine Situation versetzt war, in der „Natur“ und „Kunst“ auf besondere Weise miteinander im Kontrast standen. Die subjektive Authentizität des Verfassers der *Zapiski iz Mertvogo doma* (1862) bestätigt dann auch Schillers Diagnose, daß „sich dieses Interesse für Natur auf eine Idee gründet“ und sich deshalb „nur in Gemüthern zeigen“ kann, „welche für Ideen empfänglich sind, d.h. in moralischen“ (NA 20, 415). Der Genuß, den die harte Arbeit im Schneesturm bereitete, die den Tieren bezugte Anhänglichkeit, die Aufmerksamkeit und Liebe für das „Naturkind“ Alej¹²⁵ und die Bewunderung für die natürlichen Kräfte der Sträflinge¹²⁶ – all das bildete für den *Menschen* Dostoevskij eine Quelle sittlicher Kraft; für den *Schriftsteller* Dostoevskij erwuchs aus diesen Erlebnissen und Erfahrungen ein Stoffreservoir und Ideenpotential, auf das er in den Erzählwerken der Folgezeit immer wieder zurückgriff.

Die mit der sibirischen Verbannung gesetzte Zäsur in der Entwicklung der künstlerischen Individualität, die vorzugsweise weltanschaulich-ideologisch begründet wurde, ließe sich unter ästhetischem Aspekt insofern präzisieren, als Dostoevskij durch den Aufenthalt im *Mertvyj dom* die Entzweiung mit der Natur, der Auseinanderfall von Sinnlichkeit und Vernunft¹²⁷, d.h. seine sentimentalischen Produktionsbedingungen, auf besondere Weise bewußt wurden. Es ist bezeichnenderweise eine Theateraufführung der Häftlinge, die den Autor zu der Feststellung veranlaßt, „wie viele Kräfte und Talente bei uns in Rußland zugrunde gehen“ (PSS 4, 121). „Wenn man diesen armen Menschen

doch gestatten würde, auf ihre Art zu leben, auf menschliche Weise fröhlich zu werden, dann würde sich der Mensch auch sittlich verändern" (PSS 4, 129 f.)¹²⁸.

Es mutet wie eine Reminiszenz an die Erfahrung unmittelbarer Natur in der Katorga an, wenn Dostoevskij im Notizbuch festhält: „An allen Tieren setzt uns allein ihre Eigenschaft in Erstaunen, nämlich ihre Wahrheit (pravda) und folglich Wahrhaftigkeit (pravdivost'), *Naivität*. Niemals heucheln und lügen sie" (PSS 20, 171; Hervorh. von mir – Ch. Sch.). Wenn Tiere gequält werden, ist das immer auch ein Sinnbild für den Abfall des Menschen von seiner natürlichen Bestimmung. So charakterisierte Dostoevskij die innere Befindlichkeit Raskol'nikovs (*Prestuplenie i nakazanie*) unmittelbar vor der Mordtat durch einen Traum, in dem ein Kindheitserlebnis Gestalt gewinnt, das der Autor danach noch einmal in der *Fel'd-eger'*-Episode (im *Dnevnik pisatelja*) beschrieb: ein Pferd wird von seinem Besitzer, d.h. dem Beherrscher der Natur¹²⁹, zu Tode geprügelt. In den *Brat'ja Karamazovy* ist es der Diener Smerdjakov, der Iljuša Snegirev zu dem „bösen", „viehischen", „niederträchtigen Spaß" (PSS 14, 480) anstiftet, einen Hund auf bestialische Weise umzubringen. Iljušas Gewissensbisse führen zunächst zu noch größerer Verhärtung und Grausamkeit, doch dann empfindet er seine unheilbare Krankheit als „Strafe Gottes" für das an der Natur begangene Unrecht (PSS 14, 482).

In diesem Sinne kommentiert Dostoevskij auch die Gründung eines russischen Tierschutzvereines, er möge sich nicht nur der Pferde und Hunde annehmen, sondern vor allem des russischen Menschen, in dem man „das menschliche Antlitz wiederherstellen", den man „vermenschlichen" müsse: „Wenn es der Bauer gelernt hat, Mitleid mit dem Vieh zu haben, wird er dieses auch seiner Frau entgegenbringen" (PSS 22, 26). Angesichts der herrschenden „Unnatur" wird deutlich, wie groß die Entfernung zu „unserer verlornen Kindheit" (NA 20, 414) ist, denn in der phantastischen Erzählung *Son smešnogo človeka* lebten die Tiere mit dem Menschen friedlich zusammen, „weil sie von der Liebe der Menschen besiegt worden waren" (PSS 25, 113). „Wer die Natur nicht liebt", heißt es im Notizbuch, „der liebt auch den Menschen nicht, der ist kein Staatsbürger" (PSS 25, 227).

Indem Dostoevskij – darin Schiller folgend – Individual- und Gat-

tungsgeschichte parallelisiert, kann er die unverfälschte Natur vor allem in den *Kindern* entdecken. Bereits Schiller hatte konstatiert: „Nicht weil wir von der Höhe unserer Kraft und Vollkommenheit auf das Kind herabsehen, sondern weil wir aus der *Beschränktheit* unsers Zustands, welche von der *Bestimmung*, die wir einmal erlangt haben, unzertrennlich ist, zu der gränzenlosen *Bestimmbarkeit* in dem Kinde und zu seiner reinen Unschuld *hinaufsehen*, gerathen wir in Rührung, und unser Gefühl in einem solchen Augenblick ist zu sichtbar mit einer gewissen Wehmuth gemischt, als daß sich diese Quelle desselben verkennen ließe“ (NA 20, 416). Dostoevskij reflektiert: „Wir müssen uns nicht vor den Kindern hervortun, wir sind schlechter als sie . . . Sie vermenschlichen unsere Seele“ (PSS 22, 68).

Daß „die Kinder veredeln“ (PSS 24, 314), d. h. eine läuternde Wirkung ausüben, zeigte Dostoevskij u. a. in der Beziehung des Literaten Ivan Petrovič zu Nelli (*Unižennye i oskorblennye*), in der Begegnung Raskol'nikovs mit den Kindern Marmeladovs (*Prestuplenie i nakazanie*) und Šatovs Verhalten gegenüber der gebärenden Marja (*Besy*). Auch in der „Kindergemeinde“, die Myškin im Schweizer Bergdorf umgibt (*Idiot*) und den am Grabe Iljuša Snegirevs versammelten Kameraden Kolja Krasotkins (*Brat'ja Karamazovy*) versinnbildlichte Dostoevskij „*Anlage und Bestimmung*“ (NA 20, 416) der menschlichen Gattung. Insofern sind Kindergestalten im Werk Dostoevskijs nicht nur Medium der gesellschaftskritischen Reflexionen und sozialpsychologischer Studien, sondern ein Gegenstand des sentimentalischen Interesses, ein „*heiliger* Gegenstand“, „der durch die Größe einer Idee jede Größe der Erfahrung vernichtet“ (NA 20, 416).

Aber nicht nur im Kind, sondern auch in den (bäuerlichen!) *Volksmassen* trägt Dostoevskij zufolge „die Natur über die Kunst den Sieg davon“ (NA 20, 417 f.), weil das Volk selbst noch „Kind“ (PSS 22, 41) ist. Im Vergleich mit den westeuropäischen Nationen sei das russische Volk „unermesslich höher, edler, ehrlicher, naiver, fähiger und erfüllt von einer anderen, höchsten christlichen Idee“ (PSS 28/2, 243). Die *Volkslegenden* bewertet Dostoevskij als „ersten Schritt zur Tat“, nämlich einer Aktivierung der Menschen, denn sie sind „eine lebendige Erinnerung und beständige Mahnung an die ‘Sieger dieser Welt’, denen die Erde gehören wird . . . Sie geben die Idee, den Glauben, stellen le-

bendige Erfahrung dar und damit gleichsam den Beweis" (PSS 25, 92). Unmittelbar auf diese Reflexion folgt die Erzählung *Son smešnogo čeloveka*, in der der Autor die Natur sucht, „aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er sie gleich als etwas da gewesenes und nun verlorenes beweint" (NA 20, 451). Es ist dies offensichtlich das einzige Erzählwerk Dostoevskijs, in dem die von Schiller beschriebene „elegische Empfindungsweise" dominiert.

Aus der Perspektive der Schillerschen Idyllenkonzeption betrachtet, erweist sich der Rückgriff auf die ursprüngliche Lebensform der Menschheit im Goldenen Zeitalter zunächst der „Hirtenidylle" verwandt: „Unter einem glücklichen Himmel, in den einfachen Verhältnissen des ersten Standes, bey einem beschränkten Wissen wird die Natur leicht befriedigt, und der Mensch verwildert nicht eher, als bis das Bedürfnis ihn ängstigt" (NA 20, 468). So kann der „smešnoj čelovek", „der von der Einfalt der Natur einmal abgewichen und der gefährlichen Führung seiner Vernunft überliefert worden ist", in seinem Traum „die Gesetzgebung der Natur in einem reinen Exemplar" anschauen „und sich von den Verderbnissen der Kunst in diesem treuen Spiegel wieder reinigen" (NA 20, 468). Das „traurige Gefühl eines Verlustes" wird aber vom Erzähler in „das fröhliche der Hoffnung" (NA 20, 469) umgewandelt, denn das „lebendige Bild" (PSS 25, 118) der Wahrheit bewirkt seine menschliche Läuterung. Nach dem Traum fühlt der „smešnoj čelovek" „den lebendigen *Trieb*, die Harmonie in sich zu erzeugen, welche er dort wirklich empfand, ein Ganzes aus sich zu machen" (NA 20, 474), doch kann der Autor diese Empfindung nicht in Handlung umsetzen. Das Schillersche „Elisium" bleibt Verheißung, weil die Geschichte nicht zu überlisten ist, und nur im Hinblick auf die wirkungsästhetische Funktion ist die Erzählung der sentimentalischen Idylle verwandt.

Es spricht einiges dafür, daß Dostoevskij erst nach den Erfahrungen der Katorga die ästhetischen Dimensionen der Naivität entdeckt bzw. bewußt in seiner poetologischen Praxis zu nutzen begonnen hat. Wie Neuhäuser herausarbeitete, dominiert im Frühwerk der Typ des Idealisten und Romantikers. An der Gestalt des „Träumers" exemplifizierte der Schriftsteller, wie eine einseitig ausgerichtete Erziehung nach literarischen Schablonen der Phantasie übermäßigen Raum läßt und der Mensch am Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit zer-

bricht bzw. unfähig wird, selbsttätig und menschlich zu handeln. Wenn Neuhäuser jedoch die sentimentale Literatur mit Schillers sentimentalischem Poesie-Konzept gleichsetzt¹³⁰, so mißversteht er offensichtlich diese Kategorie bzw. erfaßt nur, was Schiller als Gefahren einer „über-spannten Empfindung“ (NA 20, 483) beschrieben hat.

Zweifellos stellt das erwachende Individualbewußtsein einen wesentlichen Aspekt dar; indem Neuhäuser die Herausbildung menschlicher Individualität aber auf einen bloßen Akt des Bewußtseins reduziert, wird er Dostoevskijs Kunstkonzept nicht voll gerecht¹³¹. Der Roman *Unizennnye i oskorblennye* gestaltet nämlich keine Bewußtseinsprozesse, sondern menschliche Leidenschaften und Verhaltensweisen, die natürlich „mit dem Gedankensysteme des Individuums zusammenhängen“ (NA 20, 107)¹³². Zumindest ist nicht zu übersehen, daß Dostoevskij in diesem Roman die Komponente „Naivität“ erstmals umfassend für die ästhetische Wertung produktiv macht und sie bezeichnenderweise an die „Kindlichkeit“ der Gestalten bindet.

Der alte Ichmenev „war einer jener gutherzigen, naiv-romantischen Menschen“ (PSS 3, 181), und seine Tochter Nataša erschien vor ihrer Verbindung mit Aleša Valkovskij „fröhlich und unschuldig, wie ein zwölfjähriges Kind“ (3, 185). Ihre spätere Rivalin Katja beschreibt der Erzähler als „völliges Kind, aber als irgendwie merkwürdiges, überzeugtes Kind mit festen Maximen und mit einer leidenschaftlichen angeborenen Liebe zum Guten und zur Gerechtigkeit“ (PSS 3, 348). Die eigentümliche Mischung von Kindlichkeit und denkender Frau verleiht Katja eine „hohe geistige Schönheit“ (PSS 3, 348), so daß Aleša, der „nicht eigenständig denken und urteilen konnte“ (PSS 3, 349), sich leidenschaftlich zu ihr hingezogen fühlt. Während Nataša in der Liebesbeziehung zu Aleša ihre Unschuld verliert (PSS 3, 230), sich selbst aber dabei findet, bleibt Aleša ein „Kind“ (PSS 3, 198; 201), „naiv“ (PSS 3, 202), „treuherzig“ (PSS 3, 183). Der vollständige „Mangel an Willenskraft“ (PSS 3, 248), die Bereitschaft zur Unterordnung unter fremde Einflüsse lassen ihn zum Spielball der Intrigen seines Vaters werden, und sehr bald hat er das „ländliche Leben als seine wahre Bestimmung“ (PSS 3, 184) – d. h. die frühere Idylle – vergessen.

Fürst Valkovskij hingegen „gießt seine Seele“ (PSS 3, 359) gegenüber dem Literaten Ivan Petrovič aus und berichtet mit vorgeblich

„naiver und treuherziger Offenheit“ (PSS 3, 360) aus den „goldenen Tagen“ (PSS 3, 360 f.) seiner Jugend eine Episode, in der die Hirtenidylle zerstört wird¹³³. Er hat „keine Ideale und will sie nicht haben; Sehnsucht nach ihnen habe ich niemals verspürt“ (PSS 3, 365). Deshalb ist er auch „dieser ganzen Unschuld, aller dieser Alešas, Pastoralen, der ganzen šillerovščina, all dieser Übersteigerungen in dieser verfluchten Verbindung mit dieser Nataša überdrüssig“ (PSS 3, 359). In der ästhetischen Wertung durch den Autor bleibt er dann auch außerhalb des erlösenden Seelenfriedens, der am Ende den erniedrigten und beleidigten Geschöpfen bereitet wird¹³⁴.

Es ist in der Sekundärliteratur immer wieder betont worden, daß der Roman *Unžennye i oskorblennye* das „schillerhafteste“ Buch Dostoevskijs sei, in dem der Schriftsteller sich vom abstrakten Idealismus seiner eigenen früheren Weltanschauung distanzieren und in Valkovskij die Ideologie eines amoralischen Nihilismus entlarven¹³⁵. Im Hinblick auf die ästhetische Struktur gewinnt Dostoevskijs selbstkritische Äußerung, es sei ein Buch voller Puppen und Masken, nicht der lebendigen Menschen¹³⁶, noch eine weitere Dimension. Offensichtlich vermochte es der Autor noch nicht, die Zerstörung der „Idylle“, d. h. ursprünglicher harmonischer zwischenmenschlicher Beziehungen, wie sie in der Familie des Gutsverwalters Ichmenev existierten (und durch das Gegenbild einer fehlenden menschlichen Bindung zwischen Aleša und seinem Vater untermauert werden), „sentimentalisch“ aufzuheben. Der das Sujet konstituierende Konflikt wird erneut in der Idylle ländlicher Existenz und familiärer Geborgenheit aufgelöst, deren Anfälligkeit durch die Logik der Handlung hinlänglich bewiesen wurde. Die elegischen Züge des Romans, die in der „Trauer über verlorne Freuden, über das aus der Welt verschwundene goldene Alter, über das entflohene Glück der Jugend, der Liebe“ (NA 20, 450) erscheinen, lassen gerade „das energische Princip“ vermissen, „welches den Stoff beleben muß, um das wahrhaft schöne zu erzeugen“ (NA 20, 460). Es mangelt einfach an der „innigen Verbindung des Geistes mit dem Stoff und ... der vereinigten Beziehung“ des Werkes „auf das Gefühlvermögen und das Ideenvermögen“ (NA 20, 461; Hervorh. von mir – Ch. Sch.).

Dennoch läßt dieser Roman des Übergangs bereits poetologische Prinzipien erkennen, nach denen auch die folgenden Erzählwerke struk-

turiert werden. So sind familiäre Beziehungen nicht allein Abbild sozialer Verhältnisse; im Ergebnis einer Analogisierung von Individual- und Gattungsgeschichte versinnbildlichen sie vielmehr, daß „jeder einzelne Mensch . . . sein Paradies, sein goldnes Alter (hat), dessen er sich, je nachdem er mehr oder weniger poetisches in seiner Natur hat, mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert“ (NA 20, 468). Wenn Dostoevskij seine erwachsenen Protagonisten mit dem Attribut der Kindlichkeit ausstattet¹³⁷, verweist diese ästhetische Wertung darauf, daß in ihnen noch etwas von ihrer ursprünglichen natürlichen Menschlichkeit vorhanden ist, denn „unsre Kindheit ist die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen“ (NA 20, 430).

Eine Orientierung an zentralen Gedankengängen der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* tritt dergestalt sowohl auf der Ebene des Sujets als auch in der Anlage des Gestaltenensembles zutage. Einerseits übernimmt Dostoevskij Schillers Differenzierung zwischen „naiven“ und „sentimentalischen“ Charakteren; andererseits vermittelt er in der Logik des Handlungsverlaufes einen Zusammenhang zwischen der „goldenen Zeit“ der Kindheit des Individuums und dem künftigen „Goldenen Zeitalter“ der menschlichen Gattung¹³⁸, so daß die Erzählwerke unter wirkungsästhetischem Aspekt der Schillerschen Idyllentheorie verpflichtet sind. Beide poetologischen Prinzipien sind in der ästhetischen Struktur der Erzählwerke untrennbar miteinander verbunden, weshalb sich eigentlich ihre separate Darstellung verbietet. Da Einzelinterpretationen den Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch sprengen würden, seien die wichtigsten Ergebnisse der Werkanalyse abschließend zusammengefaßt.

2. Die „Goldene Zeit“ der Kindheit und das „Paradies“ der Menschheit

Der „čelovek iz podpol'ja“ ist Waise und hat niemals menschliche Wärme und Geborgenheit in der Familie erfahren. Zur Selbstbehauptung gezwungen, verliert er schon während der Schulzeit das Verlangen nach menschlicher Zuwendung und wird zum Despoten, der unbeschränkt über andere Seelen herrschen will. Vor seiner Einsamkeit flieht er in die Welt der Bücher, doch die Übersättigung am „Schönen und Erhabenen“ (PSS 5, 133) schlägt rasch in amoralisches Genußstreben um, das ihn erneut in eine Traumwelt treibt, die für kurze Zeit „Glaube, Hoffnung, Liebe“ (PSS 5, 132) in seiner Seele weckt. Von anderen erniedrigt und beleidigt, quält er die Prostituierte Liza mit dem Bild einer intakten Familie als der natürlichen Form zwischenmenschlicher Beziehungen, das sein eigenes, unterdrücktes Wunschbild ist.

Das Spiel mit den Gefühlen dieser Frau und mit der Fiktion einer Alternative zum eigenen freudlosen Dasein bereitet ihm Genuß, aber in der Begegnung mit dem „*lebendigen Leben*“ (PSS 5, 173) zeigt sich seine ganze Ohnmacht und Unnatur: Er ist nicht fähig zu lieben, weil er „ein solcher Egoist“ ist, der „die Menschen tatsächlich so gering schätzt“ (PSS 5, 177). Eine Läuterung findet nicht statt, und der „čelovek iz podpol'ja“ bereitet sich selbst die größte Strafe, indem er mit dem Bewußtsein weiterlebt, „wie ich mein Leben versäumt habe durch den moralischen Sumpf in meinem Winkel, durch das Fehlen der Umwelt, durch die Entwöhnung vom Lebendigen und durch die eitle Bosheit in meinem Untergrund“ (PSS 5, 178).

Raskol'nikov (*Prestuplenie i nakazanie*) hingegen erinnert sich unter Tränen der einstigen glücklichen Kindheit im Elternhaus, als er den Brief der Mutter liest, doch die seiner Schwester Dunja angetane Beleidigung weckt neuen Grimm und verstärkt die „alten quälenden Fragen“ (PSS 6, 39). Wie der „čelovek iz podpol'ja“ hat sich Raskol'nikov in Reflexionen über das Schicksal der eigenen Familie wie den Zustand der Menschheit verstrickt. Zwar glaubt er an das „Neue Jerusalem“ (PSS 6, 201), doch sein gedanklicher Entwurf einer Erneuerung des Menschengeschlechts durch die wenigen „Auserwählten“ diskreditiert das Ideal von vornherein. Er bedient sich einer ausgeklügelten

Kasuistik, um den Mord vor sich selbst philosophisch zu legitimieren, stellt nach dem Willen des Autors jedoch eines nicht in Rechnung, nämlich die „menschliche Natur“ (PSS 6, 263). Durch sein psychologisches Gespür deckt der Untersuchungsrichter Porfirij Petrovič diese verwundbare Stelle Raskol'nikovs auf, und Sonjas Mitgefühl befördert die Läuterung des Mörders. Der Roman endet mit der Vision einer Hirtenidylle; dem genesenden Raskol'nikov schien es, als sei am anderen Ufer des großen sibirischen Flusses „das Zeitalter Abrahams und seiner Herden“ (PSS 6, 421) noch nicht vorbei. Es bleibt offen, ob diese „schöne, ...erhebende Fiction“ (NA 20, 468) mehr vermag, als „dem kranken Gemüthe *Heilung*“ zu geben, zu „besänftigen“ (NA 20, 469), denn „hier beginnt eine neue Geschichte, die Geschichte der allmählichen Erneuerung des Menschen, die Geschichte seiner allmählichen Verwandlung, des allmählichen Übergangs von einer Welt in eine andere, die Bekanntschaft mit einer neuen, bis dahin völlig unbekanntem Wirklichkeit“ (PSS 6, 422).

Konnte Dostoevskij die menschliche Wiedergeburt Raskol'nikovs nur verheißen, so lag dem folgenden Roman *Idiot* die Idee zugrunde, „einen vollkommen schönen Menschen darzustellen“ (PSS 28/2, 241). Diese konzeptionelle Anlage ist bedeutsam, denn wiederum klammert der Autor den *Prozeß*, in dem sich die Herausbildung der ganzheitlichen menschlichen Natur vollzieht, aus. Stattdessen wird *das Ideal gesetzt* und von seinen Wirkungen sowie seiner letztendlichen Zerstörung erzählt. Über die Christus-Assoziationen und andere weltliterarische Anleihen hinaus wird für den künstlerischen Entwurf eines idealen Menschentums in der Gestalt des Fürsten Myškin die *Komponente der Naivität* von entscheidender Bedeutung.

Schiller hatte zunächst bestimmt: „Das Naive ist eine *Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird*“ (NA 20, 419). Dostoevskij bedient sich eines geradezu genialen Kunstgriffs, wenn er Myškin, der übrigens seine Eltern früh verloren hat und auf verschiedenen Dörfern aufwächst (wieder die ländliche Idylle!), durch seine Krankheit in die ewige Kindheit versetzt. War er, als er Rußland verließ, „nicht ganz bei Verstand“ (PSS 8, 22), so wird er im Sanatorium der Schweizer Bergwelt zum eigentlichen Menschsein, d.h. zum Bewußtsein seiner selbst, erweckt. Doch Myškin kennt die Diagnose seines Arztes, „daß ich selbst durch

und durch ein Kind bin, ein völliges Kind, nur dem Wuchs und dem Aussehen nach bin ich ein Erwachsener, aber nach Entwicklung, Seele, Charakter und vielleicht auch Verstand bin ich kein Erwachsener, und so werde ich auch bleiben, selbst wenn ich sechzig Jahre leben würde" (PSS 8, 63). Damit hat Dostoevskij „das Naive der Denkart" in Myškin motiviert, das Schiller zufolge „nur Kindern und kindlich gesinnten Menschen zukommen (kann). Diese letztern handeln und denken oft mitten unter den gekünstelten Verhältnissen der großen Welt naiv; sie vergessen aus eigener schöner Menschlichkeit, daß sie es mit einer verderbten Welt zu thun haben, und betragen sich selbst an den Höfen der Könige mit einer Ingenuität und Unschuld, wie man sie nur in einer Schäferwelt findet" (NA 20, 422).

Mit diesem Kunstgriff vermag Dostoevskij unter den Bedingungen des 19. Jahrhunderts noch einmal „reine und unschuldige Natur" hervorzubringen, die bei den anderen Romangestalten „die ganz eigene Erscheinung eines Gefühls hervorruft, „in welchem fröhlicher Spott, Ehrfurcht und Wehmuth zusammenfließen" (NA 20, 417), und die deshalb eine kathartische Wirkung ausüben kann. So stellt der kleine Gauner Keller erstaunt fest: „Oh Fürst, wie sind Sie noch rein (svetlo) und unschuldig, Sie schauen ja geradezu wie ein Hirte (pastušeski) auf das Leben" (PSS 8, 257). Aus der Idylle der Schweizer Bergwelt ins „lebendige Leben" entlassen, eignet Myškin jedoch nicht nur „eine solche Treuherzigkeit, eine solche Unschuld, von der man selbst im Goldenen Zeitalter nichts hörte", sondern auch die Fähigkeit zur Reflexion, nämlich „einen Menschen mit der tiefsten psychologischen Beobachtungsgabe wie ein Pfeil zu durchbohren" (PSS 8, 258). Konnte Dostoevskij diese Verbindung von „naiver Empfindung" und „reflektierendem Verstand" durch die Krankheit des Fürsten zunächst motivieren, so erwies sich deren Synthetisierung in einer „sentimentalischen Stimmung" (NA 20, 473) als undurchführbar: Der Versuch, „auch unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wieder herzustellen", und zwar „durch das erfüllte Ideal . . . , in welchem die Kunst der Natur wieder begegnet" (NA 20, 473), war von Anfang an befristet: Myškin weiß schon bei seiner Rückkehr nach Rußland, daß man ihn „nicht völlig heilte" (PSS 8, 6), er „niemanden heiraten kann", weil er „nicht gesund ist" (PSS 8, 32).

Schon in der Mitte des Romans erfolgt die Desillusionierung der in Myškin versinnbildlichten idealen Menschlichkeit, indem der Kunstgriff aufgedeckt und das Goldene Zeitalter als Ergebnis eines geschichtlichen, nicht eines ästhetischen Prozesses beglaubigt wird. Fürst Šč. sucht Myškin vorsichtig zu korrigieren: "das Paradies auf Erden ist nicht leicht zu erringen, doch Sie rechnen trotzdem ziemlich mit dem Paradies; das Paradies ist eine schwierige Angelegenheit, weitaus schwieriger, als es ihrem schönen Herzen erscheint" (PSS 8, 282). Und Myškin gesteht ein: „Ich weiß, daß ich ... von der Natur benachteiligt wurde. Ich war vierundzwanzig Jahre lang krank, von Geburt an" (PSS 8, 282). Hatte Schiller für das Naive vorausgesetzt, daß "die Natur Recht, die Kunst aber Unrecht haben" müsse (NA 20, 419), so wird an dieser Stelle offenkundig: Das Ideal mußte zerbrechen, denn es beruhte auf einer *defekten Natur*. Als Myškin in die Idylle der Schweizer Berge zurückkehrt, ist er wirklich ein Idiot.

Von allen Erzählwerken Dostoevskijs kommt die Poetologie dieses Romans den Schillerschen Gedankengängen im Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* am nächsten, und zugleich wird die Idylletheorie hier am konsequentesten historisiert. In der natürlichen Menschlichkeit Myškins vermag Dostoevskij nicht nur „jene Idee zur Anschauung zu bringen und in einem einzelnen Fall zu verwirklichen" (NA 20, 468); vielmehr enthüllt er das dargestellte Ideal als poetische Fiktion und vermittelt auf diese Weise seine Erkenntnis, daß der Kultur „letztes Ziel" (NA 20, 467), das im triadischen Modell entworfene Endziel der Geschichte, noch längst nicht erreicht ist.

Der nächste Roman *Besj* ist gleichsam eine Pathologie der menschlichen Gattung im 19. Jahrhundert; in seinem Zentrum steht mit Nikolaj Stavrogin eine fiktive Gestalt, deren Lebensweg im wesentlichen die Stationen des „čelovek iz podpol'ja" wiederholt. Er wurde gleich nach seiner Geburt nach Rußland geschickt und von entfernten Tanten fernab der Zivilisation großgezogen. Mit acht Jahren nahm sich Stepan Trofimovič, „der selbst ein Kind war" (PSS 10, 35), seiner Erziehung an; er verstand es, „an die verborgensten Saiten im Herzen seines Freundes zu rühren und ein erstes, noch unbestimmtes Empfinden jener ewigen, heiligen Sehnsucht in ihm auszulösen" (PSS 10, 35). Doch die Übersättigung an „erhabenen Gegenständen" schlägt bald um in ein „unsinnig

ausschweifendes Leben" (PSS 10, 36). Mit fünfundzwanzig Jahren hat Stavrogin alles genossen, was dem verfeinerten Geschmack des modernen Menschen zugänglich ist, doch er hat zugleich sein moralisches Empfindungsvermögen, die Fähigkeit zur Unterscheidung zwischen gut und böse, verloren¹³⁹. Er ist ein schöner Mann von außerordentlicher Körperkraft, aber sein Gesicht gleicht einer Maske, hinter der sich die pervertierte menschliche Natur verbirgt. Der Traum vom Goldenen Zeitalter, das er noch immer in seinem Herzen trägt, wird zum Zerrbild und geht in die Vision der kleinen Matreša über¹⁴⁰. Da er weder lieben noch Verzweiflung, Reue oder Scham empfinden kann, bleibt ihm eine Läuterung verwehrt. Er, der „immer seicht und schlaff ist" (PSS 10, 514), gewinnt vielleicht erst in dem Augenblick die Möglichkeit einer Katharsis, als er die Energie aufbringt, freiwillig aus dem Leben zu scheiden.

Der nächste Roman *Podrostok* hat zwar mit den *Besy* die Darstellung einer zerfallenden Familie gemeinsam, doch fußt er zugleich auf einem gedanklichen und poetologischen Neuansatz. Seine Hauptgestalt, der einundzwanzigjährige Arkadij Dolgorukij, illegitimer Sohn des Gutsbesitzers Versilov, assoziiert bereits mit seinem Vornamen das einstige Arkadien, die Idylle. Die Erinnerung an seine Kindheit, die alles andere denn eine „goldene Zeit" war, ist kein Kraftquell oder Orientierungshilfe, sondern bereitet ihm unaufhörliche Qualen. Von Anfang an war Arkadij ein „Ausgestoßener" (PSS 13, 14), der außerhalb der Familie bei fremden Menschen aufwuchs und sich aus der grenzenlosen Einsamkeit zunächst in Träumereien, später in eine „Idee" rettet – er will ein Rothschild werden.

Erneut konstituiert die Vorgeschichte das Sujet, denn Arkadijs menschlicher Reifeprozeß, sein Erwachsenwerden, vollzieht sich im wesentlichen dadurch, daß er den Widerspruch zwischen Wunschbild und Realität in der Gestalt seines Vaters bewältigen lernt. Mit Versilovs Erscheinen begann einst Arkadijs „Bewußtsein": „Wäre ich damals nicht mit ihm zusammengetroffen, so hätte sich mein Verstand, meine Denkart, mein Schicksal sicher anders gestaltet" (PSS 13, 6). Als der Heranwachsende versucht, sich menschliche und gesellschaftliche Anerkennung zu erwerben, indem er die „Einsamkeit" (PSS 13, 72) zum Lebensprinzip erhebt und durch Selbsterziehung nach dem Muster bür-

gerlicher Tugenden – Stärke, Energie, Willenskraft – Geld und damit Macht gewinnen will, läuft er Gefahr, sein moralisches Urteilsvermögen zu verlieren¹⁴¹. Dieses „Kind“, dieses „reine Herz“ (PSS 13, 156) kann Empfindung und Verstand noch nicht in Einklang bringen und wird dadurch Spielball und Opfer der Intrigen anderer. Zwar „erschüttert“ Versilovs Vision des Goldenen Zeitalters Arkadijs Herz (PSS 13, 376), doch die Ereignisse zerstören das „Phantasiegebilde“ (PSS 13, 6) des Vaters endgültig. So kann Arkadij am Ende seiner Aufzeichnungen resümieren, daß er „gerade durch den Prozeß des Erinnerns und Niederschreibens sich selbst erzogen und umgebildet“ (PSS 13, 477) habe, d.h. zur Erkenntnis seiner selbst gelangt sei. Das letzte Wort jedoch obliegt einem Außenstehenden, der Arkadijs Manuskript begutachtet und mit seinem Urteil das Fazit zieht: Der unpoetische Stoff einer „zufälligen Familie“, deren Mitglied Arkadij Dolgorukij ist, muß zwangsläufig der „schönen Formen“ ermangeln, denn er ist nur das Material für künftige Kunstwerke. Da die neuen menschlichen Typen noch im Werden begriffen sind, „können sie auch nicht künstlerisch vollendet dargestellt werden“ (PSS 13, 455)¹⁴².

Auch der Roman *Brat'ja Karamazovy* beginnt mit der „Geschichte einer Familie“, die eigentlich keine ist, denn die drei Söhne werden wiederum von fremden Menschen aufgezogen. Nach einer „ungeordneten Kindheit und Jugendzeit“ ist Mitja „leichtsinnig, ungestüm, leidenschaftlich, ungeduldig“ (PSS 14, 12), und erst durch schwere seelische Konflikte beginnt er seine Mitverantwortung für das Leiden der Kinder auf der Welt zu erkennen¹⁴³. Ivan und Aleša verdanken einem „edelmütigen und humanen Menschen“ immerhin Erziehung und Bildung für das ganze Leben, doch leidet der begabte Ivan schon bald daran, daß sie „inmitten einer fremden Familie aufwachsen, abhängig von den Wohltaten anderer“ (PSS 14, 14). Seine intellektuelle Rebellion gegen die gottgewollte Weltordnung gründet sich dann auch auf der spekulativen Voraussetzung, daß die Leiden der Kinder ein zu hoher Preis für Glück und Harmonie der Menschheit am Ende der Geschichte seien¹⁴⁴. Aleša stimmt dieser Schlußfolgerung zu, ohne die gedanklichen Prämissen des Bruders zu teilen, denn er „liebt die Menschen“ und lebt „im vollkommenen Glauben an die Menschen“ (PSS 14, 18). In seinem Herzen trägt er das Bild der Mutter, die bei ihrer Heirat selbst

eine „arme Waise“, ein „unschuldiges Kind“ (PSS 14, 12) war, und bezeichnenderweise haben sich Aleša „die schrägen Strahlen der untergehenden Sonne“ (PSS 14, 18) von allen Kindheitseindrücken am stärksten eingeprägt. Aleša, dem eine „ganz naturhafte und unbezähmbare Schamhaftigkeit und Keuschheit“ (PSS 14, 19) eignet, zieht es „mit der ganzen glühenden ersten Liebe seines dürstenden Herzens“ (PSS 14, 18) zu Starec Zosima ins Kloster.

Der Starec Zosima ist es dann auch, der in seinen Aufzeichnungen das Goldene Zeitalter als gegenwärtig und jedem Menschen erfahrbar vermittelt¹⁴⁵; in seiner Lebensgeschichte hat Dostoevskij die Gefährdungen und Verfehlungen früherer Romangestalten synthetisiert und die „Wiederherstellung“ der ganzheitlichen menschlichen Natur vollzogen. Das sechste Buch der *Brat'ja Karamazovy, Russkij inok*, wurde in der Sekundärliteratur vorrangig ideologisch, nämlich als Ausdruck der religiös-sittlichen Auffassungen Dostoevskijs interpretiert¹⁴⁶. Vergleicht man aber den dargestellten Sonderfall der Mönchsexistenz, zu der Zosima nach einem normalen weltlichen Leben voller Versuchungen und Verfehlungen Zuflucht nimmt, mit Schillers Konzeption der sentimentalischen Idylle, so ist in Zosimas Klosterdasein tatsächlich „*aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale . . . vollkommen aufgehoben . . . und mit demselben auch aller Streit der Empfindungen*“ (NA 20, 472). Im Kloster fand Zosima zu einer „Ruhe, die aus dem Gleichgewicht nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle nicht aus der Leerheit fließt, und von dem Gefühle eines unendlichen Vermögens begleitet wird“ (NA 20, 473).

Der „geheimnisvolle Besucher“ hingegen, der im Grunde eine Parallelgestalt zu Zosima ist, muß *im weltlichen Leben* zu „einer freyen Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur“ (NA 20, 472) gelangen. Mit der Offenbarung seines Verbrechens erleichtert er sein Gewissen, und die Natur bestraft und erlöst ihn zugleich. Im Angesicht des Todes empfindet er endlich „Freude“ und „Frieden“. „Auf einmal fühlte ich das Paradies in meiner Seele, kaum daß ich getan hatte, was nötig war“ (PSS 14, 283). Der Menschheit jedoch steht die Verwirklichung des Paradieses auf Erden noch bevor, „doch es wird nicht sogleich geschehen, denn jegliches vollzieht sich nach eigenem Gesetz . . . Es wird

sich vollziehen, doch vorher muß die Periode zu Ende gehen, in der der Mensch sich gegen die anderen *verschließt*“ (PSS 14, 275 f.). Verlegte Dostoevskij in den vorangegangenen Werken das Goldene Zeitalter in die Reflexionen der Gestalten, so erfährt Schillers Utopie eines „idyllischen Zeitalters“¹⁴⁷ in den *Brat'ja Karamazovy* eine ästhetische Konkretisierung durch die in den Handlungsverlauf eingeschobene Lebensgeschichte Zosimas und seines „geheimnisvollen Besuchers“. Auf diese Weise erscheint am Ende des 19. Jahrhunderts die sentimentale Idylle noch einmal als Möglichkeit der geschichtlichen Sinnggebung für den modernen Menschen; sie bestätigt die Verpflichtung des russischen Schriftstellers auf das aufklärerisch-klassische Humanitätsideal und Kunstkonzept Friedrich Schillers. Daß die Mönchsexistenz Zosimas nicht als historisch-gesellschaftliche Alternative oder religiöses Ideal, sondern als poetisches Gleichnis konzipiert ist, belegt der Aleša Karamazov anheimgestellte Weg, der aus dem Kloster zu den Menschen führt¹⁴⁸.

Erneut beglaubigt wird im Roman die humanisierende Mission der Kunst, denn solange geschichtlich-gesellschaftliche Wirklichkeit und menschliches Ideal auseinanderfallen, gilt es „trotz allem das Banner zu bewahren, und wenn nicht anders, so sollte wenigstens einzeln der Mensch ein Beispiel geben und die Seele aus der Abgeschlossenheit herausführen zur Tat des brüderlichen Sichverbindens, . . . damit der große Gedanke nicht stirbt“ (PSS 14, 276). Auf diese Weise resümiert der russische Schriftsteller seine Einsichten in die historischen Möglichkeiten literarischen Produzierens unter den Bedingungen der „Zivilisation“. Am Ende des 19. Jahrhunderts erneuert Dostoevskij ein Literaturkonzept, wie es Schiller in der Abhandlung *Über naive und sentimentale Dichtung* entworfen hat: „Indem er den Gedanken erwog, daß die in unserer Natur durch ‘die Kunst’, d.h. die Verstandeskultur in allen ihren Formen, ‘zerstörte’ Totalität nur durch eine ‘höhere Kunst’ wiederherzustellen sei, konzipierte er Grundlagen einer Kunsttheorie, in der Artefakte nicht nur eine vorläufige kompensatorische Funktion, sondern die unersetzbare Bedeutung zugewiesen bekommen, die als natürlich endgültig verlorengegangene Einheit des Menschen ästhetisch zu vermitteln, ohne den falschen Schein der Natürlichkeit zu erwecken oder als schale Surrogate einer solchen zu fungieren“¹⁴⁹.

3. „Realisten“ und „Idealisten“

Aus der Perspektive der Schillerschen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* eröffnet sich auch ein neuer Zugang zum Verhältnis von „Idee“ und literarischer Gestalt bei Dostoevskij. Bachtin war davon ausgegangen, daß der „Held“ bei Dostoevskij „ein Mensch der Idee“ sei und seinen „Dingcharakter“, d.h. seine gesellschaftliche Objektrolle, überwinde, indem er in die „reine und abschließbare Sphäre der Idee“ eintritt, d.h. zum selbstlosen Menschen der Idee wird¹⁵⁰. In diesem Sinne wird auch Dostoevskijs schöpferisches Credo, „bei vollem Realismus den Menschen im Menschen zu finden“ (PSS 27, 65), interpretiert, so daß die Verschmelzung von fiktiver Gestalt und Idee nicht mehr als poetologisches Prinzip, sondern als bereits vollzogene „Befreiung“ von den Zwängen der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit erscheint. Die humanisierende Funktion der Erzählwerke erwächst so allein aus der gleichberechtigten Koexistenz voneinander unabhängiger Bewußtseinsinhalte.

Mithin erfaßte Bachtin zwar ein wesentliches Prinzip der Dostoevskijschen Poetologie, indem er darstellte, wie das für den modernen Künstler notwendige Ideenpotential in die Selbstreflexion der Gestalten verlagert wird; die dazu notwendige, bewußte Tätigkeit des Autors, der das Wirklichkeitsmaterial erst zu einer Aussage gemäß der beabsichtigten Wirkung organisieren muß, blieb dabei jedoch weithin außer Betracht.

Auch Neuhäuser bestimmte die am Roman *Unizennnye i oskorbennnye* exemplifizierte „Typologie des romantischen bzw. spät- oder nachromantischen Menschen“ im Hegelschen Sinne als „Evolution des Bewußtseins“¹⁵¹. In der graphischen Darstellung der verschiedenen Verhaltensweisen, die den beschriebenen Bewußtseinsstufen entspringen und die „essentielle Komponenten des Wirklichkeitsverhältnisses Dostoevskijs“ verdeutlichen sollen, polarisierte er auf der Hauptachse A „Naivität“ und „Reflexion“¹⁵².

Es sind dies Schillersche Grundkategorien, die im dritten Teil der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* zu einer charakterologischen Typologie entwickelt werden. Im Brief an Wilhelm von Humboldt erläuterte Schiller den Schluß seiner Arbeit folgendermaßen: „Nachdem ich darinn die beyden Abwege naiver und senti-

mentalischer Poesie aus dem Begriff einer jeden abgeleitet und bestimmt, alsdann zwey herrschende Grundsätze welche das Platte und das Ueberspannte begünstigen geprüft habe (der eine ist, daß die Poesie zur *Erhöhung*, der andre daß sie zur *Veredlung* diene), so trenne ich von beyden Dichtercharakteren das *poetische* was sie verbindet, und erhalte dadurch zwey einander ganz entgegengesetzte *Menschencharaktere* die ich den *Realism* und den *Idealism* nenne, welche jenen beyden DichterArten entsprechen und nur das prosaische Gegenstück davon sind. Ich führe diesen Antagonism durch das theoretische und praktische umständlich durch, zeige das Reale von beyden, so wie das Mangelhafte. Von da gehe ich zu den Carricaturen derselben d.h. zu der groben Empirie und Phantasterey über, womit die Abhandlung schließt. Es sind also drey Gradationen von einem jeden Character aufgestellt, und es zeigt sich, daß die Spaltung zwischen beiden immer größer wird, je tiefer sie hinabsteigen" (NA 28, 164).¹⁵³

Daß Dostoevskij mit dem Schillerschen Typologisierungsversuch vertraut gewesen sein muß, läßt sich nicht nur durch die Tätigkeit seines Bruders Michail als Übersetzer dieser kunsttheoretischen Schrift und Redakteur der *Vremja* belegen¹⁵⁴, sondern auch anhand des *Dnevnik pisatelja*. Angesichts der Notwendigkeit konkreter praktischer Taten zur Umgestaltung der russischen Gesellschaftsverhältnisse wird dort der „Idealismus“ der 40er Jahre problematisiert und geschlußfolgert: „Idealist und Realist haben, wenn sie nur ehrlich und hochherzig sind, ein und dieselbe Eigenschaft: die Liebe zur Menschheit, und ein und dasselbe Objekt, den Menschen; einzig und allein die *Formen* von der Vorstellung des Objekts sind verschieden ... Der Idealismus ist seinem Wesen nach genauso real wie der Realismus und wird niemals aus der Welt verschwinden" (PSS 23, 70).¹⁵⁵ Blieb an dieser Stelle der Bezug zu Schillers Überlegungen durch den zeitgenössischen gesellschaftspolitischen Kontext weithin verdeckt¹⁵⁶, so tritt der Zusammenhang von weltanschaulich-philosophischen und ästhetisch-poetologischen Dimensionen in Dostoevskijs Interpretation des *Don Quijote* offen zutage. An der spannungsvollen Beziehung zwischen dem auf die Realitäten des Lebens beschränkten „gesunden Menschenverstand“¹⁵⁷ Sancho Pansas und der alles Existierende übersteigenden Orientierung Don Quijotes am Ideal demonstriert der russische Autor geradezu mo-

dellhaft die Differenz und wechselseitige Bedingtheit beider Grundtypen.¹⁵⁸

Unter dieser Voraussetzung soll abschließend die These aufgestellt werden, daß der von Schiller beschriebene „sehr merkwürdige psychologische Antagonismus unter den Menschen in einem sich kultivierenden Jahrhundert“ (NA 20, 491) ein Strukturprinzip der Erzählwerke Dostoevskijs bildet. In der Differenzierung zwischen „Realisten“ und „Idealisten“ versinnbildlicht Dostoevskij verschiedene Möglichkeiten einer *Verfehlung der wahren menschlichen Natur*, wobei der Schillersche Antagonismus entweder in scharfer Polarisierung, tendenzieller Annäherung oder in karikiertem Form erscheint.¹⁵⁹ Da eine Untersuchung aller Werke den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, soll die Ausgangsthese zunächst an zwei Werken verifiziert werden; die wichtigsten Ergebnisse der Strukturanalyse werden abschließend zusammengefaßt.

Neuhäuser hat bereits die Zäsur markiert, die mit der kritischen Bilanzierung des Frühwerkes in den *Zapiski iz podpol'ja* gesetzt wird. Als anthropologische Prämisse der Erzählung bestimmte er die Polarisierung zweier Typen – des Idealisten und des „natürlichen Menschen“ im Sinne Rousseaus –, die vorrangig ideologiegeschichtlich interpretiert wurden.¹⁶⁰

Gleich zu Beginn seiner Beichte behauptet der „čelovek iz podpol'ja“, er sei ein „kranker“ und „böser“ Mensch, um darauf die Erfahrungen seines vierzigjährigen Lebens in den Grundsatz zu fassen: „Ja, ein kluger Mensch des neunzehnten Jahrhunderts muß in erster Linie charakterlos sein, dazu ist er moralisch verpflichtet; ein Mensch mit Charakter, ein Tätiger, ist in erster Linie ein beschränktes Wesen“ (PSS 5, 100). Mit seiner sozialen Außenseiterposition hat sich der „čelovek iz podpol'ja“ den Freiraum für ein schier grenzenloses Reflektieren über Sinn und Zweck der menschlichen Existenz und der sozialen Organisationsformen der Menschheit geschaffen. Einerseits versucht er mit ausgeklügelter Logik, die eigene Handlungsunfähigkeit philosophisch zu legitimieren; andererseits verachtet er „alle diese sogenannten unmittlerbaren Menschen und Tätigen“ (PSS 5, 101). Gleichzeitig leidet er selbst an der Krankheit „der entwickelten Menschen unseres unglücklichen neunzehnten Jahrhunderts“, nämlich „zu viel zu erkennen“ (PSS 5, 101). Sein eigener moralischer Abstieg erscheint ihm nicht zu-

fällig, sondern folgerichtig: „Je mehr ich das Gute und all das ‘Schöne und Erhabene’ erkannte, desto tiefer versank ich in meinem Sumpf“ (PSS 5, 102). Dergestalt gewinnt die Erzählung über die ideologiekritischen Aspekte hinaus noch eine philosophisch-ästhetische Dimension: Zur Diskussion steht, daß die Zivilisation dem Menschen nicht nur zu gesteigerter Erkenntnisfähigkeit verholfen hat, sondern vor allem zur „*Vielseitigkeit der Empfindungen*“, so daß die Menschen „womöglich noch dahin gelangen, im Blutvergießen einen Genuß zu finden“ (PSS 5, 112)¹⁶¹. Wenn der „čelovek iz podpol’ja“ dann gesteigerte Erkenntnis an Untätigkeit, unmittelbar praktisches Handeln aber an menschliche Beschränktheit bindet und aus seiner Verzweiflung über diese Aporie sogar noch Genuß zu ziehen vermag¹⁶², erweisen sich seine Spekulationen als eigentümliche Modifikation der Schillerschen Polarisierung von „Realist“ und „Idealist“.

Dem fiktiven Verfasser der *Zapiski iz podpol’ja* eignet „ein unruhiger Speculationsgeist, der auf das Unbedingte in allen Erkenntnissen dringt, im praktischen ein moralischer Rigorism, der auf dem Unbedingten der Willenshandlungen bestehet“ (NA 20, 492). Weil er aber den durch Vernunftentwicklung zu erreichenden Fortschritt des Menschengeschlechts generell in Frage stellt, ist der „čelovek iz podpol’ja“ eigentlich kein „wahre(r) Idealist“, sondern ein „falscher“, ein „Phantast“; denn er „verläßt die Natur aus bloßer Willkühr, um dem Eigensinne der Begierden und den Launen der Einbildungskraft desto ungebundener nachgehen zu können. Nicht in die Unabhängigkeit von den physischen Nöthigungen, in die Lossprechung von moralischen setzt er seine Freyheit“ (NA 20, 503).

Da der „čelovek iz podpol’ja“ seinen „unendlichen Fall in eine bodenlose Tiefe“ (NA 20, 503) selbst erkennt, wird er beinahe zu einer tragischen Gestalt: „Ich habe zwar gesagt, daß ich grün und gelb werde vor Neid auf den normalen Menschen, aber unter den Bedingungen, unter denen ich ihn sehe, möchte ich nicht er sein (obgleich ich nicht aufhören werde, ihn zu beneiden“ (PSS 5, 121). So vermag er sich selbst zu objektivieren, ohne das eigene Existenzproblem lösen zu können: „In Ihnen ist etwas Wahrheit, aber keine Keuschheit (celomudrie!); Sie stellen aus kleinlichster Eitelkeit Ihre Wahrheit aus . . . Sie rühmen sich Ihres Bewußtseins, aber Sie zweifeln nur, weil Ihr Verstand zwar arbei-

tet, Ihr Herz aber verdorben ist; und ohne ein reines Herz wird es nie eine volle, richtige Erkenntnis geben" (PSS 5, 121 f.). Deshalb verspielt der „čelovek iz podpol'ja" auch die Chance einer Überwindung seiner Einsamkeit durch die Hinwendung zum ebenfalls einsamen und enttäuschten Mitmenschen: aus der Konfrontation mit dem „lebendigen Leben" (PSS 5, 176), dem „naiven" Charakter¹⁶³ der Prostituierten Liza, geht kein „Ideal schöner Menschlichkeit" (NA 20, 491) hervor, sondern der Rückfall in die Untergrundexistenz.

Wenn die Erzählung *Zapiski iz podpol'ja* eine Schlüsselstellung im Gesamtwerk Dostoevskijs einnimmt, dann erweist sich das auch unter dem hier zur Diskussion gestellten poetologischen Aspekt. Schon im Roman *Prestuplenie i nakazanie* strukturiert die Gegenüberstellung von „Realist" und „Idealist" das Gestaltenensemble. In Raskol'nikov hat der Autor einen „sentimentalischen" Charakter¹⁶⁴ geschaffen, der mit allen Attributen des „Idealisten" ausgestattet ist. „Nicht mit Erkenntnissen zufrieden, die bloß unter bestimmten Voraussetzungen gültig sind, sucht er bis zu Wahrheiten zu dringen, die nichts mehr voraussetzen und die Voraussetzung von allem andern sind. Ihn befriedigt nur die philosophische Einsicht, welche alles bedingte Wissen auf ein unbedingtes zurückführt, und an dem Nothwendigen in dem menschlichen Geist alle Erfahrung befestigt; die Dinge, denen der Realist sein Denken unterwirft, muß er sich, seinem Denkvermögen unterwerfen" (NA 20, 495).

Auch die Raskol'nikovs Theorie des Verbrechens zugrunde liegende Einteilung der Menschen in zwei Klassen modifiziert den Schillerschen Antagonismus. Bezeichnenderweise beruft sich Raskol'nikov auf ein „Naturgesetz", demzufolge die Menschheit in zwei Klassen zerfällt. Die „gewöhnlichen" Menschen sind „ihrer Natur nach konservativ, anständig, sie leben gehorsam und sind gern bereit zu gehorchen" (PSS 6, 200). Dem „Realisten" eignete nach Schiller „in Rücksicht auf das theoretische, ein nüchterner Beobachtungsgeist und eine feste Anhänglichkeit an das gleichförmige Zeugniß der Sinne; in Rücksicht auf das praktische eine resignirte Unterwerfung unter die Nothwendigkeit (nicht aber unter die blinde Nöthigung) der Natur: eine Ergebung also in das, was ist und was seyn muß" (NA 20, 492). Den Vertretern der zweiten Klasse, die „die Gabe oder das Talent haben, in ihrem Kreis

ein *neues Wort* auszusprechen“ und die die „Zerstörung des Bestehenden im Namen des Besseren fordern“, räumt Raskol'nikov das Recht auf Verbrechen „im Namen der Idee“ (PSS 6, 200) ein. Der „Idealist“ war „ein geschwornener Feind alles Kleinlichen und Platten“, der „sich selbst mit dem Extravaganten und Ungeheuren versöhnen“ würde, „wenn es nur von einem großen Vermögen zeugt ... (er) denkt von der Menschheit so groß, daß er darüber in Gefahr kommt, die Menschen zu verachten“ (NA 20, 498).

In der Logik des Handlungsverlaufes entdeckt Dostoevskij „die Einseitigkeit beyder Systeme und den reichen Gehalt der menschlichen Natur“ (NA 20, 499) vor allem durch die allmähliche Annäherung zwischen Raskol'nikov und Sonja. Diese läßt „durch die Nothwendigkeit der Natur sich bestimmen“, und für sie gilt, was nach Schiller den „Realisten“ ausmacht: „Aus dem einzelnen Falle schöpft er die Regel seines Urtheils, aus einer innern Empfindung die Regel seines Thuns; aber mit glücklichem Instinkt weiß er von beyden alles Momentane und Zufällige zu scheiden“ (NA 20, 494). Als ihr Raskol'nikov sein Verbrechen gesteht, nimmt sie Zuflucht zur Bibel, weil sie wie der „Realist“ bei Schiller auf „die Wiederkehr ähnlicher Fälle“ ihre Einsicht baut (NA 20, 494). Deshalb kann sie auch „richtig urtheilen in allem, was in der Ordnung ist“, denn eine „comparative Allgemeinheit (ist) das höchste, was der Realist in seinem Wissen erreicht“ (NA 20, 494); die ideellen Motive der Mordtat werden ihr immer verschlossen bleiben. Raskol'nikov hat das genau erkannt, wenn er feststellt: „Wir beide sind zu verschiedene Naturen (my ljudi roznye) ... wir passen nicht zusammen“ (ne para – PSS 6, 318). Dennoch braucht er Sonja, weil diese instinktiv empfindet¹⁶⁵, was der spekulative Verstand Raskol'nikov so lange vorenthielt – Menschlichkeit.

So ist „das Ideal menschlicher Natur unter beyde vertheilt, von keinem aber völlig erreicht“ (NA 20, 500). Das Zueinanderfinden dieser beiden so unterschiedlichen Charaktere im Epilog des Romans hat in diesem Sinne die ästhetische Funktion, dem Leser bewußt zu machen, „daß nur durch die vollkommen gleiche *Einschließung* beyder dem Vernunftbegriffe der Menschheit kann Genüge geleistet werden“ (NA 20, 493).

Der *Idiot* intendierte erstmals eine Synthese von Naivität und Re-

flexion in der Gestalt Myškins, die jedoch als ästhetische Fiktion kenntlich gemacht wurde, insofern Myškins menschliche Idealität auf einer defekten Natur beruhte. Aus dieser Ambivalenz erwuchs auch die spannungsvolle Beziehung zu den anderen Romangestalten, die das Sujet konstituierte. War das Schicksal der innerlich zerbrochenen Nastasja Filippovna ein Gegenstand seines „sentimentalischen“ Interesses, das sich auf die moralische Idee gründete, diese unglückliche Frau zu „retten“ (PSS 8, 484), so verband ihn mit Aglaja eine Wesensverwandtschaft: das „reine, unschuldige Herz“ (PSS 8, 359) und die Naivität (PSS 9, 285). Da Myškin die Zwiespältigkeit in sich nicht aufheben kann, wird er „schuldig“ (PSS 8, 484), denn er verkennt die „verdorbene Natur“ Nastasja Filippovnas ebenso wie den Reifeprozess Aglajas: sie „hat geliebt wie eine Frau, wie ein Mensch, nicht wie ... ein abstrakter Geist“ (PSS 8, 484).

Zudem problematisiert Dostoevskij auf der „Hauptachse des ganzen Romans“ (PSS 9, 227), nämlich im Verhältnis Myškins zu dem ebenfalls unheilbar kranken Ippolit, den aufklärerischen Grundzug der Schillerschen Anthropologie. Ippolits Rebellion gegen die „Naturgesetze“, angesichts derer sein „freier Wille“ ohnmächtig bleibt, deutet „den Werth (den zeitlichen Gehalt) unsers Lebens“ und „die Würde (den moralischen Gehalt) unsers Lebens“ (NA 20, 501) als Aporie. Da eine Vermittlung zwischen Erfahrung und Vernunft nicht mehr möglich scheint, mündet seine gedankliche Spekulation in die Paradoxie der letzten freien Willensäußerung – den Selbstmord.

Im Roman *Besy* gerät die poetologische Umsetzung Schillerscher Theoreme über weite Strecken zur Parodie. Mit der Verschiebung der ästhetischen Wertungsperspektive vergrößert sich die Ambivalenz der Gestalten derartig, daß ihre menschliche Substanz kaum mehr zu fassen ist. Der „Idealist“ und „Ästhetiker“ (PSS 10, 373) Stepan Trofimovič ist ein „Kind“ (PSS 10, 35), aber Naivität und erhabene Ideen dienen vor allem der Legitimation seiner „prižival'sčik“-Existenz (PSS 10, 26). Er lebt bei Varvara Petrovna, einer „Frau der Klassik, einer Mäzenatin“ (PSS 10, 12), die „ihn sich erdichtet hatte (vydumala) und an ihre Erfindung selbst als erste glaubte“ (PSS 10, 16).

In dieser Welt des ästhetischen Scheins, wo Masken und Rollenspiel dominieren, verflüchtigen sich die Charaktere so weit, daß kaum noch

Karikaturen übrig bleiben. Petr Verchovenskiĭ spielt den „Realisten“ (PSS 10, 156) nur; er ist nicht einmal ein „gemeine(r) Empiriker“ (NA 20, 502), sondern einfach ein „Gauner“ (mošennik – PSS 10, 324). Dieser „Nihilist“ (PSS 10, 323) „liebt die Schönheit“ (PSS 10, 323) und erhebt Stavrogin, dem gleichermaßen „Treuerzigkeit und Naivität“ (PSS 10, 323) wie „rationale Erbitterung“ (razumnaja zloba – PSS 10, 165) zugeschrieben werden, zu seinem „Idol“ (PSS 10, 323). Stavrogin wiederum, ein „müßiges, schwankendes Herrensöhnchen“ (PSS 10, 202), weiß selbst, daß er ein „nichtswürdiger Charakter“ (PSS 10, 228) ist, eine Karikatur des „Idealisten“ im Schillerschen Sinne: „Der Phantast verläugnet also nicht bloß den menschlichen – er verläugnet allen Charakter, er ist völlig ohne Gesetz, er ist also gar nichts und dient auch zu gar nichts. Aber eben darum, weil die Phantasterey keine Ausschweifung der Natur sondern der Freyheit ist, also aus einer an sich achtungswürdigen Anlage entspringt, die ins unendliche perfektibel ist, so führt sie auch zu einem unendlichen Fall in eine bodenlose Tiefe, und kann nur in einer völligen Zerstörung sich endigen“ (NA 20, 503).

Aus der Perspektive des „naiven“ Jünglings Arkadij Dolgorukij, der „aus dem Meer des Idealismus in das wirkliche Leben fällt“ (PSS 16, 128), gestaltet Dostoevskij im Roman *Podrostok* noch einmal das gesamte Spektrum der charakterologischen Typologie Schillers. Das Schwanken zwischen den Extremen der Empirie und Phantasterei wird in Arkadijs Idee, ein Rothschild zu werden, vorrangig gedanklich–spekulativ entwickelt. Den Handlungsverlauf konstituiert dann das Motiv der „Wahlverwandtschaft“ des Jünglings mit seinen zwei Vätern. Traten in Versilov erneut die selbstzerstörerischen Züge des zum „Phantasten“ tendierenden „Idealisten“ zutage, „der sich mit der Stirn an der Wirklichkeit stößt“ und „stets mehr als alle anderen Menschen dazu neigt, alle möglichen Schandtaten anzunehmen“ (PSS 13, 385), so stand diesem „Menschen aus dem Buch“ (knižnyj čelovek – PSS 13, 385) in Makar Dolgorukij ein echter „naiver“ Charakter gegenüber. Makar hat soviel Poetisches an sich, daß er „fast als Künstler“ (PSS 13, 312) erscheint, und in diesem Sinne wirkt er nicht nur durch seine Erzählungen ohne „moralische Lehre oder eine allgemeine Tendenz“ auf die sittliche Entwicklung Arkadijs, sondern beeindruckt alle Roman-

gestalten durch seine „außerordentliche Herzensreinheit“, das „Fehlen jeglicher Eigenliebe“, „Treuerzigkeit“, „Sanftmut“ und „blagoobrazie“ (PSS 13, 312 f.). Gleichzeitig muß sich Arkadij gegen den Einfluß des „Schurken“ Lambert zur Wehr setzen, der als „Realist“ (PSS 13, 363) scheinbar „tausendmal mehr recht hat als ich und Versilov und alle Idealisten“ (PSS 13, 363), denn: „Menschen von der Art Schillers in reinem Zustand gibt es nicht – das sind Erfindungen der Phantasie“ (ich vydumali – PSS 13, 363).

Was im Entwicklungsweg des Jünglings Arkadij Dolgorukij noch nicht konkretisiert werden konnte (und sollte)¹⁶⁶, repräsentiert schließlich Aleša Karamazov. Er ist von vornherein als „schöne Seele“ konzipiert, in der „das Ideal als Natur“ (NA 20, 444) wirkt¹⁶⁷. Während in Ivan Karamazov wiederum der zum Phantasten tendierende „Idealist“ Gestalt gewinnt, entwickelt sich Dmitrij vom „Realisten“ zum „erhabene(n) Charakter“, der sich „nur in einzelnen Siegen über den Widerstand der Sinne, nur in gewissen Momenten des Schwungs und einer augenblicklichen Anstrengung kund“ (NA 20, 444) tut.

In Ivan Karamazovs Poem *Velikij inkvizitor* erfährt die charakterologische Typologie eine paradoxe Zuspitzung. Wie der „Realist“ bei Schiller bezweckt der Großinquisitor „in seinen politischen Tendenzen den Wohlstand . . . , gesetzt daß es auch von der moralischen Selbständigkeit des Volks etwas kosten sollte“ (NA 20, 497), während Christus, der „Idealist“, „selbst auf Gefahr des Wohlstandes, die *Freyheit* zu seinem Augenmerk“ (NA 20, 497) macht. Vermochte es Christus, „uns von dem, was der Menschheit möglich ist, einen großen Begriff zu erwecken und Achtung für ihre Bestimmung einzufloßen“ (NA 20, 501), so hat der Mensch in den Augen des Großinquisitors „absolut keinen Werth und keine Würde“ (NA 20, 502). Mit „Wunder, Geheimnis und Autorität“ (PSS 14, 232) will er deshalb die Tat Christi, „der von den Menschen zu hoch dachte“ (PSS 14, 233), korrigieren. Um die Menschen glücklich zu machen und ihre Sehnsucht nach Ruhe und Harmonie zu befriedigen, werden sie der Freiheit, der „freien Wahl im Wissen um Gut und Böse“, der „freien Entscheidung des Herzens“ (PSS 14, 232) beraubt. Mit dieser Wendung entdeckt Dostoevskij nicht nur die Gefahr, daß der „gemeine Empirismus“ des Großinquisitors sich des idealistischen Systems bemächtigt und es eigenen Zwecken dienstbar

macht; die Paradoxie des poetischen Gleichnisses – Christus schweigt und besiegelt den Monolog des Großinquisitors mit einem Kuß – stellt vielmehr die antithetische Prämisse selbst in Frage¹⁶⁸. Entscheidend sei, ob die zukünftigen „Retter der Menschheit diese achteten oder verachteten“, und Dostoevskij bekennt, er habe seine Leser zwingen wollen zu erkennen, „daß der *reine, ideale Christ* keine *abstrakte Sache* ist, sondern eine *bildhaft reale*, mögliche, augenscheinlich bevorstehende“ (PSS 30/1, 68; Hervorh. von mir – Ch. Sch.).

Im sechsten Buch *Russkij inok* deutet sich für die vom Großinquisitor beschworenen „unlösbaren historischen Widersprüche der menschlichen Natur auf der ganzen Erde“ (PSS 14, 230) dann auch eine Lösung an, wenn der „geheimnisvolle Besucher“ des Starec Zosima in seiner Verheißung des künftigen Paradieses Anthropologie und Geschichte miteinander zu vermitteln sucht, so daß der Antagonismus in der Perspektive der menschlichen Gattung aufhebbar erscheint: „Es ist eine seelische, psychologische Angelegenheit: Damit die Welt umgestaltet, neu gemacht werden kann, müssen sich die Menschen selbst psychisch auf einen anderen Weg begeben ... Unbedingt aber wird die Zeit dieser schrecklichen Abgeschlossenheit einmal zu Ende gehen, dann werden alle auf einmal begreifen, wie sehr sie, wider die Natur, sich voneinander abgetrennt haben“ (PSS 14, 275 f.).

Gleichwohl ist an dieser Stelle ein Endpunkt erreicht, denn die Erneuerung der sentimentalischen Idylle konnte nur noch in der Form des „frommen Narren“ (jurodivyj – PSS 14, 276) erfolgen. Dostoevskijs Selbstzweifel, „ob die Antwort *ausreichend* sei“, da sie ja „nicht direkt und Punkt für Punkt auf die vorher geschilderten Situationen (im 'Großinquisitor' und davor) erfolgt, sondern nur indirekt ... eine der anfangs skizzierten Weltsicht völlig entgegengesetzte geschildert wird“ (PSS 30/1, 122), signalisieren ebenfalls, daß die Grenzen einer Aktualisierung und Umfunktionierung aufklärerisch-klassischer Positionen erreicht und ausgeschritten sind.

Die Aufhebung der geschichtlichen Widersprüche, ihre Aussöhnung in einer ästhetischen Utopie ist ebenso problematisch geworden wie der beharrliche Versuch, zwischen „Realisten“ und „Idealisten“ zu vermitteln, indem die „gute Tat“ des einzelnen zum obersten Kriterium für die „Liebe zur Menschheit“ erhoben wird. Die schon im Frühwerk

angelegte Identifizierung eines idealistischen Wirklichkeitsverhältnisses mit dem „šillerianstvo“ und der „šillerovščina“ führte in der Erzählung *Zapiski iz podpol'ja* zu einer generellen Infragestellung der klassischen Einheit des Wahren, Guten und Schönen; es verstärkte sich das Interesse am Niedrigen und Gemeinen, und im Ergebnis dessen kam es zu einer ästhetischen Aufwertung des Komischen und Grotesken. Beide Tendenzen sind im Erzählwerk Dostoevskijs von Anfang an präsent und konstituieren das poetologische Programm des „phantastischen Realismus“¹⁶⁹.

Den Übergang aber von der Orientierung an der idealistischen Ästhetik Schillers hin zu einer Poetologie des modernen Realismus, mit dem Dostoevskij auch zu einem Exponenten der „nicht mehr schönen Künste“¹⁷⁰ wurde, hat offensichtlich ein anderer Autor der Weltliteratur wesentlich befördert, nämlich Victor Hugo¹⁷¹. Dessen Versuch, auf der Grundlage des Christentums eine moderne Kunsttheorie zu entwickeln, die mit einer ästhetischen Rechtfertigung des Häßlichen den klassischen Kanon des Schönen durchbrach und mit dem Prinzip des Grotesken die Grenze des Darstellungswürdigen auf die Individualität des einzelnen, beschränkten und deshalb unidealen Menschen hin erweiterte¹⁷², scheint für Dostoevskij von ebenso großer Relevanz gewesen zu sein wie Schillers klassische Kunsttheorie.

Künftigen Forschungen muß es vorbehalten bleiben, diese These zu verifizieren.

ANMERKUNGEN

Schiller und Dostoevskij werden – soweit das möglich ist – unter Angabe von Band- und Seitenzahl nach der jeweiligen historisch-kritischen Werkausgabe zitiert; alle übrigen bibliographischen Angaben erfolgen, wo das unmißverständlich ist, lediglich durch Nennung des Autors, des Erscheinungsjahres und der Seitenzahl. Das Literaturverzeichnis löst diese Verkürzungen auf und bietet die vollständigen bibliographischen Angaben.

Abkürzungen und Siglen:

- NA = *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Herausgegeben im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel, Weimar 1943 ff.
- Jonas = *Schillers Briefe*. Herausgegeben von Fritz Jonas. Kritische Gesamtausgabe, Band I – VII, Stuttgart/Leipzig/Berlin/Wien o.J.
- PSS = F.M. Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcali tomach*, Leningrad 1972 ff.
- DMI = *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Leningrad 1974 ff. Bd. 1 (1974), Bd. 2 (1976), Bd. 3 (1978), Bd. 4 (1980), Bd. 5 (1983), Bd. 6 (1985), Bd. 7 (1987), Bd. 8 (1988).
- SCHAD = *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs: Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*. Herausgegeben von Helmut Brandt, Berlin und Weimar 1987.

EINLEITUNG: Dostoevskij und Schiller: Forschungsergebnisse, Probleme der Methodologie und Zielstellung der Arbeit

- 1 Zu den Grundlinien der Forschung bis 1965 vgl. besonders die Schlagworte in F.M. Dostoevskij: *Bibliografija proizvedenij* (1968); des weiteren Grossman (1922); Komarovič (1925, 1933); *Tvorčestvo Dostoevskogo* (1959).
Zu Forschungstendenzen der 70er und 80er Jahre vgl. DMI, Bd. 1 – 8 (1974 ff.); Wytrzens (1975, 60 ff.); Zacharov (1978); *New Essays on Dostoyevsky* (1983).
- 2 F.M. Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Leningrad 1972 ff.
- 3 Die generelle Aufwertung der literaturgeschichtlichen Stellung Dostoevskijs ist ein Ergebnis des allmählichen Überganges von ideologischen zu ästhetischen Bewertungskriterien. Da eine kritische Bilanzierung der Forschungsgeschichte im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, seien nur einige Etappen skizziert: Bei Pereverzev (1925) und Lunačarskij (1929, 1931) dominierte der soziologische Aspekt, indem Dostoevskij als Ideologe des Kleinbürgertums betrachtet wurde, das im Verlauf des Kapitalisierungsprozesses eine neue russische Kultur – neben der Adelskultur – hervorbrachte. Über Jahrzehnte hinweg stand die Erbeaneignung dann im Zeichen einer ideologischen Abwehr der „dostoevščina“, d.h. der angeblich religiös-idealistischen, irrational-mystischen Tendenzen im Gesamtcharakter des Autors. Dafür exemplarisch sind die literaturkritischen Äußerungen Gor'kij's, über die – ohne kritisch-wertende Distanz – Bjalik (1960, 238 ff.) informiert. Eine differenziertere Argumentation konnte in dem Maße entwickelt werden, wie die platte Identifizierung des Autors mit seinen Gestalten überwunden wurde, die Dostoevskij als „Prediger des Individualismus“ erscheinen ließ. Bis in die 50er Jahre hinein war man bemüht, die „reaktionären“ Züge der Weltanschauung vom humanistischen Pathos der Kunstwerke zu sondern und auf diese Weise eine Grundlage für die wissenschaftliche Bewertung der Wirkungsgeschichte zu schaffen. Vgl. u.a. Ermilov (1956); Borščevskij (1956); *Tvorčestvo Dostoevskogo* (1959).
Erst mit der Übernahme der methodologischen Prämissen Bachtins vollzog sich ein Paradigmenwechsel. Dazu im folgenden.
- 4 Vgl. Anm. 1 und von den neueren Arbeiten Dneprov (11 1971); Motyleva (1973, 223 ff.); *Dostoevskij v zarubežnych literaturach* (1978); *Kunst und Literatur* (6 1981, 610 ff.; 7 1981, 711 ff.) Friedländer (1985).

- 5 Für die Dostoevskij-Rezeption in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellte Loewenthal (1935, 347) fest, daß sie „von vornherein im Zeichen des *Mythos*“ steht.

„Das will heißen, dass in seine Person wie in seine Werke wie auch in eine gewisse undurchdringliche Einheit, die man zwischen seinem Leben und seinen Romanen stiftet, Gehalte gelegt werden, die jede nachprüf-bare Faktizität transzendieren, die insbesondere außergeschichtlichen Charakter tragen, d.h. vollkommen beziehungslos zum gesellschaftli-chen Prozeß stehen, oder die den Anspruch machen, im Gegensatz zu aller immanenter Geschichtstheorie, zu aller Konstruktion von gesell-schaftlicher Gesetzmäßigkeit das soziale Leben von sich aus sinnhaft zu konstituieren.“

So zutreffend diese Diagnose ist – Loewenthals Intention, „die Klassen-ideologie der bürgerlichen Mittelschichten ... in der Dostoevskij-Re-zeption aufzuweisen“ (S. 347), geht am humanisierenden Potential der Dostoevskijschen Erzählwerke vorbei. Weil die Kunstspezifik vernach-lässig wird, mündet der ideologiekritische Ansatz – bei ausgezeichneten Beobachtungen im Detail – wiederum in die Kritik an einer „reaktionä-ren Haltung“ (S.363) Dostoevskijs.

Hatte Loewenthal bereits scharfsinnig erkannt, daß Dostoevskijs angeb-liche Interpretation der russischen Volksseele zum Prototyp der natio-nalen Mythologie wurde (vgl. S. 355), so dominierte in der Forschung jahrzehntelang gerade dieser Aspekt des nationalen Messianismus, der lediglich mit unterschiedlichen politischen Vorzeichen versehen wurde. Die fatalen Konsequenzen einer Verabsolutierung der biographischen und nationalgeschichtlichen Spezifika offenbart beispielsweise ein Ver-gleich der Kapitelüberschriften bei Holzmann (1923), Seleznev (1981) und Kjetsaa (1986): Die emotionale Überfrachtung der literaturge-schichtlichen Darstellung leistet einer Mystifizierung des Erbes Vorschub und korrespondiert mit lebensphilosophischen Interpretationsmustern des Dostoevskijschen Werkes (vgl. Bohatec, 1950).

Im Prozeß spätbürgerlicher Ideologiebildung war das Dostoevskij-Bild Spenglers (1963, 791 ff.) folgenreich; vgl. auch Mereschkowski (1924), Berdjajew (1925), Nigg (1951), Schubart (1979).

In sowjetischen Arbeiten wird oft eine Gegenüberstellung von *zeitglei-chen* Prozessen in der russischen und den westeuropäischen Literaturen praktiziert und daraus geschlußfolgert, daß der russische Realismus auf Grund seines tiefen Humanismus anderen nationalliterarischen Entwick-lungen überlegen sei. Die Vernachlässigung der Phasenverschiebenheit im weltliterarischen Prozeß führt so erneut zu einer Überschätzung der nationalliterarischen Spezifik. Vgl. u. a. Bursov (1964), Makogonenko/ Kuprejanovz (1976).

Bursov verteidigte im Rundtischgespräch anlässlich des 100. Geburtstages Dostoevskijs seine Position: „Wenn wir von der Weltbedeutung Dostojewskis (oder der jedes anderen großen russischen Schriftstellers) sprechen, müssen wir die Kompliziertheit seiner Situation zuerst und vor allem innerhalb der nationalen Literaturentwicklung, dann erst in bezug auf den internationalen Literaturprozeß sehen. Anders gelingt uns keine allseitige und objektive Bewertung seines literarischen Erbes. Meiner Ansicht nach steht in derartigen Fällen uns das entscheidende Wort zu ...“ (Kunst und Literatur 7 1981, 737).

Gegen die pauschalen Urteile über „den Westen“ und das Argument der „nationalen Schranken“ polemisierte im Gespräch bereits Motyleva mit dem Hinweis: „Wenn wir aber die ‘Besonderheit’ Dostojewskis so außergewöhnlich potenzieren, laufen wir Gefahr, ihn sowohl von der russischen Literatur als auch von der Weltliteratur zu isolieren“ (ebenda, S. 739).

6 Vgl. dazu die vorrangig ideologische Argumentation bei Schmidt (1973, 57 ff.), Schmidt/Jünger (1984) und Wegner (1985), die die Dostoevskij-Rezeption in Deutschland untersuchen.

7 Vgl. Träger: Über Historizität und Normativität des Klassikbegriffs (1981, 192).

8 R. Lauer (1980) zieht die Möglichkeit einer objektivierbaren Vergleichsbasis generell in Zweifel:

„Ebenso wie es kaum gelingen kann, den russischen künstlerischen Realismus an den nämlichen – oder auch nur ähnlichen – sozialökonomischen Determinanten wie im übrigen Europa festzumachen, fällt es schwer, ihn in einen monokausalen Zusammenhang mit der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung Rußlands zu bringen“ (S. 277). Deshalb wird der russische Realismus „als eine in sprachlich-künstlerischer Struktur ausgedrückte spezifische Weltsicht“ aufgefaßt, für die die analytische Behandlung gesellschaftlicher Erscheinungen charakteristisch ist. „In einer solchen Sicht erscheint es möglich, die politische und gesellschaftliche Dimension der Zeit, die Bewegungen der Ideengeschichte und vor allem die Spezifik der literarischen Evolution als Faktoren, die Thematik und Methode des Realismus bestimmen, zusammenzuführen“ (S. 278). Wo es in der sowjetischen Forschung Ansätze zu einer Theoriebildung gibt, werden vorzugsweise die Beziehungen der nachfolgenden Schriftstellergenerationen zum Klassiker Puškin analysiert. Vgl. Problemy tipologii russkogo realizma (1969); Friedländer (1971).

Dieses Forschungsdesiderat wurde neuerlich bestätigt durch die Bilanzierung der Arbeit an den beiden von Russisten der DDR verfaßten Geschichten der russischen Literatur. Vgl. Zur Rezeption der russischen und sowjetischen Literatur (1984, 3 ff.).

- 9 Siehe: *Meždunarodnye svjazi russkoj literatury* (1963); *Russko-evropejskie literaturnye svjazi* (1966); *Rossija i Zapad* (1973); *Vosprijatie russkoj kul'tury na Zapade* (1975); *Sravnitel'noe izučenie literatur* (1976).

Die Publikationen enthalten jeweils eine Bibliographie der von den Mitarbeitern des Puškinhauses bearbeiteten Themen und vermitteln damit einen Überblick über die sowjetische Forschung.

Unter der Leitung M. P. Alekseevs gab das Institut für russische Literatur eine Reihe mit dem Titel *Iz istorii meždunarodnych svjazej russkoj literatury* heraus, in der folgende Bände erschienen:

Èpocha prosveščenijsa (1967); *Ot klassicizma k romantizmu* (1970); *Rannie romantičeskie vejanija* (1972); *Èpocha romantizma* (1975); *Ot romantizma k realizmu* (1978); *Èpocha realizma* (1982).

Da diese Arbeiten weithin auf vorgeprägten, von der westeuropäischen Literaturentwicklung abgeleiteten Epochenbegriffen basieren, wird das Problem der Phasenverschobenheit kaum reflektiert und die russische Literatur vorrangig unter dem Aspekt betrachtet, in welchem Maße sie an den europäischen Entwicklungstendenzen teilhat bzw. von diesen beeinflußt wird.

- 10 Vgl. u. a. Volodin (1973), Anders (1974), Städtke (1978).

Insgesamt gesehen fehlt es jedoch an sicheren methodologischen Grundlagen. Selbst die vergleichende Revolutionsforschung steht erst am Beginn der „längst erforderliche(n) Erarbeitung einer Typologie der bürgerlichen Revolutionen seit dem 16. Jahrhundert“ (Kossok/Markov, 1974, 7), und im Hinblick auf die deutsch-russischen Beziehungen wurde konstatiert, daß die Vorarbeiten für eine wissenschaftliche Synthese und marxistische Gesamtdarstellung noch nicht ausreichen (vgl. Lemke/Widera, 1976, VII).

Die bisher vorgelegten Ergebnisse zur Einordnung Rußlands in den weltgeschichtlichen Übergangsprozeß vom Feudalismus zum Kapitalismus sind unzureichend und rufen auch Widerspruch hervor, insofern sie die Gesamtproblematik der Herausbildung einer ökonomischen Gesellschaftsformation oftmals auf das Verhältnis von Revolution und Reform reduzieren (vgl. Anders, 1974, 114 ff.).

So vertritt die marxistische Geschichtswissenschaft zwar allgemein die Auffassung, die 1861 und in den Folgejahren eingeleiteten Reformen seien tiefgreifend genug gewesen, „um den Formationswechsel vom Feudalismus zum Kapitalismus zu verwirklichen“ (Markov/Schmidt/Küttler, 1982, 109); nur unzureichend geklärt sind indessen die komplizierten Zusammenhänge zwischen Ökonomie, Klassenstruktur, Ideologie und Kulturentwicklung (vgl. Städtke, 1978, 28; Kossok/Markov 1974, 28).

- 11 Städtke (1978, 12).

- 12 Vgl. u. a. Grossman (1928 A); *Ideji socializma v klasičeskoj ruskoj literaturi* (1969); Pruckov (1979); Belopol'skij (1987).
- 13 Vgl. u.a. Čiževskijs These, der Hegelianer Strachov sei der „philosophische Gewährsmann“ Dostoevskijs gewesen (Hegel bei den Slaven, 1961, 313). Strachov hat sich selbst in dieser Rolle gesehen. Vgl. N.N. Strachov: *Über Dostojewskijs Leben und literarische Tätigkeit*, in: F.M. Dostojewski: *Sämtliche Werke* (1919), II. Abt., 12. Bd., S. 7 ff. Vgl. auch Belzer (1953); Lauth (1950); Gerigk (1975); Shein (1973); Fuchs (1988).
- 14 Vgl. Golosovker (1963); Vaćinin in DMI 3 (1978, 13 ff.); Kirpotin (1981, 1983); Vil'mont (1984); Belopol'skij (1987).
Zumeist handelt es sich um typologische Vergleiche, da sich eine Beschäftigung Dostoevskijs mit der klassischen deutschen Philosophie nur durch die Buchwünsche belegen läßt, die der Autor an den Bruder Michail richtete (vgl. PSS 28/1, 171 bzw. 173)
Über mögliche geistige Einflüsse in Sibirien siehe Vrangeli' (1912).
- 15 Bachtin (1971, 7).
- 16 Zur Polemik mit der Konzeption der „voprekisten“ vgl. den Beitrag von Belkin in: *Tvorčestvo Dostoevskogo* (1959, 45 ff.) und Gus (1962).
- 17 Schon Lunačarskij (1931) hatte so differenziert: Dostoevskij kak myslitel' i chudožnik.
Nach dem programmatischen Sammelband *Dostoevskij – chudožnik i myslitel'* (1972) erneuerte Friedländer dieses Untersuchungskonzept und betonte, es dürfe keinesfalls ein Gleichheitszeichen „zwischen dem literarischen Schaffen Dostoevskijs auf der einen Seite und seiner politischen und religiösen Philosophie auf der anderen Seite gesetzt werden“ (1981 15, 115).
Im Zusammenhang mit der Wirkung Dostoevskijs auf die Autoren der sowjetischen Dorfprosa hat A. Hiersche auf die Problematik verwiesen, „das Gesamtschaffen fein säuberlich in eine für uns akzeptable, humanistisch–progressive und eine unannehmbare, reaktionäre Komponente zu zerlegen“ (1985, 145).
Die weithin praktizierte Separierung von „Künstler“ und „Denker“ beförderte jedoch eine solche Selektion. Vgl. Wegner (1985) und die vordergründigen „sozialistischen“ Aktualisierungen bei Kuprejanova/Makogonenko (1976).
- 18 Šcennikov (DMI 2, 3) hat dieses Forschungsdesiderat bezeichnet.
- 19 Kovács in: *Roman und Gesellschaft* (1984, 159).
- 20 Vgl. Neuhäuser (1983, 103 ff.).

Wanner (1988) hat eindrucksvoll bewiesen, welche neuen Einsichten eine Untersuchung der „Leserlenkung“ in der Textstruktur zutage fördert.

21 Bachtin (1971, 7)

22 Es fällt auf, daß Schiller in Bachtins weitgespannten kulturphilosophischen Konzeptionen nicht erscheint.

In der Dostoevskij-Studie wird auf die Untersuchung des Zusammenhanges von weltanschaulich-philosophischen und ästhetisch-poetologischen Aspekten von vornherein zugunsten der Formanalyse verzichtet. Dieses einseitige Erkenntnisinteresse wurde bei der Verifizierung der methodologischen Prämissen Bachtins im Laufe der Forschungsgeschichte immer öfter übersehen, so daß sehr berechtigt Kritik an der Verabsolutierung des Untersuchungsansatzes geübt wurde (vgl. *Roman und Gesellschaft*, 1984).

Flick (1972, 15 ff.) unternahm den interessanten Versuch, auf der Grundlage der Forschungsergebnisse Bachtins und der Schillerschen Ästhetik „sowohl den ideologischen Anspruch der Werke (zu) berücksichtigen . . ., als auch die Eigengesetzlichkeit der Struktur voll (zu) respektieren.“

23 Vgl. u.a. Čyževskij (1929); Wais (1955); Matl (1964); Kostka (1965); Vil'mont (1966; 1984); Jones (1974); Roseberry (1974); Lyngstad (1975); Rossbacher (1977).

24 Čyževskij (1929, 41).

25 Vil'mont (1984, 7 bzw. 85 f.); vgl. dazu auch Lyngstad (1975, 11 f.)

26 Vgl. ebenda, S. 7 f., 24, 141 f.).

27 Vgl. ebenda, S. 61.

28 Vgl. ebenda, S. 242 ff

29 Koshinow (1967, 1039 f.).

30 Vgl. ebenda, S. 1039.

31 Vgl. Golosovker (1963); vgl. dazu die Polemik Vil'monts (1984, 230 ff.).

32 Kaiser (1980 A, 18).

33 Kaiser (1980, 159).

34 Zur Diskussion methodologischer Prinzipien der Literaturgeschichtsschreibung siehe: *Renaissance. Barock. Aufklärung* (1976), *Geschichte und Funktion der Literaturgeschichtsschreibung* (1982) und *Träger* (1981). Zur vergleichenden Literaturforschung siehe Ziegengeist (1968) und Kaiser (1980 A).

Die in der DDR während der 60er und 70er Jahre entstandenen Untersuchungen zu deutsch-russischen Beziehungen auf dem Gebiet der Kultur und Literatur verfolgten vorrangig das Ziel, die „Einfluß“-Theorie durch das Prinzip der Wechselseitigkeit zu ersetzen und auf diese Weise einseitige Vorstellungen von einem kulturellen Ost-West-Gefälle abzubauen. Siehe: Reißner (1962); Lehmann (1966; 1969); Ziegenggeist (1967) und die Forschungsergebnisse zum genannten Problemkreis in: *Begegnung und Bündnis* (1972).

Große Resonanz unter den DDR-Slavisten fanden die Arbeiten Žirmunskijs (1968), während methodologische Impulse anderer Komparatisten nur zögernd aufgenommen wurden. Gegen die von DDR-Slavisten praktizierte direkte Ableitung literarischer Phänomene aus sozialökonomischen Gesetzmäßigkeiten und die Verabsolutierung gesellschaftlicher Ursachen polemisierte Rammelmeyer (1978, 7): „Methodisch halte ich es überhaupt für richtig, zuerst den Versuch zu machen, Literatur durch Literatur zu erklären.“

Auch Werner Krauss hatte darauf aufmerksam gemacht, daß das theoretische Konzept Žirmunskijs der weiteren Präzisierung bedarf. Er lenkte den Blick der Forschung u.a. auf die Notwendigkeit der epochengeschichtlichen Differenzierung und das „Phänomen der Eigengesetzlichkeit der Formen, d.h. der ihnen innewohnenden Fähigkeit zum Überleben und Überdauern ihrer historischen Stunde“ (Krauss 1987, 127).

Die wissenschaftliche Diskussion über methodologische Prinzipien der vergleichenden Literaturforschung ist in der DDR durch die verdienstvolle Publikation *Literatur im Epochenbruch* wesentlich befördert worden, die unter dem Aspekt des Funktionszusammenhanges europäischer Literaturen im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert den Gesamtprozeß literarischer Kommunikation zu erfassen suchte.

- 35 Vgl. dazu den Untersuchungsansatz in: *Literatur im Epochenbruch* (1977, 33 ff.) und dessen kritische Reflexion bei Kaiser (1980 A).
- 36 Küttler (1978, 78 f.).
- 37 Städtke (1978, 204).
- 38 Dies geschah zunächst mit Erkenntnisgewinn in Weiterführung der methodologischen Prämissen Bachtins; zur Vereinseitigung dieses Untersuchungskonzeptes vgl. Anm. 22.
- 39 Vgl. u.a. Düwel (1971), Zacharov (1978), Friedländer (1981), Schmidt (1983), Opitz (6 1983), Wegner (1985).
- 40 Träger: *Weltgeschichte - Nationalliteratur, Nationalgeschichte - Weltliteratur* (1981, 238).
- 41 Vgl. Fridrich Šiller: *Stat'i i materialy* (1966); *Rannie romantičeskie vejanija* (1972 3 ff.); Harder (1969).

Deskriptive Darstellungen des „Einflusses“ dominieren bei Peterson (1934), Fischer (1958), Kostka (1965).

Über die Quellsituation informieren Engel-Braunschmidt (1973) und Bograd (1959).

Als generelles Forschungsdesiderat wird die Wirkungsgeschichte Schillers in Rußland ausgewiesen in: *Schiller – Zeitgenosse aller Epochen* (1976, 601); *Vzaimosvjazi russkoj i nemeckoj literatur* (1968, 136 ff., 540 ff.). Vgl. auch die entsprechenden Schlagworte in den Schiller-Bibliographien (1958 ff.).

- 42 Daß es sich hierbei nicht nur um ein Forschungsdesiderat im Hinblick auf die literarischen Kommunikationsbeziehungen zwischen Deutschland und Rußland handelt, zeigte die heftige Debatte über den von Peter Weber (1982) und seiner Arbeitsgruppe unterbreiteten Vorschlag, unter dem literarhistorischen Begriff der „Kunstperiode“ die deutsche Literaturentwicklung „zwischen ausgehender Aufklärung und Vormärz als einheitliche, durch spezifische Beziehungen von Literatur und Gesellschaft geprägte Periode zu untersuchen und darzustellen“. Unter der Voraussetzung, daß die grundlegenden Beziehungen von gesamtgesellschaftlichem und literarischem Prozeß in der deutschen Kunstperiode eher den Entwicklungen in jenen osteuropäischen Ländern vergleichbar sind, die einen ähnlichen Weg zur bürgerlich-kapitalistischen Umgestaltung nahmen wie Deutschland“, wollte Weber mit der „Kunstperiode“ zugleich einen „bestimmten historisch-regionalen Typ der internationalen Literaturentwicklung erfassen“ (S. 29).

Die Diskussion über diesen Untersuchungsansatz (siehe: *Weimarer Beiträge* 3, 7, 11 1983) bestätigte ein weiteres Mal, daß für die Präzisierung der literaturgeschichtlichen Periodisierung in den einzelnen Nationalliteraturen sowie weltliterarische Typologisierungen komparatistische Arbeiten ebenso unabdingbar sind wie die Erweiterung und Verfeinerung des methodologisch-theoretischen Instrumentariums.

Beziehungen zwischen dem „Jungen Deutschland“ und der russischen Literatur der 40er Jahre hatte schon Danilevskij (1969) herausgearbeitet.

- 43 Vgl. u. a. PSS 18, 95; PSS 19, 17; 70 f.; 75; PSS 20, 6; 123; PSS 23, 31; PSS 24, 247 f.; PSS 26, 130 f.
- 44 Harder (1978, 33 f.).
- 45 Vgl. u. a. Natorp (1923), Čyževskij (1929), Iyngstad (1975), Vil'mont (1984).
- 46 Eine Gesamtdarstellung fehlt und ist angesichts der Materialfülle wohl kaum zu leisten.

Unter dem in der sowjetischen Forschung lange Zeit dominierenden Paradigma „Rußland und Europa“ ließen sich Synchronität und Phasenverschiebenheit des ideengeschichtlichen und literarischen Prozesses nur bedingt erfassen. Vgl. Anm. 9.

Grundlegend für das ausgehende 18. bzw. das 19. Jahrhundert sind die Arbeiten von Rothe (1968) und Städtke (1978).

Einer erneuten Untersuchung bedürfte die Vermittlerrolle des Petraševskij-Kreises, die in der Forschung fast ausschließlich unter dem Aspekt der Rezeption des utopischen Sozialismus betrachtet wurde. Die politisch und philosophisch führenden Köpfe des Zirkels haben die utopischen Sozialisten allerdings nur als die „neuesten Denker“ im Kontext der europäischen Philosophiegeschichte aufgefaßt und darüber hinaus versucht, Grundideen der bürgerlichen Emanzipationsbewegung für die gesellschaftliche Bewußtseinsbildung in Rußland aufzubereiten. Vgl. *Filosofskie i obščestvenno-političeskie proizvedenija Petraševcev* (1953); Beltschikow (1977); Alexander (1979).

Zur Gesamtproblematik siehe auch: Zen'kovskij (1958); Danilevskij (1969); Mann (1969, 1972); Volodin (1973); *Gegel' i filosofija v Rossii* (1974); Lehmann (1975); Beförderer der Aufklärung in Mittel- und Osteuropa (1979); Begegnung und Bündnis (1972, 522 ff.).

47 Szondi (1974, 215).

Szondi verwendet „Goethezeit“ als literaturgeschichtlichen Periodenbegriff und verweist im zitierten Zusammenhang auf Winckelmann, Herder, Schiller, F. Schlegel, Hölderlin, A.W. Schlegel, Solger, Kant, Fichte, Hegel, Schelling. Vgl. dazu I/4 des ersten Teils dieser Arbeit.

In der internationalen Schiller-Forschung besteht trotz unterschiedlicher theoretischer Ausgangspunkte dahingehend Übereinstimmung, daß die ästhetische Theorie des deutschen Schriftstellers weithin repräsentativ ist für die am Ende des 18. Jahrhunderts von europäischer Aufklärung, deutscher Klassik und beginnender romantischer Bewegung entwickelten gedanklichen Entwürfe zur Bewältigung der Epochenproblematik.

Siehe: Asmus (1962, 259 ff.); Janz (1973); Ewers (1978); Middell (1980); Wittkowski (1982); Schanze (1985); SCHAD (1987); Philosophie und Kunst (1987).

48 Siehe dazu die Untersuchungen von Thiergen (1980, 1989) zu Turgenev und Gončarov.

49 Die Frage, inwiefern Rußland auf Grund der veränderten gesellschaftlichen Funktion der Literatur und deren „ideologisch“ intendierten Grundcharakters im 19. Jahrhundert eine „höhere“ Phase der Aufklärung durchläuft und in welchem Verhältnis dieser Literatur- und Ideologiebildungsprozeß zu dem sich zeitgleich herausbildenden „kritischen“

Realismus in den europäischen Literaturen steht, ist bislang kaum untersucht worden.

Turaev (1969, 145) hatte sie im Zusammenhang mit seiner Polemik gegen die in der sowjetischen Literaturwissenschaft vorherrschende Methode gestellt, aus zeitgleichen Erscheinungen typologische Analogien zwischen verschiedenen Nationalliteraturen abzuleiten.

In der Diskussion über die „Kunstperiode“ (vgl. Anm. 42) hatte Namowicz ebenfalls gefordert, das „Nachwirken der Aufklärung in der Literatur des 19. Jahrhunderts“ stärker komparatistisch zu untersuchen (1985 4, 683).

50 Müller in SCHAD (1987, 431).

51 Middell (1980, 207 f.)

52 Vgl. u.a. Jackson (1966), Friedländer (1972), Flick (1972), Kašina (1981).

53 Dies ist das methodologische Grundproblem, denn eine Verabsolutierung der nationalen Spezifik führte wiederholt zur Mystifizierung literarischer Phänomene. Vgl. Anm. 5.

54 Vgl. Bachtin (1971, 117 f.).

55 Vgl. u.a. Belzer (1953), dessen gesamte Darstellung äußerst spekulativ ist, sowie Steiner (1964, 137 ff.); Jackson (1966, 204 ff.).

56 Vgl. Lauth (1950); Zen'kovskij (1958); Proctor (1969); Lehmann (1975); Kašina (1975); Neuhäuser (1979).

57 Hier wäre vor allem die repräsentative Schiller-Ausgabe von Gerbel' (1857 ff.) zu nennen, die Dostoevskij besaß.
Siehe dazu: Grossman (1922, 31 f.) und Engel-Braunschmidt (1973, 172 ff.).

Wesentliche Impulse wird Dostoevskij von den Schiller-Übertragungen des Bruders Michail empfangen haben, was auch der Briefwechsel zwischen beiden Brüdern dokumentiert.

58 Welche Rolle die Auseinandersetzung mit Schiller in den beiden von den Brüdern Dostoevskij herausgegebenen Zeitschriften *Vremja* und *Époch*a spielte, hat Nečaeva (1972; 1975) dargestellt.

Über die Schiller-Diskussion im *Sovremennik*, dem Publikationsorgan der revolutionären Demokraten, informiert Bograd (1959).

59 Vgl. I. Lapsin: *Éstetika Dostoevskogo* (1922); J. Meier-Graefe (1926); Grossman (1928).

60 Jackson (1966, X ff.).

61 Flick (1972, 28).

- 62 Kašina (1975, 9 bzw. 235).
- 63 Jones (1974) stützt sich auf die Untersuchungsergebnisse von Jackson (1966) und sucht dessen These von „Dostoevsky's Quest for Form“ anhand des Romans *Podrostok* zu präzisieren als „quest for blagoobrazie“ (S. 350). Ausgangspunkt ist auch hier die in den *Ästhetischen Briefen* entwickelte Trieblehre. Vergleichsaspekte sieht Jones weniger im Hinblick auf philosophisches Gedankenmaterial, insofern dies Produkt einer ganzen Epoche ist, sondern in der psychologischen Motivierung. Roseberry (1974) resümiert ebenfalls den Forschungsstand, gelangt aber zu der wichtigen Erkenntnis, daß die Romane *Idiot* und *Besy*, in denen es keine direkten Schiller-Reminiszenzen gibt, den ästhetischen und anthropologischen Überlegungen Schillers am nächsten kommen. Seine Problemskizze enthält eine Vielzahl äußerst instruktiver Beobachtungen von theoretischer Relevanz. Lyngstad (1975) weist das Thema als Forschungsdesiderat aus und gliedert ihre umfangreiche Untersuchung in die Abschnitte:
- I. The Significance of "Schillerism" in Dostoevskij's Earlier Fiction
 - II. The Rise of New Schillerian Themes: Notes from *Underground* and *The Idiot*
 - III. Schiller and The Brothers Karamazov: Persuasive Themes and Motifs
 - IV. Schiller and The Brothers Karamazov: Individual Characters and Associated Motifs
- Die Fülle der ermittelten Bezüge zwischen dem Werk beider Autoren wird allerdings keinem übergreifenden Ordnungsprinzip unterstellt und nur in bezug auf die künstlerische Entwicklung Dostoevskijs verallgemeinert. Rossbacher (1977) thematisiert einen konkreten Untersuchungsaspekt: Schillers Gedicht *Resignation* und Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy*.
- 64 Vgl. u.a. Čyževskij (1929); Jackson (1966); Flick (1972); Jones (1974); Lyngstad (1975):
- 65 Zatonkij sprach auf der internationalen Schiller-Konferenz in Jena 1985 über den Einfluß der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* auf den europäischen Realismus und konstatierte eine – vergleichsweise unbedeutende – Parallele zu Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja*, vgl. SCHAD (1987, 118 ff.). In den Untersuchungen zu Schiller und Dostoevskij, die uns zugänglich waren, hat nur Roseberry (1974) einen Bezug zu Schillers Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* untersucht. Flick (1972, 98), Lyngstad (1975, 104 ff.) und Müller (1982, 10) deuten Beziehungen an.

- 66 Die Schiller-Übertragungen des Bruders Michail und ihre Erscheinungsdaten sind dokumentiert in: PSS 28/1, 423. Nečaeva (1972, 27) datiert die Übersetzung von *Über naive und sentimentalische Dichtung* 1848.
- 67 Neuhäuser (1979, 12).
- 68 Ziel bleibt die Textinterpretation (vgl. ebenda, S. 307 ff.).
- 69 Vg. Friedländer (1972, 107 ff.; 1985, 99 ff.).
- 70 Es handelt sich deshalb nicht allein um die schöpferische Weiterentwicklung literarischer Modelle, obwohl auch diese Fragestellung in der Dostoevskij-Forschung nicht annähernd erschöpfend behandelt wurde. Lediglich zur Faust-Problematik entstanden detaillierte Analysen. Siehe: Čiževskij (1933); Bem (1937); Schröder (1971).
- 71 Obwohl Schillers ästhetische Schriften im wesentlichen eine Theorie der (klassischen deutschen) Literatur beinhalten und in dieser Hinsicht für Dostoevskij relevant sind, wird in der vorliegenden Arbeit in einem umfassenderen Sinne sein Beitrag zur Kunsttheorie zugrunde gelegt. Dies geschieht in Analogie zur weltanschaulich-ästhetischen Konzeptionsbildung bei Dostoevskij, die sich ebenfalls nicht auf literarische Phänomene beschränkt, sondern oftmals Werke der bildenden und angewandten Kunst einbezieht. Signifikanter Ausdruck dafür ist die Bildlichkeit des Goldenen Zeitalters, die im 1. Teil vorliegender Arbeit untersucht wird.

ERSTER TEIL: Goldenes Zeitalter und Eiserne Zeit

- 1 Vgl. u.a. Komarovič (1966); Friedländer (1964, 19 ff.); Gus (10, 11 1966); Kudrjavcev (1969, 162 ff.); Lauth (1986, 125 ff.) und Anm. 2.
- 2 Vgl. Pruckov (1971, 100 f.; 1974, 88 f.; 1979, 92); DMI I, (1974, 58 ff.). Diesem Urteil liegt natürlich ein einseitiger, auf Rationalismus begrenzter Aufklärungsbegriff zugrunde, so daß Dostoevskij folgerichtig als „romantisch“ bewertet wird.
- 3 Vgl. PSS 25, 404 f.
- 4 Der den aktuellen Forschungsstand repräsentierende Anmerkungsapparat der historisch-kritischen Gesamtausgabe (vgl. PSS 25, 396 ff.) enthält Aussagen zur Genre-Spezifik der phantastischen Erzählung im Vergleich mit E. A. Poe (in einer Fußnote wird auch auf E.T.A. Hoffmann verwiesen) und – auf der Grundlage der Forschungen Bachtins – mit der menippeischen Satire der antiken Dichtung. Als weitere „Einfluß“-Quelle wird ein Artikel N.N. Strachovs aus dem Januar-Heft der Zeitschrift *Vremja* herangezogen, der eine Übersicht über das utopische Denken der Neuzeit gibt. Dostoevskijs Vorliebe für Prophezeiungen wird belegt durch sein Interesse an den Arbeiten E. Swedenborgs. Der philosophische Gehalt der Erzählung wird vorrangig in Beziehung zu den Ideen des französischen utopischen Sozialismus gesetzt, während als literarische Quelle neben Hesiods Zeitalterlehre aus der Vielzahl von Tradierungsmöglichkeiten nur Cervantes näher in Betracht gezogen wird.
 Wenn der Ritter von der traurigen Gestalt Sancho Pansa bekennt, daß er „durch des Himmels Fügung in diesem *eisernen* Zeitalter zur Welt kam, um in ihm das *Goldene* zur Auferstehung zu wecken“ (Miguel de Cervantes-Saavedra: *Don Quijote*, Berlin 1985, S. 146 – Hervorh. von mir – Ch. Sch.), so ergeben sich zwar in der Tradierung der antiken Überlieferungslinie und ihrer Assimilierung biblischer Topik eine Vielzahl von Berührungspunkten zwischen Dostoevskij und Cervantes; der 4. Abschnitt dieses Kapitels wird jedoch zeigen, daß sich der ideengeschichtliche Kontext nicht auf dieses Werk beschränkt.
- 5 Pruzkow (1976, 88 f.).
- 6 Vgl. *Večnoe solnce* (1979, 14)

Dieses Urteil mußte zwangsläufig entstehen, weil unter Absehen vom jeweiligen historisch-gesellschaftlichen Entwicklungsstand *zeitgleiche* Erscheinungen in der russischen und westeuropäischen Literaturentwicklung verglichen wurden. Auf diese Weise verwandelten sich angesichts des Desillusionierungsprozesses über den Charakter der bürgerlichen Gesellschaft in den europäischen Ländern die Versuche einer künstlerischen Antizipation humaner sozialer Ordnungen in eine nationalliterarische und -geschichtliche Leistung, mit der dann die Spezifik des Literaturprozesses begründet wird.

Dieser methodologische Trugschluß ist weithin repräsentativ für komparatistische Arbeiten sowjetischer Literaturwissenschaftler; er wurde von Turaev schon 1969 der Kritik unterzogen.

- 7 Vgl. die Arbeiten von Pruckov unter Anm. 2 sowie Friedländer (1964, 36 f.); Onasch (1976, 39); Dudek (1985, 29) u.a.
- 8 Vgl. dazu u.a. Mähl (1959, 214 ff.); Veit (1961, 75 ff.); Heiner (1980, 282 ff.)
- 9 So erneut in: *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*, Bd. 2 (1985, 174). Welche Fehlurteile daraus erwachsen können, zeigt die Arbeit von Čerepnin (1968, 147 ff.).
- 10 Vgl. PSS 25, 405 f.
- 11 Über den Zusammenhang von Christentum und (utopischem) Sozialismus hat Dostoevskij selbst mehrfach reflektiert. Vgl. u.a. PSS 20, 190 ff.; PSS 21, 125 ff.; PSS 23, 30 ff.
- 12 Vgl. Bachtin (1971, 200 f.); Pruckov (1971, 101); Friedländer (1985, 101); PSS 25, 403 ff.
Lauth (1986) hat neuerdings den Bezug der Erzählung *Son smešnogo čeloveka* zur Gedankenwelt Rousseaus und Fichtes untersucht, die geschichtsphilosophischen Dimensionen des Werkes jedoch wieder religiös interpretiert (vgl. S. 135).
- 13 Als einzige Arbeit, die das Goldene Zeitalter im Vergleich mit Schiller behandelt, konnte ermittelt werden: L. Pogozeva: *Mečta Dostoevskogo o 'zolotom veke'*. In: *Krasnaja nov' 2* 1941. Die Quelle war nicht zugänglich.
Friedländer hat den Zusammenhang von geschichtsphilosophischer Konzeption und ästhetischer Theorie bei Dostoevskij untersucht, bezog aber die triadische Stufenfolge allein auf das Gedankengut der utopischen Sozialisten. Vgl. Friedländer (1964, 36; 1985, 92 ff.).

- 14 Die Bezeichnung „železnoe vremja“ wird von Dostoevskij seit den 40er Jahren zur Charakterisierung der zeitgenössischen Wirklichkeit benutzt. Ihre menscheitsgeschichtliche Dimensionierung, die mit der Weltalterlehre Hesiods korrespondiert, tritt u.a. im Roman *Idiot* zutage (vgl. PSS 8, 311). Analog dazu findet sich in den Vorarbeiten zur Erzählung *Son smešnogo čeloveka* mit Bezug auf den „smešnoj čelovek“ die Notiz: „Ich konnte die Fragen einfach nicht beantworten: Wie wußten sie vom Eisen und schlugen sich nicht und anderes“ (PSS 25, 235). Vom „železnyj vek“ wird auch in der Publizistik gesprochen (vgl. PSS 18, 5).
- 15 Müller (1980, 322 f.).
- 16 Vgl. Koopmann (1986, 218 ff.); Berghahn in SCHAD (1987, 363 ff.).
- 17 Vgl. u.a. Dau (1973), Dahnke (1981) sowie Anm. 16.
- 18 Daneben erscheint das Goldene Zeitalter auch als Metapher oder Allusion zur Charakterisierung der Gestalten, was im folgenden noch ausgeführt wird.
- 19 Diesen Kunstgriff enthüllt und objektiviert der „smešnoj čelovek“ in seinem Bericht (vgl. PSS 25, 109). Natürlich bieten sich durch die Traumstrukturierung Vergleichsaspekte zu Cervantes an, aber im Unterschied zu Don Quijote durchläuft der Erzähler einen Erkenntnisprozeß, der nicht die Desillusionierung, sondern humanes Handeln intendiert. Unter diesem Aspekt kann noch ein anderes Werk der spanischen Literatur zum Vergleich herangezogen werden, nämlich Calderóns Drama *Das Leben ein Traum*. Vgl. Calderón (Leipzig 1981, 113):
- „Was ist Leben? Hohler Schaum,
ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben;
denn ein Traum ist alles Leben,
und die Träume selbst ein Traum.“
- und Dostoevskij (PSS 25, 118):
- „Was ist denn ein Traum? Ist nicht unser Leben ein Traum?“
- Nicht die eher zufällige Übereinstimmung dieser Reflexion legt einen Vergleich mit Calderón nahe, sondern die Funktion der Prophezeiung im geschichtsphilosophischen Disput um Freiheit und Ohnmacht menschlichen Handelns. Außerdem zeigen die ersten Vorarbeiten zum Roman *Idiot*, der Entwurf eines Poems mit dem Titel *Imperator*, eine frappierende Ähnlichkeit mit der Konstellation in Calderóns Drama: Ein junger Mann, der über Jahrzehnte von anderen Menschen ferngehalten wurde, scheitert bei der ersten Begegnung mit menschlichen Leidenschaften und Leiden. Vgl. dazu PSS 9, 485 ff.; der Kommentar verweist auch auf Calderón (489).

- 20 Auf einen Zusammenhang mit Novalis machte erstmals Grossman (1928 A, 50) aufmerksam. Siehe dazu Abschnitt 4 dieses Kapitels.
- 21 Siehe: Reber (1964), Terras (1969), Neuhäuser (1979).
- 22 Krauss (1938, 198).
- 23 Vgl. Friedländer (1964, 36).
- 24 Vgl. Dahnke (1981, 95).
- 25 Vgl. Pruzkow (1976, 99).
- 26 Vgl. Berghahn in SCHAD (1987, 365).
- 27 Vgl. Anm. 1; vor allem Gus (10, 11 1966) thematisiert den Unterschied.
- 28 Dahnke (1981, 97).
- 29 Vgl. PSS 5, 105; 113.
- 30 Vgl. PSS 6, 199. Der Kommentar verweist darüber hinaus auf Polemiken vor allem mit zeitgenössischen Physiologen (vgl. PSS 7, 364 f. bzw. 391 f.).
- 31 Vgl. PSS 15, 28; 32; 35; 101; 321; 326; 369.
- 32 Vgl. den Kommentar in PSS 5, 374 ff; Neuhäuser (1979, 279 ff.); Lambeck (1980); Belopol'skij (1987).
- 33 Versinnbildlicht wird dies in der Formel des „čelovek iz podpol'ja“: $2 \times 2 = 4$.
Zur Metaphorisierung gesellschaftlicher Phänomene vgl. Dudek (5 1983).
- 34 Dahnke (1981, 107).
- 35 Ebenda, 98.
- 36 Vgl. ebenda, 99.
- 37 Auf die damit verbundenen Probleme literarischen Produzierens bei Schiller macht Berghahn in SCHAD (1987, 376 ff.) aufmerksam. Über die geschichtsphilosophische Fundierung der kunsttheoretischen Reflexionen Dostoevskijs siehe 2. Teil vorliegender Arbeit.
Zu welchen Fehlurteilen eine ausschließlich „ideologische“ Bewertung führt, zeigt die Arbeit von Gus (11 1966): der „smešnoj čelovek“ habe anstelle eines wissenschaftlichen Herangehens an Probleme der Geschichte und Ethik den Intuitivismus als die theoretische Grundlage einer abstrakten Moral proklamiert (vgl. S. 241).

- 38 Die Paraphrasierung des Schiller-Zitates aus der Dichtung *Die Götter Griechenlands* korrespondiert mit zentralen Überlegungen Dostoevskijs während der Arbeit am Roman *Idiot* (vgl. den Kommentar in PSS 9). Wiederholt bekundet er im Briefwechsel seine Absicht, „izobrazit' vpolne prekrasnogo čeloveka“ (PSS 28/2, 241). Vgl. PSS 28/1, 176 f.
- 39 Vgl. PSS 28/1, 176: Mit dem Bekenntnis, er sei „ein Kind des Jahrhunderts, ein Kind des Unglaubens und des Zweifels“, verband Dostoevskij sein „simvol (!) very“. „Dieses Symbol ist sehr einfach, es lautet: zu glauben, daß es nichts Schöneres, Tieferes, Sympathischeres, Vernünftigeres, Mutigeres und Vollkommeneres gibt als Christus . . . Wenn mir jemand bewiese, daß Christus außerhalb der Wahrheit sei, und es *tatsächlich* so wäre, daß die Wahrheit außerhalb Christi sei, dann wollte ich lieber bei Christus als bei der Wahrheit bleiben“.
Die deutsche Übersetzung in: F.M. Dostojewski: *Briefe*, Leipzig 1981, S. 96 f. ist ungenau und entstellt den Sinn der Dostoevskijschen Reflexion in einem entscheidenden Punkt, indem sie den ästhetisch relevanten Symbolbegriff als „Bekenntnis“ wiedergibt.
Im Grunde aktualisiert Dostoevskij hier nur noch einmal das Problem Schillers in den *Göttern Griechenlands*, indem er nach dem Wert einer „Wahrheit“ fragt, die des Poetischen entkleidet ist. Insofern erweist sich die Briefstelle weniger als Ausdruck der Dostoevskijschen Religiosität denn als Schlüssel für die Bildlichkeit der Argumentation und damit einen Grundzug der Dostoevskijschen Ästhetik.
Zum Verhältnis von Idee und Bild vgl. auch Stepun (1950, 40 ff.).
- 40 Vgl. Onasch (1976). Prager (o.J.) kommentierte: „Wenn nun die Kunst diese ihre weltanschauliche Aufgabe, eine personifizierte Liebe zu schaffen, gleich von Anbeginn auf das Unmittelbarste zu erfüllen trachtet, daß sie den Menschen das Göttliche nahe bringt, wie alle große Kunst es tut, dann hat sie zuwege gebracht, was ihre höchste Bestimmung ist: Symbol für eine Religion zu sein. Diese entscheidende Tat hat Dostoevskij in der neueren Zeit vollbracht. Er hat so unmittelbar wie nur möglich das religiöse Gefühl des Menschen, seine Sehnsucht nach dem *personifizierten Weltgesetz* zu erfüllen versucht, dies zu einer Zeit, da die Religion der Aufklärung zu erliegen drohte“ (S. 210 f.).
Kantor (1978, 114) klassifiziert Dostoevskij als einen der bedeutendsten Repräsentanten der Krise der religiösen Ästhetik. Vgl. dazu 1/4 des 1. Teils dieser Arbeit.
- 41 Vgl. PSS 28/1, 423.
- 42 Vgl. Dau (1973), Middell (1980), Dahnke (1981), Leistner (1982), SCHAD (1987).

- 43 Da diese Diagnose die gesamte Publizistik des *Dnevnik pisatelja* durchzieht, sei summarisch auf PSS 21 – 27 verwiesen. Sie erscheint ebenso in den Erzählwerken.
- 44 Vgl. u.a. Askol'dov in: *F.M. Dostoevskij: Stat'i i materialy* (1922); Stepun (1950); Lauth (1950; 1986); Müller (1982); Onasch (1976).
- 45 Vgl. in diesem Zusammenhang den Aufsatz *Nečto o vran'e* (PSS 21, 117 ff.), der den Kunstgriff und die moralisch-philosophische Problematik erhellt.
- 46 F. Engels: *Anti-Dühring*, in: Marx/Engels: *Werke*, Berlin 1955 ff., Bd. 20, S. 239 f.
- 47 Vgl. Anm. 2.
Zu berücksichtigen wäre aber auch, daß Dostoevskij nicht nur mit den Positivisten (vgl. PSS 25, 396 ff. und Belopol'skij 1987, 108 ff.), sondern auch mit den Gesellschaftskonzeptionen der utopischen Sozialisten polemisierte. Darüber handelt Lambeck (1980).
- 48 F. Engels: *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*, in: Marx/Engels: *Werke*, Bd. 21, S. 97.
- 49 Vgl. PSS 22, 26; PSS 25, 115.
Belopol'skij ignoriert die poetischen Dimensionen, wenn er im Hinblick auf das Goldene Zeitalter schlußfolgert, Dostoevskij löse „das gesellschaftliche Problem durch individuell-psychologische Wiedergeburt, d.h. im Grunde genommen durch die religiöse Erleuchtung“ (1987, 191).
- 50 Vgl. PSS 6, 210; PSS 7, 380 (Anm.).
- 51 Vgl. dazu PSS 20, 172 ff.
Onasch deutet diese Reflexionen wiederum religiös (vgl. 1976, 92 ff.). Auf den Zusammenhang mit der Philosophie des deutschen Idealismus geht Belopol'skij (1987) ein, doch wertet er die Unsterblichkeitsproblematik bei Dostoevskij als zwar nicht orthodoxen, dennoch religiösen Ausdruck (vgl. S. 176, 191).
- 52 Vgl. PSS 24, 48 ff.
- 53 Mähl (1959, 1).
- 54 Vgl. ebenda, S. 51 ff.; Veit (1961, 50 ff.).
- 55 Mähl (1959, 111).
- 56 Grossman (1922, 28) dokumentiert, welche Werke der klassischen griechischen und römischen Literatur zu Dostoevskijs Bibliothek gehörten. Vgl. dazu auch Friedländer (1985, 103).
- 57 Vgl. Mähl (1959, 112 ff.).

- 58 Eine ähnliche Überlegung findet sich auch bei Schiller, was beide Autoren wiederum vergleichbar macht. Es ist daher auch kein Zufall, daß sich in der Sekundärliteratur – analog zur Dostoevskij – Forschung – bis auf den heutigen Tag religiöse Deutungsversuche finden. Schneider (1955, 296) konstatiert unter diesem Aspekt eine Parallele zwischen Schiller und Dostoevskij.
Siehe auch: Fricke (1968), Rohrmoser (1972), Kaiser (1978).
- 59 Der „smešnoj čelovek“ löst den „Sündenfall“ aus und kennt den Weg der Rettung; der Heilsgedanke spielt keine Rolle.
Ob die Kunst bei Schiller noch eine Heils- und Erlösungsfunktion hat, wurde auch auf dem Schiller-Symposium 1980 in New York diskutiert. Vgl. Wittkowski (1982, 134 ff.).
- 60 Siehe dazu den 2. Abschnitt des folgenden Kapitels.
- 61 Vgl. Veit (1961, 85). Die Funktion des Paradoxalisten im *Dnevnik pisatelja* bedürfte einer gesonderten Untersuchung, die in der Sekundärliteratur bisher noch aussteht.
- 62 Vgl. PSS 14, 284 ff.
- 63 Vgl. Mähl (1959, 225 ff.); Veit (1961, 96 ff.).
- 64 Veit (1961, 127) untersucht an dieser Stelle die Topik in Dantes *Göttlicher Komödie*.
- 65 Vgl. PSS 20, 191 ff.; PSS 21, 131 ff.; PSS 22, 12; PSS 25, 202 ff. u.a.
- 66 Bacon wird in der Publizistik wiederholt erwähnt. Vgl. PSS 19, 83; PSS 20, 175; PSS 27, 35; 194.
Vico gehörte zu den Autoren, deren Namen im Zusammenhang mit den Buchwünschen in der sibirischen Verbannung genannt werden. Vgl. 28/1, 171.
- 67 Fellmann (1976, 115).
- 68 Ebenda, S. 117 f.
- 69 Vgl. u.a. Buchwald Bd. I (1956, 102); Thalheim (1961, 107 ff.); Middell (1980, 42 ff.).
- 70 Mähl (1959, 272).
- 71 Middell (1980, 42).
- 72 Zu dieser Frage siehe Panthel (2 1974, 61 ff.).
- 73 Ebenda, S. 61 f.

- 74 Grossman (1922, 17; 42) dokumentiert, daß die Bibliothek Dostoevskijs mehrere Werke von und über den schwedischen Theosophen E. Swedenborg (1688 – 1772) enthielt. Auch im *Dnevnik pisatelja* wird er mehrfach erwähnt, vgl.: PSS 22, 137; PSS 24, 96. Über Spiritismus, Sektenbewegungen und Teufelsvisionen siehe: PSS 22, 34 ff.; 98 f.; PSS 24, 93 ff.
Das Theologische Wörterbuch (Berlin 1981, S. 408) weist den Pietismus als häretische Bewegung innerhalb des Christentums aus und stellt auch einen Zusammenhang mit mittelalterlicher Mystik und Spiritismus fest.
- 75 Lebedev im Roman *Idiot* (vgl. PSS 8, 311 ff.). Apokalyptische und eschatologische Stimmungen bei Dostoevskij konstatierte auch Pruckov (1974, 30 ff.).
- 76 Vgl. PSS 25, 122 ff.
- 77 Vgl. PSS 22, 137; PSS 24, 96.
- 78 Vgl. Zieger (1980, 350 ff.).
- 79 Mähl (1959, 286).
- 80 Lessings Werke in fünf Bänden, 2. Bd., Berlin und Weimar 1975, S. 313.
- 81 Förster (1986, 172); vgl. dazu auch Träger (1981, 7 ff.).
- 82 Lessings Werke, a.a.O., S. 86.
Dostoevskijs Kenntnis des Stückes ist belegt durch Grossman (1922, 25)
- 83 Lohnenswert wären vergleichende Untersuchungen mit Dostoevskij auf der Grundlage der Lessingschen Schriften *Die Religion Christi* und *Ernst und Falk*, weil hier der Säkularisierungsvorgang besonders sinnfällig ist.
Auch Braun (1976, 178 ff.) konstatiert eine freie Konvertierbarkeit von Christologie in Anthropologie und umgekehrt.
- 84 Vgl. Förster (1986, 172 ff.); außerdem zu den Dimensionen der Fragestellung: Philosophie und Religion (1981). In eben diesem Sinne wird das Problem von Dostoevskij reflektiert, vgl.: PSS 20, 172 ff. Dazu auch Vil'mont (1984, 117 ff.).
- 85 Vgl. auch PSS 27, 56; PSS 26, 161 ff.; 226; PSS 10, 199.
- 86 Vgl. J.G. Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 17. Buch.
Siehe dazu auch: *Philosophie und Humanismus* (1978); *Philosophie und Religion* (1981).

- 87 Repräsentativ dafür der Aufsatz *Tri idei*, in: PSS 25, 5 ff. Pruckov (1974, 27) konstatierte, das sozialethische Ideal Dostoevskijs sei von „religiösen Ideen“ durchdrungen und eng mit „Gotterbauertum und Messianismus“ verbunden.
- 88 Vgl. Buhr/ Dietzsch (1986, 21 f.).
- 89 I. Kant: *Von den Träumen der Vernunft*, Leipzig 1981, S. 285.
- 90 Ebenda.
- 91 Das erste Mal wies Grossman (1928 A) darauf hin, daß man in Novalis' Aufsatz *Die Christenheit oder Europa* gleichsam die künftigen Tendenzen des *Dnevnik pisatelja* vorausfühlen könne. Onasch (1976, 29) greift diese These wieder auf, weiß aber keine neuen Akzente zu setzen bzw. sie durch Textbelege zu erhärten. Vergleichende Textanalysen der poetischen Werke wären ebenso wünschenswert wie die Überprüfung vorliegender hypothetischer Aussagen anhand der geschichtsphilosophischen Konzeption beider Autoren in den von Grossman genannten Werken.
- 92 Zur Gesamtproblematik vgl. Städtke (1978); des weiteren Grossman (1928 A); Setschkareff (1939); Zen'kovskij (1958); Proctor (1969).
- 93 Mähl (1959, 307).
Auf diese Eigentümlichkeit Dostoevskijs, die natürlich einem philosophischen Eklektizismus Vorschub leistete, hat schon Strachov verwiesen: „Dostojewski hätte zwar seine verschiedenen, oft entgegengesetzten Sympathien logisch nicht in Einklang zu bringen vermocht, wie er auch die Widersprüche, zu denen sie in weiteren Folgerungen führen, nicht entdeckte und wie er auch die Formel nicht gefunden hat, die diese Widersprüche beseitigen könnte; aber er versöhnte sie psychologisch und ästhetisch in seinem Innern. Diese Veranlagung spielte in seinem ganzen Schaffen eine große Rolle und wurde für ihn sehr fruchtbar“ (F.M. Dostojewski: *Sämtliche Werke*, 12. Band, München 1919, S. 25). Vgl. dazu auch Dostoevskijs Selbstbekenntnis in PSS 29/1, 125: „In der Philosophie bin ich schwach, nicht aber in der Liebe zu ihr.“
- 94 Siehe dazu Rommel (1980).
- 95 Vgl. PSS 15, 335 f.; besonders aber PSS 24, 112. Siehe dazu auch Seleznev (7 1980, 234 ff.).
- 96 Darauf verwies bereits Vil'mont (1984).

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang wiederum eine Erinnerung Strachovs: „Fjodor Michailowitsch liebte diese Fragen nach dem Wesen der Dinge und den Grenzen des Wissens, und ich weiß noch, wie es ihn amüsierte, wenn ich seine Anschauungen nach den Lehren der verschiedenen Philosophen, die die Weltgeschichte kennt, klassifizierte. Es zeigte sich, daß es schwer hielt, sich etwas Neues auszudenken, und er tröstete sich scherzend damit, daß er in seinen Anschauungen wenigstens mit dem einen oder anderen der großen Denker übereinstimmte“ (F.M. Dostojewski: *Sämtliche Werke*, 12. Band, München 1919, S. 43).

- 97 Zu Novalis siehe Mähl (1985) und Rommel (1980); über diese Problematik bei Dostoevskij handelt das III. Kapitel des zweiten Teils vorliegender Arbeit.
- 98 Bei Novalis untersucht von Heiner (1980, 289 ff.). Was Heiner für Novalis konstatierte, trifft auch auf Dostoevskij zu: „Der Glaube versetzt Berge; es genügt, eine bestimmte Bewußtseinseinstellung einzunehmen, sich der Größe des Zeitalters bewußt zu werden und seine Entwicklungstendenzen zu verstehen, und schon rückt das goldene Zeitalter näher“ (S. 290).
- 99 Vgl. u.a. PSS 22, 12 f. Auch der „smešnoj čelovek“ spekuliert so, vgl. PSS 25, 119.
Selbst die Aufhebung der Leibeigenschaft wird als ein solcher, sich „plötzlich“ vollziehender Vorgang interpretiert und gegenüber der „historischen“, d.h. über einen längeren Zeitraum sich erstreckenden Entwicklung in Westeuropa aufgewertet, vgl.: PSS 27, 9. Bereits Pruckov (1974, 75 ff.) arbeitete die eigentümliche Betonung der „augenblicklichen Wandlung“ der Menschen heraus.
Zur Verwendung von „vdrug“ siehe auch Belkin (1973, 129 ff.).
- 100 Zu dieser Problematik bei den deutschen Frühromantikern siehe Heinrich (1976, 108 ff.). Auf Bezüge Dostoevskijs zum romantischen Denken verweist auch Pruckov (1974, 88 f.), allerdings auf der Grundlage einer ahistorischen Entgegensetzung von Aufklärung und Romantik.
- 101 Symptomatisch dafür die Aufsätze *Zemlja i deti* und *Utopičeskie ponimanie istorii* im *Dnevnik pisatelja* 1876. Vgl. PSS 23, 95 ff. bzw. 46 ff.
Siehe dazu auch Kaus (1923).
- 102 Vgl. Lenins Polemik mit den Narodniki in: *Werke*, Berlin 1959, Bd. 2, 191 ff.
- 103 Dostoevskij hat sich selbst als „literatur-proletarij“ bezeichnet (PSS 28/2, 50) und das eigene Werk gegenüber der „Herren“-Literatur eines Turgenev oder L. Tolstoj (vgl. PSS 19, 56) in diesem Sinne sozial klassifiziert (vgl. PSS 25, 35).

- 104 Vgl. Heinrich (1976, 67).
- 105 Vgl. die unter Anm. 101 genannten Aufsätze. Die Korrespondenzen zwischen gesellschaftspolitischer Programmatik und Bildhaftigkeit der poetischen Texte werden im 2. Teil dieser Arbeit dargestellt.
- 106 Dabei handelt es sich eben nicht einfach um einen Sieg des „Realisten“ über den weltanschaulich-philosophischen „Idealisten“, sondern die gedanklichen Fehlleistungen korrespondieren auf eigentümliche Weise mit der künstlerischen Humanisierungsabsicht. Deshalb wäre – anstelle einer methodologischen Separierung von „Künstler“ und „Denker“ bzw. einer Erforschung der abstrakten „Ideendialektik“ (vgl. Müller-Lauter 1974) – viel stärker die Frage ins Zentrum zu rücken, wie durch die Historizität der Romanform das konservativ-regressive gedankliche Konzept relativiert wird.
Bereits Rozenbljum (1981, 151) hat konstatiert, daß Dostoevskijs Kunstauffassungen auf einer einheitlichen Konzeption beruhen und die am wenigsten widersprüchliche Seite seines Schaffens darstellen.
- 107 Dies wird besonders deutlich in der Unterscheidung von „historischer“ europäischer und „moralischer“ russischer Lösung der Epochenwidersprüche, die das folgende Kapitel behandelt.
Frappierend ist allerdings, wie Dostoevskij am Beispiel Gogol's eine glänzende Selbstcharakteristik liefert, indem er dessen Schwächen bei der unvermittelten, d.h. unpoetischen Propagierung von Ideen herausarbeitet. Vgl. PSS 22, 106.
- 108 Diese Frage müßte gesondert untersucht werden, weil sich Dostoevskij sehr oft in ironischer Brechung auf Rousseau bezieht. Vgl. u.a. PSS 20, 171; 189; 190; PSS 22, 12; 116; PSS 24, 229; PSS 25, 21; 46; PSS 26, 138.
Dabei kann von genetischen wie typologischen Beziehungen ausgegangen werden, insofern Dostoevskij das Werk Rousseaus gut kannte. Für die Fragestellung vorliegender Arbeit ist vor allem von Interesse, daß die Philosophie des französischen Aufklärers nachhaltig auf den jungen Schiller wirkte, so daß natürlich auch im dargestellten weltliterarischen Traditionszusammenhang Analogien zwischen Dostoevskij und Rousseau zu ermitteln wären. Zur Rousseau-Rezeption in der Erzählung *Son smešného človeka* vgl. Lauth (1986, 125 ff.).
- 109 Saint-Simons Lehre von der Erziehung der Gefühle als Voraussetzung für eine „Umbildung, eine Entwicklung, eine neue gesellschaftliche Bildung und endgültige Wiedergeburt der Welt“ kann als eine Dostoevskij nahestehende Modifizierung aufklärerischer Postulate betrachtet werden.
Vgl. *Die Lehre Saint-Simons*. Eingeleitet und herausgegeben von Salomon-Delatour, Neuwied 1962, S. 129.

Fouriers gigantisches Schema der Weltgeschichte basiert auf dem Lebensaltervergleich und enthält mit Wildheit, Patriarchat (oder Halbbarbarei), Barbarei und Zivilisation vier Gesellschaftsepochen, die gleichsam die Vorgeschichte der Menschheit, ihre Kindheit, bilden.

Vgl. Höppner (1987, 73 ff.).

110 Zit. nach: F. Hölderlin: *Sämtliche Werke*, Bd. 4, Stuttgart 1961, S. 298.

111 Die Ironie als künstlerische Vermittlungsinstanz hat Neuhäuser (1979, 234 ff.) herausgearbeitet.

112 Zum autobiographischen Aspekt vgl. die Briefe vom 31. 7. 1861 (PSS 28/1, 19 ff.) an Polonskij und vom 24. 3. 1856 (PSS 28/1, 213 ff.) an Totleben; außerdem den Aufsatz *Odna iz sovremennyh fal'sej* im *Dnevnik pisatelja* (PSS 21, 125).

Eine ideengeschichtliche Bewertung und historische Einordnung unternimmt Schröder (1971, 108 ff.).

113 Vgl. die entsprechenden Kapitel bei Grossman (1928), Gus (1962), Friedländer (1964), Kirpotin (1966) u.a.

114 Vgl. PSS 5, 360 f.

115 Vgl. Anm. 113 und 114. Einen allgemeinen Zusammenhang mit dem klassischen deutschen Humanismus stellte Vil'mont (1984, 65 ff.) fest, ohne diesen jedoch durch vergleichende Analysen mit Schiller zu verifizieren.

116 Siehe dazu auch: *Literatur im Epochenumbruch* (1976, 485), Middell (1980, 215 ff.), Leistner (1982, 22 ff.).

117 Ermilov (1956, 10) wertete Dostoevskijs Kapitalismus-Kritik als Versuch, die Geschichte zurückzudrehen, weil sie von den Positionen einer reaktionären Utopie aus erfolgte.

Gus (1962, 496) brachte die Utopie Dostoevskijs auf die Formel: „Christus und die russischen Volksprinzipien werden das Paradies für die ganze Menschheit schaffen.“ Weil aber Dostoevskij die Revolution nicht anerkannt habe, verfehlte er den Weg zur Verwirklichung des Paradieses (vgl. S. 501 f.).

Bei Čerepnin (1968) steht wiederum die Kritik an den „reaktionären“ Momenten im Vordergrund; allerdings wird bereits auf den Unterschied zwischen historischer und künstlerischer Wahrheit verwiesen.

Kirpotin (1983, 320) konstatiert, daß die Großmächts-Utopie des Publizisten Dostoevskij sich für den Künstler als wenig fruchtbar erwies.

Friedländer (in DMI 5 1983, 23) bewertet Dostoevskijs gedanklichen Entwurf, daß das russische Volk und die Menschheit ein harmonisches und gerechtes gesellschaftliches Leben auf friedlichem Wege, im Ergebnis der moralischen Umgestaltung jedes einzelnen Menschen, erreichen könnten, erneut als „reaktionäre Utopie“!

Die Problematik weitaus differenzierter erfaßte bereits Volgin (9 1976), der von einem „revolutionären Konservatismus“ (S. 119) spricht, weil auch die Publizistik eine Humanisierung des Geschichtsprozesses intendiere.

118 Vgl. dazu Träger: *Schiller als Theoretiker des Übergangs vom Ideal zur Wirklichkeit* (1970, 57 ff.); Middell (1980, 212 ff.); Bolten (1984).

119 Dies wäre in Weiterführung der Untersuchungsansätze bei Schröder (1971), Städtke (1973; 1978) und Neuhäuser (1979; 1983) hervorzuheben.

120 Der Aufsatz *Moj paradoks* (1876) entwickelt in einmaliger Prägnanz den Irrgarten der Dostoevskijschen Argumentation und im Grunde auch den Ariadne-Faden, der Dostoevskij dann aber wieder aus den Händen gleitet. Darin klingt erneut die Frage an, welche Lösung Rußland für die Zivilisationsprobleme Westeuropas bereit hält. Indem aber die zuvor schon konstatierte Phasenverschobenheit im weltgeschichtlichen Prozeß, die sozialökonomische Rückständigkeit Rußlands gegenüber Westeuropa, nun gänzlich vernachlässigt wird, verwandelt sich der historische Nachholbedarf unter der Hand in eine nationale Tugend und gilt Dostoevskij fortan als Unterpfand für die menscheitsbefreiende Mission Rußlands und damit für die Führungsrolle der eigenen Nation im weltgeschichtlichen Prozeß.

Zwar vermutet Dostoevskij vereinzelt selbst, daß seinerseits „vielleicht ein zu starker Glaube an den unsterblichen russischen Instinkt und an die Lebensfähigkeit des russischen Geistes“ (PSS 23, 40) vorliege, rechtfertigt dies aber mit seiner patriotischen Intention (vgl. PSS 23, 40 f.)

Um als Nationalerzieher zu wirken – und diese aufklärerische Absicht wird wiederholt bekräftigt –, muß er das nationale Selbstgefühl stärken. Aus der vaterländischen Geschichte werden deshalb all jene Indizien herausgefiltert und als Beweis für eine nationale Spezifik interpretiert, die im Sinne des selbstgewählten nationalerzieherischen Anliegens wirksam werden können.

Deshalb erweist sich das von der Forschung im Nachvollzug der Dostoevskijschen Argumentation bestätigte Denk-Muster einer Konfrontation von Rußland und Europa als ungeeignet, den Kreislauf der Gedanken des Schriftstellers zu durchbrechen. Dostoevskij mußte die *Paradoxie* seiner Überlegungen konstatieren, weil er sich selbst nicht zu historisieren vermochte.

So widerspiegelt auch die ausführliche Besprechung des Tolstojschen Romans *Anna Karenina* Dostoevskijs problematischen Denkansatz. Indem er Levin unterstellt, er verwechsle „die rein russische und einzig mögliche Lösung der Frage mit ihrer europäischen Formulierung“ (PSS 25, 58), konstruiert er von vornherein einen Gegensatz von „moralischer“ und „historischer“ Lösung.

Solange man nun aber Dostoevskijs künstlerische Leistung nur darin sieht, daß er die bürgerliche Ordnung als neue Klassengesellschaft entlarvt, hat man weder die Spezifik seines Werkes erfaßt – denn die Kritik am Kapitalismus teilt er mit vielen Autoren –, noch die Ursachen seiner anhaltenden Wirkung auf den weltliterarischen Prozeß ermittelt. Wenn seine antibürgerliche Grundhaltung gar mit einer potentiell sozialistischen gleichgesetzt wird (vgl. Kuprejanova/Makogonenko 1976, 394 ff.), dann vermag dieses Raster das Wesen der Kunst nicht zu erfassen.

- 121 Vgl. PSS 21, 8 ff. bzw. PSS 22, 122 ff. Auf den Dialogcharakter und die Funktion des Paradoxalisten geht Tunimanov (1971, 180 ff.) näher ein. Natov (in: *Dostojewski und die Literatur*, 1983, 32 ff.) untersucht die Diderot-Rezeption anhand der Romane.
- 122 Vgl. Städtke (1978, 103 ff.).
- 123 Am Beispiel von Turgenevs *Dvorjanskoe gnezdo* ironisiert Dostoevskij die Unkenntnis des Volkes bei der adligen Führungsschicht, die dazu führt, daß ein Adliger von europäischer Bildung und mit aufklärerischem Impetus das von ihm verführte Mädchen „im Namen der Ideen Rousseaus, die damals in der Luft hingen, noch mehr aber aus dummer Laune, aus dem Schwanken der Begriffe, des Willens und der Gefühle und aus gereiztem Ehrgeiz“ (PSS 22, 117) heiratet. Es gehört zu den Besonderheiten der Dostoevskijschen Argumentation, daß die soziale Differenzierung durch eine intellektuelle ersetzt wird. Dies ist offensichtlich ein Reflex auf die Herausbildung der Rasnočincen-Intelligenz in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. Siehe dazu auch Städtke (1973, 127 ff.).
- 124 Gemeint ist Šatov, eine der Hauptgestalten im Roman *Besy* (šatat' = schwanken). Vgl. dazu die Vorarbeiten in PSS 11, 58 ff., außerdem Dostoevskijs Kommentare zum Roman im *Dnevnik pisatelja* PSS 21, 131 ff. bzw. in den Briefen (PSS 29/1, 141 ff.).

- 125 K. Marx: *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*, in: Marx/Engels: *Werke*, Bd. 13, S. 616.
- 126 Vgl. u.a. PSS 21, 93 ff.; PSS 22, 20; 34 ff.
 In dieser Hinsicht aufschlußreich sind seine Beobachtungen deutscher und französischer Lebensverhältnisse, die Dostoevskij dazu noch unter dem Aspekt nationalgeschichtlicher Spezifik verallgemeinert. In Deutschland „hat sich jeder mit seiner Lage, so wie sie ist, abgefunden und sich beruhigt, ohne noch auf etwas neidisch zu sein oder etwas zu vermuten – jedenfalls in den allermeisten Fällen. Aber die Arbeit verlockt immerhin, die Arbeit, die, in Jahrhunderten entstanden, ihre endgültige Form angenommen hat, mit den feststehenden Methoden und Verfahren, die fast jeder bei seiner Geburt mitbekommt; deshalb ist jeder imstande, seine Arbeit anzupacken und ganz zu *beherrschen*. Hier kennt jeder seine Sache; übrigens kennt jeder nur *seine* Sache“ (PSS 23, 75). Verweist Dostoevskij einerseits auf die Borniertheit der beobachteten arbeitsteiligen Formen, so löst er diese andererseits sofort aus dem historischen Kontext und betrachtet sie als repräsentativ für den deutschen Nationalcharakter.
 Loewenthal (1935, 361) wies in seiner ideologiekritischen Studie aber auch schon darauf hin, daß in keinem der Dostoevskijschen Romane „die Menschen wirklich arbeiten, keine realen wirtschaftlichen Tätigkeiten und materiell-sozialen Beziehungen gezeigt werden“. Indem sich Dostoevskij auf die Darstellung der ideologischen Reflexe des Epochenübergangs konzentriert, entgeht er in gewissem Sinne all jenen Schaffensproblemen, die schon Goethe beim Versuch der Poetisierung einer prosaischen bürgerlichen Wirklichkeit im *Wilhelm Meister* zu bewältigen hatte. Siehe dazu: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, 1. Bd., Leipzig 1984, S. 85 ff.
- 127 Vgl. Jonas 3, 331 ff.
- 128 Einen solchen Zusammenhang konstatierten in jüngster Zeit auch Šerđakov (6 1981, 95 ff.) und Belopol'skij (1987). Zu Grundzügen des Säkularisierungsprozesses siehe Buhr/Förster (1985).
 Der bezeichnete Sachverhalt wird durch die Reflexion Dostoevskijs bestätigt, der Russe sei „deshalb nicht konservativ, weil er nichts zu bewahren“ habe (PSS 27, 50).
- 129 Auch dieses Argumentationsmuster entspricht einer Schillerschen Denkfigur: Der Dreischritt von „Krankheit“, „Kenntniß der Krankheit“ und „Heilung“ lag bereits den *Philosophischen Briefen* zugrunde, vgl.: NA 20, 113. Siehe dazu auch Bolten (1984, 11 ff.).

- 130 Dostoevskij geht davon aus, daß die „jetzigen Führer des europäischen fortschrittlichen Denkens“ zwar human und erhaben scheinen, die Überführung ihrer Theorie in die gesellschaftliche Praxis aber nach seiner Beobachtung der westeuropäischen Gesellschaftsentwicklung zum Chaos führte. Nun war der Schriftsteller in seiner Jugend selbst von den Ideen des utopischen Sozialismus affiziert, und die sich in der Verbannung vollziehende Wandlung seiner Auffassungen verklärt er rückschauend als „Rückkehr zur nationalen Wurzel“ (PSS 21, 134). Hinter dieser in der Sekundärliteratur so oft interpretierten „Wende“ verbirgt sich aber nichts anderes als der zeitliche Zusammenfall seiner individuellen Einsicht in die Unmöglichkeit, die gesellschaftlichen Verhältnisse von „oben“, d.h. durch „Aufklärung“, zu verändern, und der historischen Desillusionierung nach den bürgerlichen Revolutionen der 40er Jahre in Westeuropa. Diesen Aspekt arbeitet Schröder (1971, 108 ff.) heraus. Dostoevskijs gesamtes Schaffen nach der Rückkehr aus der Verbannung wurzelt in dem damit verbundenen Erkenntnisprozeß, daß einerseits alle dem menscheitsbefreienden Impetus der bürgerlichen Emanzipationsbewegung verpflichteten theoretischen Konzepte die Etablierung einer neuen Klassengesellschaft nicht nur nicht verhindert haben, sondern in diese integrierbar waren und sich als Varianten bürgerlicher Ideologie entpuppten. Andererseits hatte er in der Verbannung eine ernüchternde Einsicht in die realen Existenzbedingungen der untersten Volksschichten gewonnen und die ungeheure Kluft entdeckt, die zwischen den aufklärerischen Bestrebungen der Intelligenz und der Lebensweise des Volkes bestand. Deshalb wird die Frage, wie unter dieser Voraussetzung – Analphabetismus, Kulturlosigkeit, Abstumpfung, Verelendung – Aufklärung überhaupt funktionieren kann, zu einem Kernpunkt seiner Publizistik. Dazu der 2. Teil vorliegender Arbeit.
- 131 Dies geschieht auch innerhalb der Publizistik des *Dnevnik pisatelja*, indem Dostoevskij immer dort, wo er an die Grenzen einer logisch-rationalen, durch den Sprachcharakter bedingten Argumentation gelangt, auf tradierte Sinnträger zurückgreift bzw. eigene Erzählungen aufnimmt.

ZWEITER TEIL: Klassisches Kunstkonzept und moderner Realismus

- 1 Vgl. u.a. PSS 18, 90 ff.
- 2 Vgl. PSS 18, 270.
- 3 Vgl. PSS 18, 237.
- 4 Vgl. PSS 18, 270.
- 5 Städtke (1978, 213).
- 6 Vgl. PSS 18, 36.
- 7 Vgl. PSS 18, 37 ff.
- 8 Middell (1980, 215).
- 9 Träger: *Zur Stellung des Realismusgedankens bei Marx und Engels* (1972, 59).
- 10 F. Engels: *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, in: Marx/Engels: *Werke*, Bd. 21, S. 281.
- 11 Über die *Horen* im Kontext der zeitgenössischen Publizistik informiert Weber (in SCHAD 1987).
- 12 Vgl. PSS 18, 37.
- 13 Weber (1982, 70).
- 14 Städtke (1978, 222).
- 15 PSS 18, 277.
- 16 Heise (1982, 26).
- 17 Ebenda, S. 27.
- 18 Vgl. Weber (1982, 63 ff.) sowie Mieth (1981).
- 19 Vgl. Ch. Träger (1981, 313 ff.).
- 20 Städtke (1978, 222 f.).
- 21 Vgl. u.a. Friedländer (1964; 1972; 1985); Belik (1974); Kašina (1975); Zacharov (1978).
- 22 Träger: *Schiller als Theoretiker des Übergangs vom Ideal zur Wirklichkeit* (1970, 59).
- 23 Ebenda, S. 72.

- 24 Vgl. NA 20, 341 ff.
- 25 Es verweist vielmehr schon auf zentrale Gedankengänge in Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, insbesondere die dort entwickelte Idyllen-Konzeption. Dazu im folgenden.
- 26 Vgl. PSS 18, 94.
- 27 Siehe dazu Meier-Graefe (1926); Neuhäuser (1979; 1981); Belov (1979, 88) sowie Städtke (1986).
- 28 Dusing (1984, 212).
- 29 Ebenda.
- 30 Vgl. PSS 18, 52 ff.
- 31 Vgl. NA 22, 259; PSS 19, 35 f.
- 32 Siehe dazu Städtke (1978, 228 ff.).
- 33 Berghahn (1974, 63).
- 34 Vgl. ebenda, S. 68 ff.
- 35 Vgl. PSS 19, 8.
- 36 Diese wird ganz im Schillerschen Sinne verstanden, vgl. NA 20, 167; 218. Dazu im folgenden ausführlicher.
- 37 Darauf fußen die Interpretationen der Puškin-Rede als Ausdruck eines nationalen Messianismus, vgl. u.a. Holzmann (1923), Prager (o. J.), Kohn (1948), Nigg (1951); Bohatec (1951). Terras (1983, 80 f.) hat im Unterschied zu geläufigen Interpretationen herausgearbeitet, daß Dostoevskijs Puškinbild auf eigenen Ideen beruht, die auf das Puškinsche Werk projiziert werden. „Auch die Annahme einer besonderen Universalität des russischen Geistes ist eine Wiederholung dessen, was von deutschen Denkern der Goethezeit für den deutschen Geist beansprucht wird“ (S. 80). Bei Terras wie bei Friedländer (1981) wird die ästhetische Selbstverständigung Dostoevskijs jedoch nicht näher ins Verhältnis zu Schiller gesetzt. Vgl. dazu auch Abschnitt 4.
- 38 Vgl. PSS 19, 56.
- 39 Städtke (1978, 230).
- 40 Vgl. dazu Literatur im Epochenumbruch (1976, 543 ff.).
- 41 Daß Dostoevskij mit seiner Puškin-Rede eine eigenständige Tradition in der weltanschaulich-ästhetischen Positionsbildung russischer Schriftsteller begründete, hat Thun (1984) dargestellt. Vgl. auch Anm. 37.

- 42 Middell (1980, 215).
- 43 Vgl. dazu Jonas 3, 360.
- 44 Literatur im Epochenumbruch (1976, 548).
- 45 Vgl. PSS 23, 95. Für die ästhetische Konzeptionsbildung von Bedeutung ist wiederum der Umstand, daß Dostoevskij in seiner Argumentation den Verlust nationaler Charakterzüge anhand von Werken der zeitgenössischen französischen Literatur (und der dort entworfenen Kindergestalten!) exemplifiziert.
Die Betonung der russischen Charakterzüge ist in Dostoevskijs Werk so ausgeprägt, daß auf Belege an dieser Stelle verzichtet werden kann.
- 46 Vgl. Anm. 120 (1. Teil).
Bezeichnenderweise entwickelt Dostoevskij seine Gedanken auch hier immer wieder an Phänomenen der russischen Literatur. So unterzieht er Tolstojs Lösungsvorschläge in *Anna Karenina* einer scharfen Kritik, insofern Levins Bemühungen, „sich zu vereinfachen“, als „Maskerade“ bewertet werden, die beleidigend für das Volk und für ihn selbst erniedrigend sei. „Sie sind viel zu ‘kompliziert’, um sich zu vereinfachen, auch wird Ihnen Ihre Bildung nicht gestatten, ein Bauer zu werden. Erheben Sie lieber den Bauern zu Ihrer ‘Kompliziertheit.’ ” (PSS 25, 61). Gemessen an den eigenen Einsichten in die Geschichtlichkeit menschlicher Individualität, muß Dostoevskij die Tolstojsche Alternative eines Übergangs auf die Positionen der patriarchalischen Bauernschaft als wenig überzeugende Lösung werten, obwohl er mit Levins beharrlicher Suche nach einer sinnvollen Tätigkeit und dessen Ringen um eine sittliche Lebensführung sympathisiert. Gegen das von Levin repräsentierte Konzept Tolstojs setzt Dostoevskij seine Überzeugung von der Unmöglichkeit, „die notwendigen und konstanten Momente des Volkslebens *künstlich* (Hervorh. von mir – Ch. Sch.) zu beschleunigen, denn: „Ein Mensch der Idee und der selbständigen Wissenschaft, ein selbständig tätiger Mensch entsteht nur durch ein langes selbständiges Leben der Nation, durch ihre qualvollste Arbeit . . . , durch das ganze historische Leben des Landes” (PSS 21, 93). Seinem alternativen Gesellschaftskonzept liegt allerdings eine Auffassung vom Charakter der Arbeit zugrunde, die weniger historisch denn moralisch fundiert ist. „Das echte, rechtmäßige Kapital entsteht im Lande nicht anders als auf einem allgemeinen, auf Arbeit beruhenden Wohlstand; andernfalls können nur Kapitalien von Wucherern entstehen. So wird es auch kommen, wenn die Sache so weitergeht, wenn das Volk selbst nicht zur Besinnung kommt und wenn die Intelligenz ihm dabei nicht hilft” (PSS 21, 95).

- 47 Vgl. PSS 21, 77 ff.; prägnant auf die Formel gebracht noch einmal S. 265. Der zeitgenössische Kontext wird bei Nečaeva (1972) dargestellt, die auch das „počvenničestvo“-Konzept sehr differenziert bewertet.
- 48 Vgl. PSS 26, 150 sowie PSS 18, 37 ff.
- 49 Vgl.u.a. PSS 21, 95 ff.; 26, 164 ff.
- 50 Inwiefern die Grundzüge dieses alternativen Gesellschaftsentwurfes dem konservativen Denken in Deutschland verwandt sind und welche Gemeinsamkeiten es insbesondere mit der deutschen Romantik aufweist, müßte gesondert untersucht werden.
- 51 Vgl. Anm. 37.
- 52 Es dominieren nach wie vor politisch-ideologische Wertungen.
- 53 Vgl. zu dem gesamten Problemkomplex Anm. 120 (1. Teil).
- 54 Lessings Werke in fünf Bänden, 4. Bd., Berlin und Weimar 1975, S. 489.
- 55 Zu Datierungsfragen siehe Müller (1955, 163 ff.).
- 56 Ebenda, S. 185.
- 57 Vgl. ebenda, S. 177.
- 58 Im Ergebnis dessen kam es zu den in Anm. 120 (1. Teil) und Anm. 37 beschriebenen Einseitigkeiten, insofern die ohnehin problematische Auffassung Dostoevskijs vom russischen Nationalcharakter reproduziert bzw. sogar auf die sozialistische Revolution übertragen wurde. Einzig Wais (4 1955, S. 484) verwies auf einen Zusammenhang zwischen Schillers Versfragment und Dostoevskijs Puškin-Rede, ohne ihn näher zu untersuchen.
- 59 Repräsentativ dafür die Interpretation Dostoevskijs als „Prophet“ der russischen Revolution sowie die Beschwörung der russischen Volksseele mit ihrer Fähigkeit zur allumfassenden Liebe und Verbrüderung der Menschen (vgl. Mereschkowski 1924; Seleznev 1981).
- 60 Vierhaus (1984, 146).
- 61 Siehe: Weber (1982, 69 ff.); Heinrich in SCHAD (1987, 467 ff.).
- 62 Heinrich in SCHAD (1987, 468).
- 63 Siehe dazu die Dokumentation: Die französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur, hrsg. von Claus Träger, Leipzig 1975 (RUB 597).
- 64 Heinrich in SCHAD (1987, 470).

- 65 Ebenda, S. 169.
- 66 K. Marx: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, in: Marx/Engels: *Werke*, Bd. 1, S. 383.
- 67 Müller (1955, 187).
- 68 Vgl. PSS 21, 125; PSS 22, 43 ff.; PSS 23, 30 ff., 89; PSS 24, 292, 306 ff.; PSS 25, 193 ff., 240; PSS 26, 136 ff., 212 ff.
- 69 Dies belegt die Rezeptionsgeschichte (vgl. Einleitung). Wais (4 1955) kommt zwar das Verdienst zu, auf den Zusammenhang zwischen Schillers Versfragment und Dostoevskijs Puškin-Rede aufmerksam gemacht zu haben, doch werden die geistesgeschichtlichen Aspekte verabsolutiert, wenn er schlußfolgert: „Darüber hinaus wurde nicht zum wenigsten durch Schiller in Ost und West erst der gesamt menschlich bezogene National-Messianismus erweckt“ (S. 484).
Namowicz (in SCHAD 1987, 110 ff.) verwies zu Recht auf die stärkere Betonung des weltbürgerlichen Standpunktes bei Schiller.
- 70 Middell (1980, 218).
- 71 Siehe dazu das III. Kapitel, das unter diesem Aspekt die ästhetische Konkretisierung wesentlicher Gedankengänge der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* in den Erzählwerken Dostoevskijs darstellt.
- 72 Vgl. dazu PSS 20, 277 f.
In den deutschen Übersetzungen bleibt der Schiller-Bezug an dieser Stelle meist verdeckt, weil sie „vosstanovlenie“ mit „Wiedergeburt“, „Reinkarnation“, „Errettung“ o.ä. religiösen Konnotationen wiedergeben.
Philologisch verifizierbar wird der Zusammenhang mit den theoretischen Prämissen Schillers dort, wo Dostoevskij das für seine Ästhetik programmatische Verb „obrazit“ erläutert als: „dat' obraz, vosstanovit' v čeloveke obraz človečeskij“ und synonym verwendet mit „ogumanit“ bzw. „očlovečit“ (PSS 22, 26; PSS 24, 126).
Jackson (1966, 58) zitiert die Stelle ebenfalls, übersieht aber den Schiller-Bezug.
- 73 Vgl. u.a. PSS 24, 168; PSS 26, 225 f.
- 74 Vgl. die Fragestellungen bei Belik (1974), Kašina (1975), Kantor (1978).
- 75 Vgl. Jackson (1966, 3, 40 ff., 118 ff., 131 ff.).
- 76 Ebenda, S. 186.
- 77 Vgl. Friedländer (1985, 103 ff.).

- 78 Vgl. ebenda, S. 105.
- 79 Vgl. ebenda, S. 103 f. Der Autor betrachtet das Goldene Zeitalter ausschließlich unter dem Aspekt der Rezeption des utopischen Sozialismus.
- 80 Vgl. Leistner (1982, 9).
- 81 Vgl. PSS 28/1, 100.
- 82 Vgl. dazu den Briefwechsel mit dem Bruder in PSS 28/1 sowie Friedländer (1985, 92 ff.).
- 83 Vgl. PSS 24, 189; PSS 27, 45. Grossman (1922, 28 ff.) stellt dar, welche Werke der griechischen und römischen Antike Dostoevskijs Bibliothek enthielt.
- 84 Vgl. PSS 28/1, 90 ff. bzw. 423.
- 85 Über die Schiller-Ausgabe von Gerbel' informiert Engel-Braunschmidt (1973), über die Zeitschrift *Époch*a siehe Nečaeva (1975, 101 ff.).
- 86 Vgl. PSS 28/1, 137 f.
- 87 Vgl. Friedländer (1964, 36; 1985, 99 ff.).
- 88 „Ich kannte Schiller in- und auswendig, ich redete und träumte von ihm; und ich glaube, nebenbei bemerkt, daß das Schicksal mir in meinem Leben nicht mehr bescheren konnte, als diesen großen Dichter gerade in jener Lebensphase kennenzulernen" (PSS 28/1, 69).
- 89 Nečaeva (1972, 27).
- 90 Friedländer (1985, 103).
- 91 Ebenda, S. 104. Friedländer beschränkt sich darauf, die Positionen Dostoevskijs zu referieren; die „Bedingungen der neuen Epoche" müßten aber historisch differenziert werden.
- 92 Vgl. NA 20, 433 ff.
- 93 Auch an dieser Stelle werden Schillersche Gedankengänge rekapituliert, vgl. NA 20, 380 ff.
- 94 Vgl. auch PSS 18, 128; PSS 21, 72 f.; PSS 28/1, 316.
- 95 Vgl. PSS 24, 133.
- 96 G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, 2. Band, S. 452.
- 97 Vgl. PSS 28/1, 296; 325; PSS 28/2, 160.
Im Hinblick auf die Notwendigkeit der „Brotarbeit" zeigt sich zugleich eine biographische Parallele zu Schiller.
- 98 Vgl. Mejlach (1969, 189 ff.)

- 99 Jackson (1966, 116 ff.).
- 100 Vgl. PSS 29/1, 208.
- 101 Vgl. PSS 25, 35.
- 102 So der Titel einer Untersuchung von F. W. Wentzlaff-Eggebert über Schillers Verhältnis zu weltliterarischen Vorgängern und Zeitgenossen in: *Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959*, S. 390 ff.
Natürlich wäre dabei zuerst an den Vergleich mit Goethe zu denken, der die Gedankenführung in der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* wesentlich bestimmt.
- 103 Siehe Th. Mann: *Goethe und Tolstoj. Fragmente zum Problem der Humanität*.
- 104 Dieses Phänomen hatte Kožinov (10 1967, 1041) zu der These veranlaßt, daß der russische Roman „eine weitergehende Lösung der ästhetischen Fragen“ sei, „welche die deutsche philosophische Kultur gestellt hatte. Diese Kultur hatte gewissermaßen die philosophischen Möglichkeiten der Ästhetik ausgeschöpft, eine Weiterentwicklung war allein im künstlerischen Bereich möglich.“
- 105 Vgl. Bachtin (1971, 102).
- 106 Rozenbljum (1981, 22).
- 107 Vgl. Volgin (9 1976, 100 ff.).
- 108 Summarisch sei verwiesen auf: *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?; Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen; Über die tragische Kunst; Über das Erhabene*; siehe auch: *Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen* (1972); Siekmann (1980).
- 109 Gerigk (1975, 333).
- 110 Ebenda.
- 111 Ebenda, S. 344.
- 112 PSS 21, 398.
- 113 Vgl. auch PSS 22, 41.
- 114 Vgl. dazu auch Dostoevskijs Urteil über die *Burlaki na Volge* von Repin in: PSS 21, 74 ff.

- 115 Bei der Besprechung einer Erzählung von Leskov wird dem russischen Volk ein Verlangen nach Wahrheit unterstellt, das durch keinerlei Laster, Druck und Beleidigung vernichtet werden könne: „in der Augenblicke seiner vollständigsten ‘bezobrazie’ werde das Volk immer verstehen, daß es dennoch nur ein ‘bezobraznik’ und mehr nicht sei” (PSS 21, 58). Das aus der Volkssprache stammende Wort „obrazit” hatte Dostoevskij auf den künstlerischen Produktionsprozeß übertragen und ganz im Schillerschen Sinne interpretiert als „im Menschen das menschliche Antlitz wiederherstellen” (PSS 24, 126).
- 116 Dazu Grundlegendes bei Onasch (1976).
- 117 Vgl. dazu u. a. PSS 24, 164 ff.; PSS 27, 57; PSS 28/1, 176; PSS 28/2, 210; 239 ff.; PSS 29/2, 84 f.
- 118 In der Erzählstruktur werden Schillers Überlegungen über die egoistischen Motive der Großmut (vgl. NA 21, 1, 24 ff.) gleichsam ästhetisch konkretisiert.
- 119 Müller in: SCHAD (1987, 431).
- 120 Binder in: *Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959*, S. 36.
- 121 Šcennikov in DMI 2, 3.
- 122 Vgl. dazu den Kommentar in PSS 20, 277 f., der darstellt, daß alle Romane dieser Idee verpflichtet sind und der Autor auch im Produktionsprozeß über diese Absicht reflektiert. Als Quelle wird allein Hugo genannt.
- 123 Vgl. dazu Jäger (1975, 251).
- 124 Vgl. NA 21, 1, 305 ff.
- 125 Vgl. PSS 4, 32.
- 126 Dabei betont Dostoevskij immer wieder die Leidenschaften der Mitgefangenen, die auch dort, wo sie pervertiert sind, von elementaren Naturkräften zeugen. Vgl. PSS 4, 47; 84; 196 f.
- 127 Bei Orlov konstatiert Dostoevskij beispielsweise den „Sieg über das Fleisch”, während Korenev durch den unbedingten Drang nach „Befriedigung der Sinne” charakterisiert wird (PSS 4, 47).
- 128 An dieser Stelle klingt der Gedanke einer ästhetischen Erziehung an. Darauf verweist auch Flick (1972, 105), die die Wirkung der künstlerischen Betätigung der Sträflinge aber „in der Erneuerung der Naivität dieser sonst so wenig naiven Menschen” sieht.
- 129 Der Bauer Mikolka rechtfertigt seine Grausamkeit bezeichnenderweise mit dem Argument, das Pferd sei „sein Eigentum” (PSS 6, 49).

- 130 Vgl. Neuhäuser (1979, 69).
- 131 Nicht zuletzt deshalb, weil bei Hegel – Neuhäusers Vergleichsmodell – die Wiederherstellung der Einheit von Individuum und Gesellschaft als bloßer Akt des Bewußtseins erscheint und die Kunst der Philosophie untergeordnet wird. Siehe dazu auch Müller (1980, 324 ff.).
- 132 Vgl. Vil'mont (1984, 85), der diesen Bezug zu Schillers *Philosophischen Briefen* aufdeckte.
- 133 Vgl. PSS 3, 361.
- 134 Vgl. Städtke (1986, 531).
- 135 Vgl. u. a. Meier-Graefe (1926, 123 ff.); Flick (1972, 88 ff.); Neuhäuser (1979, 251 ff.); Vil'mont (1984, 41 ff.); Städtke (1986).
- 136 Vgl. PSS 20, 133 f.
- 137 Das Attribut der „Kindlichkeit“ ist immer ein Verweis auf den „naiven“ Charakter der Gestalten und eignet besonders den Repräsentanten des „Volkes“: Sonja, Lizaweta, Katerina Ivanovna (*Prestuplenie i nakazanie*); Mar'ja Timofeevna Lebjadkina (*Besy*); Makar Dolgorukij (*Podrostok*). Aber auch die Vertreter der privilegierten Oberschicht haben sich teilweise noch eine natürliche Menschlichkeit bewahrt. „Kinder“ in diesem Sinne sind die Generalin Epančina (*Idiot*), Katerina Nikolaeva (*Podrostok*). Vgl. dazu den 3. Abschnitt.
- 138 Dostoevskij hat auch in der Publizistik und in seinen Briefen immer wieder betont, wie wichtig die Erinnerungen an eine schöne Kindheit für die geistig-seelische Verfassung des Menschen sind. Vgl. u. a. PSS 24, 58 ff.; PSS 25, 180; PSS 30, 11 ff.; 77 ff. Auch Lyngstad (1975, 105) konstatierte einen Zusammenhang.
- 139 Vgl. PSS 10, 514.
- 140 Vgl. PSS 11, 21 f.
- 141 Vgl. PSS 13, 49 f., 363.
- 142 Dieses Urteil korrespondiert mit Dostoevskijs Überlegungen im *Dnevnik pisatelja*, wer wohl der Chronist des gesellschaftlichen Chaos der russischen Reformzeit würde und diese Seite der russischen Gesellschaft darstelle (vgl. PSS 25, 35 ff.).
- 143 Vgl. Mitjas Traum vom „Kindchen“ in PSS 14, 456 f.; dazu auch Dudek (1985).
- 144 Vgl. Ivans Polemik gegen die Theodizee in PSS 14, 222 f.

- 145 Die Bilderfülle im 6. Buch *Russkij inok* verweist auf die antike Vorstellung vom Goldenen Zeitalter bzw. die pastorale Bibeltopik; in unzähligen Variationen finden sich u.a. „Sonne“, „Garten“, „Vögel“, „Kinder“, „Bäume“, „Himmel“. Vgl. dazu auch Flick (1972, 239 ff.).
- 146 Vgl. PSS 15, 426 ff.
- 147 Vgl. Siekmann (1980, 14).
- 148 Vgl. dazu auch Braun (1976, 257 ff.).
- 149 Marx (1986, 262).
- 150 Bachtin (1971, 95 f.).
- 151 Neuhäuser (1979, 256).
- 152 Ebenda, S. 257.
- 153 Vgl. die ausführliche Fassung in NA 20, 491 ff.
- 154 Vgl. Nečaeva (1972, 16 ff.; besonders S.27).
- 155 Vgl. dazu NA 20, 493 (Fußnote).
- 156 Vgl. PSS 23, 67 ff.
- 157 Auch bei Schiller ist der „Realist“ durch den „gemeinen Menschenverstand“ charakterisiert. Vgl. NA 20, 494.
- 158 Vgl. PSS 26, 24 ff.
- 159 Dieses methodische Vorgehen hat Schiller in seiner Schrift selbst praktiziert, als er seine Typologie auf Goethes Werk anwendete. Vgl. NA 20, 459 f.
- 160 Neuhäuser (1979, 257).
- 161 Vgl. NA 20, 473. Zatonkij (in SCHAD, 125 f.) verwies auf einen Zusammenhang zwischen den Spekulationen des „čelovek iz podpol'ja“ über den Vorteil und der Schillerschen Bestimmung des „Realisten“.
- 162 Vgl. PSS 5, 104.
- 163 Vgl. PSS 5, 163.
- 164 Vgl. NA 20, 491.
- 165 Schon Meier-Graefe (1926, 184 ff.) verwies darauf, daß in den Vorarbeiten zum Roman alles gestrichen wird, was dieser Gestalt die Keuschheit und Naivität nehmen würde. Damit bestätigte er Sonjas „naiven“ Charakter.

- 166 Die handschriftlichen Entwürfe zum Roman belegen eindrucksvoll, wie bewußt Dostoevskij die Komponente der „Naivität“ für die Erzählperspektive in Rechnung stellte. Vgl. PSS 16, 128.
- 167 Vgl. auch Flick (1972, 234 ff.); Lyngstad (1975, 99 ff.).
- 168 Siehe dazu auch die ausgewogene Interpretation von Müller (1985).
- 169 Vgl. PSS 28/1, 14 ff.
- 170 Siehe dazu Jauß (1968).
- 171 Neuhäuser (1979, 195) machte bereits auf einen Bezug zu Hugo unter diesem Aspekt aufmerksam.
Jackson (1966, 17) und Onasch (1976, 30 ff.) führten die „Poetisierung des Christentums“ vorrangig auf Chateaubriand zurück.
- 172 Vgl. Jauß (1968, 142).

Literaturverzeichnis

- Ackermann, M.: *Dostoevskijs 'Großinquisitor' in sechs deutschen Übersetzungen. Analyse, Kritik, Bewertung*, Diss., Tübingen 1986.
- Alexander, M.: *Der Petraševskij-Prozeß. Eine 'Verschwörung der Ideen' und ihre Verfolgung im Rußland von Nikolaus I.*, Wiesbaden 1979.
- Al'tman, M. S.: *Dostoevskij. Po vecham imen*, Saratovsk 1975.
- Anders, M.: *Reform und Revolution in Rußland (1825 – 1917)*, in: *Studien zur vergleichenden Revolutionsgeschichte 1500 – 1917*, hg. v. M. Kossok, Berlin 1974, S. 114 ff.
- Annenkov, P.V.: *Literaturnye vospominanija*, Moskva 1960.
- Askol'dov, S.: *Religiozno-etičeskoe značenie Dostoevskogo*, in: *F. M. Dostoevskij, Stat'i i materialy*, Petersburg 1922, S. 1 ff.
- Asmus, V. F.: *Nemeckaja estetika XVIII veka*, Moskva 1962.
- Bachtin, M. M.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971.
- – : *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979.
- Bahner, W.: *'Aufklärung' als Periodenbegriff der Ideologieggeschichte*, in: M. Buhr, W. Förster (Hg.): *Aufklärung – Gesellschaft – Kritik (I)*, Berlin 1985.
- Begegnung und Bündnis. Sowjetische und deutsche Literatur*, hg. von G. Ziegengeist, Berlin 1972.
- Belik, A. P.: *Chudožestvennyje obrazy F. M. Dostoevskogo. Ėstetičeskie očerki*, Moskva 1974.
- Belkin, A. A.: *O realizme Dostoevskogo*, in: *Tvorčestvo Dostoevskogo*, Moskva 1959, S. 43 ff.
- – : *Čitaja Dostoevskogo i Čechova. Stat'i i razbory*, Moskva 1973.
- Belopol'skij, V. N.: *Dostoevskij i filosofskaja mysl' ego epochi*, Rostov 1987.
- Belov, S. V.: *Roman Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'. Kommentarij*, Leningrad 1979.
- Beltschikow, N. F.: *Dostojewski im Prozeß der Petraschewzen*, Leipzig 1977.
- Belzer, G.: *Hegel en Dostoievsky*, Leiden 1953.
- Bem, A. L.: *'Faust' v tvorčestve Dostoevskogo*, Praha 1937.
- Berdjajew, N.: *Die Weltanschauung Dostojewskijs*, München 1925.

- Berghahn, K. L.: *Volkstümlichkeit ohne Volk? Kritische Überlegungen zu einem Kulturkonzept Schillers*, in: *Popularität und Trivialität*, hg. von K. Grimm und J. Hermand, Frankfurt/M. 1974, S. 51 ff.
- - : *Schillers mythologische Symbolik. Erläutert am Beispiel der 'Götter Griechenlands'*, in: *Schiller – Angebot und Diskurs*, S. 118 ff.
- Berkov, P. N.: *Literarische Wechselbeziehungen zwischen Rußland und Westeuropa im 18. Jahrhundert*, Berlin 1968.
- Binder, W.: *Die Begriffe 'naiv' und 'sentimentalisch' und Schillers Drama*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 4. Jg., 1960, S. 143 ff.
- Bjalik, B. A.: *M. Gor'kij – literaturnyj kritik*, Moskva 1960.
- Bock, U.: *Theologische Interpretation von Dostoevskijs Roman 'Der Jüngling'*, Diss., Jena 1973.
- Bograd, V. Ė.: *Žurnal 'Sovremennik' 1847 – 1866*, Moskva – Leningrad 1959.
- - : *Žurnal 'Otečestvennye zapiski' 1868 – 1884*, Moskva 1971.
- - : *Žurnal 'Otečestvennye zapiski' 1839 – 1848*, Moskva 1985.
- Bohatec, I.: *Der Imperialismusgedanke und die Lebensphilosophie Dostojewskijs. Ein Beitrag zur Kenntnis des russischen Menschen*, Graz – Köln 1951.
- Bolten, J. (Hg.): *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, Frankfurt/M. 1984.
- Borchmeyer, D.: *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und der rhetorischen Tradition*, München 1973.
- Borščevskij, S.: *Ščedrin i Dostoevskij. Istorija ich idejnoj bor'by*, Moskva 1956.
- Brand, H. E.: *Kleist und Dostojewskij. Extreme Formen der Wirklichkeit als Ausdrucksmittel religiöser Anschauungen*, Bonn 1970.
- Brandt, H.; Beyer, M. (Hg.): *Ansichten der deutschen Klassik*, Berlin und Weimar 1981.
- Braun, M.: *Dostojewskij. Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit*, Göttingen 1976.
- Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von S. Seidel, 3 Bde., Leipzig 1984.
- Buchwald, R.: *Schiller*. 1. Bd.: *Der junge Schiller*, Wiesbaden 1956; 2. Bd.: *Der Weg der Vollendung*, o. J. (1959).

- Buhr, M.; Steigerwald, R.: *Verzicht auf Fortschritt, Geschichte, Erkenntnis und Wahrheit*, Berlin 1981.
- - ; Förster, W. (Hg.): *Aufklärung - Gesellschaft - Kritik. Studien zur Philosophie der Aufklärung (I)*, Berlin 1985.
- - : *Vernünftige Geschichte. Zum Denken über Geschichte in der klassischen deutschen Philosophie*, Berlin 1986.
- - ; Förster, W. (Hg.): *Aufklärung - Geschichte - Revolution. Studien zur Philosophie der Aufklärung (II)*, Berlin 1986.
- - ; Dietzsch, St.: *Die Natur der Geschichte. Zum Theoriewandel des Geschichtlichen zwischen Aufklärung und Kantscher Transzendentalphilosophie*, in: *Aufklärung - Geschichte - Revolution*, Berlin 1986, S. 9 ff.
- Bursov, B.: *Nacional'noe svoeobrazie russkoj literatury*, Moskva - Leningrad 1964.
- Čerepnin, L. V.: *Istoričeskie vzgljady klassikov russkoj literatury*, Moskva 1968.
- Christiansen, A.: *Die Idee des Goldenen Zeitalters bei Hölderlin*, Diss., Tübingen 1946.
- Čistozvonov, A. N.: *Genezis kapitalizma. Problemy metodologii*. Moskva 1985.
- Čiževskij (auch: Čyževskij, Tschizewskij), D.: *Schiller und die 'Brüder Karamasov'*, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. VI, H. 1/2, 1929, S. 1 ff.
- - : *Literarische Lesefrüchte*, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. X, H. 3/4, 1933, S. 380 ff.
- - : *Hegel in Rußland*, Halle 1934.
- - (Hg.): *Hegel bei den Slaven*, 2., veränderte Aufl., Darmstadt 1961 (A).
- - : *Rußland zwischen Ost und West. Russische Geistesgeschichte II*. 18. - 20. Jahrhundert, Reinbeck 1961.
- - : *Dostoevskij und die Aufklärung*, Tübingen 1975.
- Dahnke, H.-D.: *Schönheit und Wahrheit. Zum Thema Kunst und Wissenschaft in Schillers Konzeptionsbildung am Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts*, in: *Ansichten der deutschen Klassik*, hg. von H. Brandt und M. Beyer, Berlin und Weimar 1981, S. 84 ff.
- Danilevskij, P. Ju.: *'Molodaja Germanija' i russkaja literatura. Iz istorii russko-nemeckich literaturnych otnošenij pervoj poloviny XIX veka*, Leningrad 1969.

- Dau, R.: *Geschichtsbild und klassische Lyrik. Zur Wechselbeziehung von Geschichtspublizistik und lyrischem Schaffen in Friedrich Schillers Beitrag zur „Weimarer Klassik“, unter besonderer Berücksichtigung seiner klassischen Balladen*, Diss., Berlin 1973.
- Davydov, Ju.: *Dva ponimanija nigilizma (Dostoevskij i Nicše)*, in: *Voprosy literatury*, H. 9, 1981.
- Dneprov, V.: *Dostoevskij kak pisatel' dvadcatogo veka*, in: *Inostrannaja literatura*, H. 11, 1971.
- Dostoevskij, F. M.: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Leningrad 1972 ff.
- : *Pis'ma*, Bd. I – IV, pod red. A. S. Dolinina, Moskva – Leningrad 1928 – 1959.
- Dostoevskij. Bibliografija proizvedenij F. M. Dostoevskogo i literatury o nem 1917 – 1965*, Moskva 1968.
- Dostoevskij – chudožnik i myslitel'.* *Sbornik statej*, Moskva 1972.
- Dostoevskij i ruskie pisateli. Tradicii, novatorstvo, masterstvo*, Moskva 1976.
- Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, pod red. A. S. Dolinina, Leningrad 1935.
- Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Bd. 1 – 8, Leningrad 1974 ff.
- Dostoevskij v ruskoj kritike. Sbornik statej*, Moskva 1956.
- Dostoevskij. Stat'i i materialy*, pod red. A. S. Dolinina, Peterburg 1922 (Slavica-Reprint Nr. 46, Lichtenstein 1970).
- Dostoevskij. Stat'i i materialy*, pod red. A. S. Dolinina, Sb. II, Leningrad – Moskva 1924 (Slavica-Reprint Nr. 69, Düsseldorf – Vaduz 1970).
- Dostoevskij i ego vremja*, Leningrad 1971.
- Dostoevskij v zarubežnych literaturach*, Moskva 1978.
- Dostojevski, F. M.: *Sämtliche Werke*. Unter Mitarbeiterschaft Dmitri Mereschkowskis, hg. von Moeller van den Bruck, München 1919 ff.
- : *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, München 1977.
- : *Über Literatur*, hg. von R. Schröder, Leipzig 1971.
- : *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*, hg. von G. Dudek und M. Wegner, Berlin und Weimar 1980 ff.
- : *Briefe*, hg. von R. Schröder, Leipzig 1981.

- Dostojewski und die Literatur. Vorträge zum 100. Todestag des Dichters auf der 3. internationalen Tagung des 'Slavenkomitees' in München, 12. - 14. Oktober 1981*, hg. von H. Rothe, Köln - Wien 1983.
- Dostojewskis Erbe in unserer Zeit. Neueste Forschungen sowjetischer Literaturwissenschaftler zum künstlerischen Erbe Dostojewskis*, Berlin 1976.
- Dudek, G.: *Chrystal'nyj dvorec - Podpol'e - Zolotoj vek. Zur Metaphorisierung gesellschaftlicher Phänomene bei F. M. Dostoevskij*, in: *Zeitschrift für Slawistik*, H. 5, 1983, S. 667 ff.
- : *Die Brüder Karamasow - Zur Struktur der Romane F. M. Dostojewskis*, Berlin 1985.
- Düsing, W.: *Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität. Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik*, in: *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, hg. von J. Bolten, Frankfurt/M. 1984, S. 185 ff.
- Düwel, W.: *Fjodor Dostojewski 1821 - 1881*, Berlin 1971.
- Durišin, D.: *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*, Berlin 1972.
- Dyserinck, H.: *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn 1977.
- Ehrig, H.: *Paradoxe und absurde Dichtung. Über die Formproblematik von 'Geschichte' und 'Held', dargestellt an Textbeispielen von Schiller, Kleist und Beckett*, München 1973.
- Engel-Braunschmidt, A.: *Deutsche Dichter in Rußland im 19. Jahrhundert. N. V. Gerbel's 'Deutsche Dichter in Biographien und Proben' als Zentrum der Kenntnis und Verbreitung deutscher Dichtung*, München 1973.
- Engelberg, E. (Hg.): *Probleme der Geschichtsmethodologie*, Berlin 1972.
- Ermilov, V.: *F. M. Dostoevskij*, Moskva 1956.
- Ewers, H.-H.: *Die schöne Individualität. Zur Genesis des bürgerlichen Kunstideals*, Stuttgart 1978.
- Fellmann, F.: *Das Vico-Axiom: Der Mensch macht die Geschichte*, Freiburg/München 1976.
- Filosofskie i obščestvenno-političeskie proizvedenija Petrašeucev*, Moskva 1953.
- Fischer, R.: *Schillers Wiederhall in der russischen Literatur*, Berlin 1958.
- Flick, V.: *Untersuchungen zur Ästhetik Dostoevskijs in seinen Romanen und Erzählungen*, Diss., Heidelberg 1972.

- Förster, W. (Hg.): *Gesellschaftslehren der klassischen bürgerlichen deutschen Philosophie. Studien zur Vorgeschichte des historischen Materialismus (II)*, Berlin 1983.
- : *Zur Religionskritik der deutschen Aufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: M. Buhr, W. Förster (Hg.): *Aufklärung - Geschichte - Revolution*, Berlin 1986, S. 172 ff.
- Fourier, Ch.: *Ökonomisch-philosophische Schriften. Eine Textauswahl*, hg. von L. Zahn, Berlin 1980.
- Frenzel, H.: *Rezension zu: H.-J. Mühl: Die Idee des Goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, in: *arcadia*, Bd. 3, H. 3, 1968. S. 323 ff.
- Freud, S.: *Dostoevskij und die Vätertötung*, in: Studienausgabe, Bd. X: *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt/M. 1969, S. 271 ff.
- Fricke, G.: *Der religiöse Sinn der Klassik Schillers. Zum Verhältnis von Idealismus und Christentum*, Darmstadt 1968 (Reprogr. Nachdruck der 1. Auflage München 1927).
- Friedländer, G. M.: *Realizm Dostoevskogo*, Moskva 1964.
- - : *Poëtika russkogo realizma. Očerki o russkoj literature XIX veka*, Leningrad 1971.
- - : *Éstetika Dostoevskogo*, in: *Dostoevskij - chudožnik i myslitel'*, Moskva 1972, S. 99 ff.
- - : *Dostoevskij - chudožnik i myslitel'*, in: *Kommunist*, H. 15, 1981, S. 114 ff.
- - : *Reč' o Puškine kak vyraženie éstetičeskogo samosoznanija Dostoevskogo*, in: *Russkaja literatura*, H. 1, 1981, S. 57 ff.
- - : *Nasledie Dostoevskogo i naša sovremennost'*, in: *Russkaja literatura*, H. 4, 1984, S. 32 ff.
- - : *Dostoevskij i mirovaja literatura*, Leningrad 1985.
- Fuchs, I.: „*Homo apostata*“. *Die Entfremdung des Menschen. Philosophische Analysen zur Geistmetaphysik F. M. Dostoevskijs*, München 1988.
- Galaktionov, A. A.; Nikandrov, P. F.: *Russkaja filosofija XI - XIX vekov*, Leningrad 1970.
- Gedö, A.: *Philosophie der Krise*, Frankfurt/M. 1978.
- Gegel' i filosofija v Rossii. 30-e gody XIX v. - 20-e gody XX v.*, Moskva 1974.
- Genesis und Entwicklung des Kapitalismus in Rußland*, Berlin 1973.

- Gerbel', N. V. (Hg.): *Nemeckie poëty v biografijach i obrazcach*, Sanktpeterburg 1877.
- Gerhard, M.: 'Ästhetische Erziehung' und Zukunftsausblick. Zu Goethes und Schillers Stellung gegenüber ihrer Epoche, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1980, S. 169 ff.
- Gerhardt, D.: *Gogol' und Dostoevskij in ihrem künstlerischen Verhältnis. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung*, Leipzig 1941 (Reprint München 1970).
- Gerigk, H.-J.: *Versuch über Dostoevskijs 'Jüngling'. Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, München 1965.
- : *Notes Concerning Dostoevskii Research in the German Language after 1945*, in: *Canadian-American Slavic Studies VI*, H. 2, 1972, S. 272 ff.
- : *Die zweifache Pointe der 'Brüder Karamazov'. Eine Deutung mit Rücksicht auf Kants 'Metaphysik der Sitten'*, in: *Euphorion*, 69. Bd., 1975, S. 333 ff.
- Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*, 2 Bde., Berlin und Weimar 1986.
- Geschichte und Funktion der Literaturgeschichtsschreibung*, Berlin 1982.
- Golosovker, Ja. E.: *Dostoevskij i Kant. Razmyšlenie čitatelja nad romanom 'Brat'ja Karamazovy' i traktatom Kanta 'Kritika čistogo razuma'*, Moskva 1963.
- Graßhoff, H.: *Spezifik und Probleme der russischen Aufklärung*, in: M. Kosok, H. W. Seiffert, H. Graßhoff, E. Werner: *Aspekte der Aufklärungsbewegung*, Berlin 1974, S. 37 ff.
- (Hg.): *Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert. Studien und Quellen zur deutsch-russischen und russisch-westeuropäischen Kommunikation*, Berlin 1986.
- Gretzmacher, B.-V.: *Die Gestalt des Stavrogin in dem Roman 'Die Dämonen' von F. M. Dostoevskij*, Tübingen 1974.
- Grossman, L. P.: *Put' Dostoevskogo*, München 1828 (=A).
- : *Tvorčestvo Dostoevskogo*, Moskva 1928.
- : *Seminarij po Dostoevskomu. Materialy, bibliografija i kommentarii*, Moskva - Petrograd 1922 (Slavistik printings and reprintings 215, The Hague, Paris 1972).
- : *Žizn i trudy F. M. Dostoevskogo. Biografija v datach i dokumentach*, Moskva - Leningrad 1935.

- : *Dostoevskij*, Moskva 1965².
- Günther, V. J.: *Der Dichtung Schleier*, in: *arcadia*, Bd. 13, H. 3, 1978, S. 255 ff.
- Gus, M.: *Idei i obrazy F. M. Dostoevskogo*, Moskva 1962.
- : *Ot podpol'ja k zvezdnym miram*, in: *Znamja*, H. 10, 1966, S. 214 ff.; H. 11, 1966, S. 230 ff.
- Gural'nik, U. A.: *Dostoevskij, slavjanofily i 'počvenničestvo'*, in: *Dostoevskij - chudožnik i myslitel'*, Moskva 1972, S. 427 ff.
- Harder, H.-B.: *Schiller in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte (1789 - 1814)*, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1969.
- : *Schiller und die russische Literatur des 19. Jahrhunderts*, in: *Wechselbeziehungen zwischen deutscher und slavischer Literatur*, Köln, Wien 1978, S. 33 ff.
- Hegel, G. W. F.: *Ästhetik*, 2 Bde., Berlin und Weimar 1976.
- Hegel bei den Slaven*, hg. von D. Tschizëvskij, 2., veränd. Aufl., Darmstadt 1961.
- Heilmann, W. R.: *Die Sozialutopien und der Sozialutopismus. Eine Untersuchung über die Grenzen der Sozialpolitik*, Diss., Tübingen 1959.
- Heiner, H. J.: *Das Goldene Zeitalter in der deutschen Romantik. Zur sozialpsychologischen Funktion eines Topos*, in: *Romantikforschung seit 1945*, hg. von K. Peter, Königstein 1980, S. 280 ff.
- Heinrich, G.: *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik*, Berlin 1978.
- : *Autonomie der Kunst und frühromantisches Literaturprogramm. Friedrich Schlegels frühe geschichtsphilosophisch-ästhetische Konzeption*, in: *Kunstperiode. Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Berlin 1982, S. 104 ff.
- : *Die Aufnahme des ersten Jahrgangs von Schillers Zeitschrift 'Die Horen' in Johann Friedrich Reichardts Journal 'Deutschland'*, in: *Friedrich Schiller - Angebot und Diskurs*, S. 467 ff.
- Heise, W.: *Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine*, Berlin 1982.
- Hiersche, A.: *Sowjetische Dorfprosa*, Berlin 1985.
- Hoffmann, P.; Lemke, H. (Hg.): *Genesis und Entwicklung des Kapitalismus in Rußland. Studien und Beiträge*, Berlin 1973.
- Höppner, J.; Seidel-Höppner, W.: *Sozialismus vor Marx. Beiträge zur Theorie und Geschichte des vormarxistischen Sozialismus*, Berlin 1987.

- – : *Von Babeuf bis Blanqui. Französischer Sozialismus und Kommunismus vor Marz*, 2 Bde., Leipzig 1975.
- Holzmann, M.: *Dostojewski. Sein Leben und Werden*, München 1923.
- Idei socializma v klasičeskoj ruskoj literature*, Moskva 1969.
- Jackson, R. L.: *Dostoevsky's Quest for Form. A Study of His Philosophy of Art*, New Haven and London 1966.
- – : *The Art of Dostoevsky. Deliriums and Nocturnes*, Princeton 1981.
- Jäger, H.: *Naivität. Eine kritisch-utopische Kategorie in der bürgerlichen Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Kronberg/Ts. 1973.
- Janz, R.-P.: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*, Stuttgart 1973.
- Jauß, H. R.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main 1979.
- – (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968.
- Jones, M. V.: *Dostoyevsky and an Aspect of Schiller's Psychology*, in: *The Slavonic and East European Review*, Bd. III, Nr. 128, London 1974, S. 337 ff.
- Kaiser, G.: *Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien*, Göttingen 1978.
- Kaiser, G. R. (Hg.): *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963 – 1979*, Stuttgart 1980 (=A).
- – : *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand – Kritik – Aufgaben*, Darmstadt 1980.
- Kamlah, W.: *Utopie, Eschatologie, Geschichtsteleologie. Kritische Untersuchungen zum Ursprung und zum futurischen Denken der Neuzeit*, Mannheim, Wien, Zürich 1969.
- Kampmann, Th.: *Dostojewski in Deutschland*, Münster 1931.
- Кantor, V. K.: *Russkaja estetika vtoroj poloviny XIX stoletija i obščestvennaja bor'ba*, Moskva 1978.
- Kašina, N. V.: *Ėstetika F. M. Dostoevskogo*, Moskva 1975.
- – : *Problema ideala v tvorčestve F. M. Dostoevskogo*, in: *Filosofskie nauki*, H. 6, 1981, S. 103 ff.
- Kaus, O.: *Dostojewski und sein Schicksal*, Berlin 1923.
- Kern, M.: *Zur Geschichtsphilosophie Friedrich Schillers*, in: M. Buhr, W. Förster (Hg.): *Aufklärung – Geschichte – Revolution. Studien zur Philosophie der Aufklärung (II)*, Berlin 1986, S. 261 ff.

- Kiel, R.-M.: *Die deutsche Klassik und ihr Publikum. Zur Aporie einer ästhetischen Erziehung*, München 1977.
- Kirpotin, V. Ja.: *F. M. Dostoevskij. Tvorčeskij put' (1821 - 1859)*, Moskva 1960.
- : *Dostoevskij v šestidesjatyje gody*, Moskva 1966.
- : *Mir Dostoevskogo. Stat'i. Issledovanija*, 2., erg. Aufl., Moskva 1983.
- : 'Brat'ja Karamazovy' kak filosofskij roman, in: *Voprosy literatury*, H. 12, 1983, S. 106 ff.
- Kjetsaa, G.: *Dostojewskij. Sträfling - Spieler - Dichterstürst*, Gernsbach 1986.
- Klotz, G.: *Die Funktion der Literatur*, in: *neohelicon*, H. 3/4, 1973, S. 380 ff.
- Kofler, L.: *Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft. Versuch einer verstehenden Deutung der Neuzeit*, Neuwied und Berlin 1966.
- Kohn, H.: *Propheten ihrer Völker. Mill, Michelet, Mazzini, Treitschke, Dostojewski. Studien zum Nationalismus des 19. Jahrhunderts*, Bern 1948.
- Komarovič, V.: *Dostoevskij. Sovremennye problemy istoriko-literaturnogo izučeniya*, Leningrad 1925.
- : *Neue Probleme der Dostojewskij-Forschung, 1925 - 1930*, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. X, H. 314, 1933, S. 402 ff.
- Koopmann, H.: *Schillers 'Philosophische Briefe' - ein Briefroman?*, in: *Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Hermann Meyer zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1976, S. 192 ff.
- : *Friedrich Schiller*, 2 Bde., Stuttgart 1977².
- : *Denken in Bildern. Zu Schillers philosophischem Stil*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 30. Bd., 1986, S. 218 ff.
- Koschewnikoff, A.: *Die Geschichtsphilosophie Wladimir Solowjews*, Bonn 1930.
- Koshinow, W.: *Die Theorie des Romans und das Problem der russisch-deutschen literarischen Beziehungen*, in: *Kunst und Literatur*, H. 10, 1967, S. 1037 ff.
- Kossok, M.; Markov, W. (Hg.): *Studien zur vergleichenden Revolutionsgeschichte 1500 - 1917*, Berlin 1974.
- (Hg.): *Revolutionen der Neuzeit 1500 - 1917*, Berlin 1982.
- Kostka, E. K.: *Schiller in Russian Literature*, Philadelphia 1965.

- Krauss, W.: *Über die Stellung der Bukolik in der ästhetischen Theorie des Humanismus*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 174. Bd., 93. Jg., H. 3/4, 1938, S. 180 ff.
- – : *Probleme der vergleichenden Literaturgeschichte*, in: *Literaturtheorie, Philosophie und Politik*, Berlin und Weimar 1987, S. 120 ff.
- Kudrjavcev, Ju. G.: *Bunt ili religija. O mirovozzrenii F. M. Dostoevskogo*, Moskva 1969.
- Küttler, W.: *Lenins Formationsanalyse der bürgerlichen Gesellschaft in Rußland vor 1905. Ein Beitrag zur Theorie und Methode historischer Untersuchungen von Gesellschaftsformationen*, Berlin 1978.
- Kunstperiode. Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Berlin 1982.
- Kuprejanova, E. N.; Makogonenko, G. P.: *Nacional'noe svoeobrazie russkoj literatury. Očerki i charakteristiki*, Leningrad 1976.
- Lambeck, B.: *Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Černyševskijs in 'Aufzeichnungen aus dem Untergrund'*, Diss., Tübingen 1980.
- Lange, V.: *Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur 1740 – 1815*, München 1983.
- Lapsin, I.: *Ėstetika Dostoevskogo*, in: *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, Peterburg 1922.
- Latynina, A. N.: *Dostoevskij i ěkzistencializm*, in: *Dostoevskij – chudožnik i myslitel'*, Moskva 1972, S. 222 ff.
- Lauer, R.: *Der russische Realismus*, in: *Europäischer Realismus*, Wiesbaden 1980.
- Lauth, R.: *Die Philosophie Dostojewskis*, München 1950.
- – : *Dostojewski und sein Jahrhundert*, Bonn 1986.
- Lehmann, J.: *Der Einfluß der Philosophie des deutschen Idealismus in der russischen Literaturkritik des 19. Jahrhunderts. Die 'organische Kritik' Apollon A. Grigor'evs*, Heidelberg 1975.
- Lehmann, U.: *Der Gottschedkreis und Rußland. Deutsch-russische Literaturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 1966.
- – : *Das klassische Weimar und Rußland*, Diss. B, Berlin 1969.
- Leistner, B.: *Poetische Konfession und dramatisches Werk. Versuch über Schiller*, in: *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik*, Folge 5, Berlin und Weimar 1982, S. 9 ff.

- Lemke, H.; Widera, B. (Hg.): *Russisch-deutsche Beziehungen von der Kiewer Rus' bis zur Oktoberrevolution. Studien und Aufsätze*, Berlin 1976.
- Liepe, W.: *Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte*, Neumünster 1963.
- Literatur im Epochenbruch. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Berlin und Weimar 1977.
- Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 77: *F. M. Dostoevskij v rabote nad romanom 'Podrostok'. Tvorčeskie rukopisi*, Moskva 1965.
- Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 83: *Neizdannij Dostoevskij. Zapisnye knižki i tetradi 1860 – 1881*, Moskva 1971.
- Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 86: *F. M. Dostoevskij. Novye materialy i issledovanija*, Moskva 1973.
- Literaturnye proizvedenija v dvizenii epoch*, Moskva 1979.
- Loewenthal, L.: *Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 3. Bd., Jg. 1934, Paris 1935, S. 343 ff.
- Lotman, L. M.: *Realizm russkoj literatury 60-ch godov XIX veka*, Moskva 1974.
- Lubac, H. de: *Die Tragödie des Humanismus ohne Gott. Feuerbach – Nietzsche – Comte und Dostoevskij als Propheten*, Salzburg 1950.
- Lukács, G.: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied 1963².
- Lunačarskij, A. V.: *O 'mnogogolosnosti' Dostoevskogo (1929); O Dostoevskom (1931); Dostoevskij kak myslitel' i chudožnik (1931)*, in: *F. M. Dostoevskij v russkoj kritike. Sbornik statej*, Moskva 1956, S. 403 ff.
- Lyngstad, A. H.: *Dostoevskij and Schiller*, The Hague, Paris 1975.
- Maceina, A.: *Der Großinquisitor. Geschichtsphilosophische Deutung der Legende Dostojewskijs*, Heidelberg 1952.
- Mähl, H.-J.: *Die Idee des Goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Diss., Hamburg 1959.
- Malsch, W.: *Hinfällig geoffenbartes Urbild. Griechenland in Herders typologischer Geschichtsphilosophie*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 30. Jg., 1986, S. 161 ff.
- Ju. Mann: *Russkaja filosofskaja estetika (1820 – 1830-e gody)*, Moskva 1969.

- : *Belinskij und die klassische deutsche Ästhetik*, in: *Begegnung und Bündnis*, Berlin 1972, S. 522 ff.
- Markov, W.; Schmidt, W.; Küttler, W.: *Revolutionen in der Epoche des weltweiten Sieges des Kapitalismus 1789 – 1871*, in: Kossok, M. (Hg.): *Revolutionen der Neuzeit 1500 – 1917*, Berlin 1982.
- Markow, D.: *Fragen der Theorie und Methodologie der vergleichenden Untersuchung der Literaturen*, in: *Kunst und Literatur*, H. 11, 1971, S. 1186 ff.
- Marx, W.: *Schillers 'sentimentalische' Philosophie und ihre 'naiven' Komponenten*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 30. Jg., 1986, S. 251 ff.
- Matl, J.: *Europa und die Slaven*, Wiesbaden 1964.
- Maurina, Z.: *Dostojewskij. Menschengestalter und Gottsucher*, Memmingen 1981⁴.
- Meier-Graefe, J.: *Dostojewski. Der Dichter*, Berlin 1926.
- Mejlach, B. S.: *Talant pisatelja i processy tvorčestva*, Leningrad 1969.
- : *Künstlerisches Schaffen und Rezeptionsprozeß. Zur Methodologie der komplexen Erforschung von Kunst und Literatur*, Berlin und Weimar 1977.
- Mende, G.: *Weltliteratur und Philosophie*, Berlin 1965.
- Mereschkowski, D. S.: *Tolstoj und Dostojewski. Leben, Schaffen, Religion*, Berlin 1924.
- Meždunarodnye svjazi russkoj literatury. Sbornik statej*, Moskva – Leningrad 1963.
- Middell, E.: *Friedrich Schiller. Leben und Werk*, Leipzig 1980.
- Mieth, G.: *Krise und Ausklang der deutschen Aufklärung? Gedanken zur Periodisierung der deutschen Literatur am Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: *Ansichten der deutschen Klassik*, Berlin und Weimar 1981, S. 301 ff.
- Most, R.: *Schillers Mittelalterauffassung*, Münster 1936.
- Motyleva, T.: *Dostojanie sovremennogo realizma. Issledovanija i nabljudenija*, Moskva 1973.
- : *Dostoevskij. Nove zarubežnye raboty*, in: *Voprosy literatury*, H. 4, 1981, S. 218 ff.

- Müller, J.: *Wirklichkeit und Klassik. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*, Berlin 1955.
- – : *Choreographische Strategie. Zur Funktion der Chöre in Schillers Tragödie 'Die Braut von Messina'*, in: *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs*, S. 431 ff.
- Müller, L.: *Dostojewskij. Sein Leben – sein Werk – sein Vermächtnis*, München 1982.
- – (Hg.): *F. M. Dostoevskij: Der Großinquisitor*, München 1985.
- Müller, R.: *Menschenbild und Humanismus in der Antike. Studien zur Geschichte der Literatur und Philosophie*, Leipzig 1980.
- Müller-Lauter, W.: *Dostoevskijs Ideendialektik*, Berlin, New York 1974.
- Namowicz, T.: *Der Streit um die 'Kunstperiode'*, in: *Weimarer Beiträge*, H. 4, 1985, S. 679 ff.
- Natorp, P.: *Fjodor Dostojewskis Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrise*, Jena 1923.
- Naumann, D.: *Literaturtheorie und Geschichtsphilosophie. Teil 1: Aufklärung, Romantik, Idealismus*, Stuttgart 1979.
- Nečaeva, V. S.: *Žurnal M. M. i F. M. Dostoevskich 'Vremja' 1861 – 1863*, Moskva 1972.
- – : *Žurnal M. M. i F. M. Dostoevskich 'Épocha' 1864 – 1865*, Moskva 1975.
- Neuhäuser, R.: *Das Frühwerk Dostoevskijs. Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch*, Heidelberg 1979.
- – : *Zur Funktion von literarischen Quellen und Modellen in Dostoevskijs literarischen Texten (1846 – 65)*, in: *Dostoevskij und die Literatur*, hg. von H. Rothe, Köln, Wien 1983, S. 103 ff.
- Neumann, Th.: *Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft. Entwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Friedrich Schillers*, Stuttgart 1968.
- New Essays on Dostoyevsky*, ed. by M. Jones and G. Terry, Cambridge 1983.
- Nigg, W.: *Dostojewskij. Die religiöse Überwindung des Nihilismus*, Hamburg o. J. (1951).
- Nötzel, K.: *Dostojewski und wir. Ein Deutungsversuch des voraussetzungslosen Menschen*, München 1920.
- – : *Das Leben Dostojewskis*, Leipzig 1925.
- Odinokov, V. G.: *Tipologija obrazov v chudožestvennoj sisteme F. M. Dostoevskogo*, Novosibirsk 1981.

- O Dostoevskom. Stat'i.* Rhode Island 1966.
- Oelmüller, W.: *Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel*, Frankfurt/M. 1969.
- Onasch, K.: *Der verschwiegene Christus. Versuch über die Poetisierung des Christentums in der Dichtung F. M. Dostojewskis*, Berlin 1976.
- Opitz, R.: *Die widersprüchliche Welt Dostoevskijs*, in: *Zeitschrift für Slawistik*, H. 6, 1983, S. 916 ff.
- Panthel, H. W.: *Jung-Stillings Weltendzeit und Zar Alexander I. von Rußland. Einige unbekannte Briefpassagen*, in: *Germano-Slavica*, H. 2, 1974, S. 61 ff.
- Parallelen und Kontraste. Studien zu literarischen Wechselbeziehungen in Europa zwischen 1750 und 1830*, Berlin und Weimar 1983.
- Passage, Ch. P.: *The Russian Hoffmannists*, The Hague 1963.
- Perechod ot feodalizma k kapitalizmu v Rossii*, Moskva 1959.
- Pereverzev, V.: *F. M. Dostoevskij*, Leningrad 1925.
- Peterson, G.: *Schiller in Rußland. 1785 – 1805*, München o. J. (1934).
- Philosophie und Geschichte. Beiträge zur Geschichtsphilosophie der deutschen Klassik*, Weimar 1983.
- Philosophie und Humanismus. Beiträge zum Menschenbild der deutschen Klassik*, Weimar 1978.
- Philosophie und Kunst. Kultur und Ästhetik im Denken der deutschen Klassik*, Weimar 1987.
- Philosophie und Religion. Beiträge zur Religionskritik der deutschen Klassik*, Weimar 1981.
- Pospelov, G.: *Preuveličenija ot uvečenija*, in: *Voprosy literatury*, H. 1, 1965, S. 95 ff.
- Pott, H.-G.: *Die Schöne Freiheit. Eine Interpretation zu Schillers Schrift 'Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen'*, München 1980.
- Prager, H.: *Die Weltanschauung Dostojewskis*, Hildesheim o. J..
- Problemy poëtiki russkogo realizma XIX veka. Sbornik statej učenyh Leningradskogo i Budapeštškogo univerzitetov*, Leningrad 1984.
- Problemy tipologii russkogo realizma*, Moskva 1969.
- Problemy tvorčestva F. M. Dostoevskogo. Poëtika i tradicii*, Tjumen' 1982.

- Prochorov, G.: *Das soziale Problem bei Dostojewskij*, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. VI, H. 3/4, 1930, S. 375 ff.
- Proctor, Th.: *Dostoevskij and the Belinskij School of literary Criticism*, The Hague, Paris 1969.
- Protiv sovremennych fal'cifikatorov istorii russkoj filosofii*, Moskva 1960.
- Pruckov, N. I.: *Utopija ili antiutopija?*, in: *Dostoevskij i ego vremja*, Leningrad 1971, S. 88 ff.
- - : *Dostoevskij i christianskij socializm*, in: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Bd. 1, Leningrad 1974, S. 58 ff.
- - : *Istoriko-sravnitel'nyj analiz proizvedenij chudožestvennoj literatury*, Leningrad 1974.
- - : *Russkaja literatura XIX veka i revoljucionnaja Rossija*, Moskva 1979.
- Pruzkow, N. I.: *Die sozial-ethische Utopie Dostojewskis*, in: *Dostojewskis Erbe in unserer Zeit*, Berlin 1976, S. 72 ff.
- Raabe, A.: *Idealistischer Realismus. Eine genetische Analyse der Gedankenwelt Friedrich Schillers*, Bonn 1961.
- Rammelmeyer, A.: *Dostojewskijs Begegnung mit Belinskij. Zur Deutung der Gedankenwelt Iwan Karamasows*, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. XXI, H. 1, 1951/52, S. 1 ff.
- - : *Grundsätzliches zu den deutsch-slavischen literarischen Wechselbeziehungen*, in: *Wechselbeziehungen zwischen deutscher und slavischer Literatur*, Köln, Wien 1978, S. 1 ff.
- Rannie romantičeskie vejanija. Iz istorii meždunarodnych svjazej russkoj literatury*, Leningrad 1972.
- Reber, N.: *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostoevskij und E. T. A. Hoffmann*, Gießen 1964.
- Rehm, W.: *Jean Paul – Dostojewski. Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens*, Göttingen 1962.
- Reißner, E.: *Deutschland und die russische Literatur. 1800 – 1848*, Berlin 1970.
- Renaissance. Barock. Aufklärung. Epochen- und Periodisierungsfragen*, hg.von W. Bahner, Berlin 1976.
- Zur Rezeption der russischen und sowjetischen Literatur*, Berlin 1984.
- Rodi, F.: *Provokation – Affirmation. Das Dilemma des kritischen Humanismus*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1970.
- Rohrmoser, G.: *Herrschaft und Versöhnung. Ästhetik und die Kulturrevolution des Westens*, Freiburg 1972.

- Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium*, Jena 1984.
- Roseberry, R. L.: *Schillerean Elements in the Works of Dostoevskij. A Review of Recent Criticism*, in: *Germano-Slavica*, H. 3, 1974, S. 17 ff.
- Rosenkranz, K.: *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.
- Rommel, G.: *Der Mensch als Universum – die Verteidigung des Humanismus in den Studien und Fragmenten Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*, Diss., Leipzig 1979.
- Rosbacher, P.: *N. N. Strachov als Literaturkritiker*, Diss., Kiel 1958.
- – : *Schiller's Poem 'Resignation' and Dostoevskij's 'Brat'ja Karamazovy'*, in: *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Bd. 23, 1977, S. 246 ff.
- Rossija i Zapad. Iz istorii literaturnych otnošenij*, Leningrad 1973.
- Rothe, H.: *N. M. Karamzins europäische Reise. Der Beginn des russischen Romans*, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968.
- Rozanov, V. V.: *Legenda o velikom inkvizitore*, Petersburg 1906 (Slavische Propyläen, Bd. 67, München 1970).
- Rozenbljum, L. M.: *Tvorčeskie dnevniki Dostoevskogo*, Moskva 1981.
- Rüdiger, H.: *Schiller und das Pastorale*, in: *Euphorion*, Bd. 53, Heidelberg 1959, S. 233 ff.
- – (Hg.): *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1973.
- Russkaja literatura v istoriko-funkcional'nom osveščeenii*, Moskva 1979.
- Russko-evropejskie literaturnye svjazi. Sbornik statej*, Moskva 1966.
- Die Lehre Saint-Simons*. Eingeleitet und herausgegeben von G. Salomon-Delattour, Neuwied 1962.
- Sapir, B.: *Dostojewsky und Tolstoj über Probleme des Rechts*, Tübingen 1937.
- Sarraute, N.: *Zeitalter des Argwohns*, Köln 1963.
- Sautermeister, G.: *Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971.
- Šcennikov, G. K.: *Mysi' o čeloveke i struktura charaktera u Dostoevskogo*, in: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Bd. 2, Leningrad 1976, S. 3 ff.
- Schanze, H. (Hg.): *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt 1985.

- Schestow, L.: *Dostojewski und Nietzsche. Philosophie der Tragödie*, Berlin 1931.
- Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs: Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, hg. von H. Brandt, Berlin und Weimar 1987.
- Schiller-Bibliographie 1893 – 1958*, bearbeitet von W. Vulpius, Weimar 1959; 1959 – 1963, bearbeitet von W. Vulpius, Berlin und Weimar 1967; 1964 – 1974, bearbeitet von P. Wersig, Berlin und Weimar 1977; 1975 – 1985, hg. von R. Bärwinkel, N. I. Lopatina und G. Mühlpfordt, Berlin und Weimar 1989.
- Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen*, hg. von H.-D. Dahnke und B. Leistner, Leipzig 1982.
- Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*, hg. von W. Wittkowski, Tübingen 1982.
- Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955*, Stuttgart 1955.
- Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959*, Stuttgart 1961.
- Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen*, hg. von K. L. Berghahn und R. Grimm, Darmstadt 1972.
- Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland*, Teil II: 1860 – 1966, hg. von N. Oellers, München 1976.
- Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von F. Jonas, Bd. I – VII, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien o. J.
- Schillers Werke. Nationalausgabe*. Begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von N. Oellers und S. Seidel, Weimar 1943 ff.
- Schlobach, J.: *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung*, München 1980.
- Schmeling, M.: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden 1981.
- Schmid, W.: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München 1973.

- Schmidt, H.: *Deutsche Arbeiterbewegung und russische Klassik. 1917 – 1933. Funktion und Wirkung der sozialistischen Rezeption der russischen Literatur im gesellschaftlichen und literarischen Prozeß der Weimarer Republik*, Berlin 1973.
- – : *Dostojewski und unsere Zeit*. Universitätsvortrag, Halle 1983.
- – ; Jünger, H.: *Die Rezeption der russischen und sowjetischen Literatur in der Weimarer Republik (1919 – 1933)*, in: *Zur Rezeption der russischen und sowjetischen Literatur*, Berlin 1984.
- – : *Die russische Literatur des 18./19. Jahrhunderts als neuzeitliche Nationalliteratur. Persönlichkeits- und Nationalbewußtsein*, in: *Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert*, hg. von H. Graßhoff, Berlin 1986, S. 205 ff.
- Schneider, R.: *Tragik und Erlösung im Weltbild Schillers*, in: *Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955*, Stuttgart 1955, S. 281 ff.
- Schröder, R.: *Gorkis Erneuerung der Fausttradition. Faustmodelle im russischen geschichtsphilosophischen Roman*, Berlin 1971.
- Schröder, W.: *Ein ungelöstes Problem der Literaturgeschichtsschreibung: 'Das unegale Verhältnis der Entwicklung der materiellen Produktion, z.B. zur künstlerischen'*, in: *Geschichte und Funktion der Literaturgeschichtsschreibung*, Berlin 1982.
- Schubert, W.: *Europa und die Seele des Ostens*, Pfullingen 1979.
- Seleznev, Ju.: *Neobchodimost' Dostoevskogo*, in: *Voprosy literatury*, H. 7, 1980, S. 234 ff.
- – : *Dostoevskij*, Moskva 1981.
- Semenov, E. I.: *Roman Dostoevskogo 'Podrostok'*, Leningrad 1979.
- Šerdakov, V. M.: *Poiski F. M. Dostoevskim nraustvennych ustoev čeloveka*, in: *Filosofskie nauki*, H. 6, 1981, S. 94 ff.
- Setschkareff, W.: *Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1939.
- Shein, L. L.: *An Examination of the Kantian Antinomies in 'The Brothers Karamazov'*, in: *Germano-Slavica. A Canadian journal of Germanic and Slavic comparative studies*, H. 2, 1973, S. 49 ff.
- Siekmann, A.: *Drama und sentimentulisches Bewußtsein. Zur klassischen Dramatik Schillers*, Frankfurt/M. 1980.
- Fridrich Šiller. Stat'i i materialy*, Moskva 1966.
- Skaftymov, A.: *Nraustvennye iskanija russkich pisatelej*, Moskva 1972.

- Šklovskij, V.: *Za i protiv. Zametki o Dostoevskom*, Moskva 1957.
- Slavjanske kul'tury v epochu formirovanija i razvitija slavjanskih nacija (XVIII – XIX vv.). Tezisy dokladov i soobščenij*, Moskva 1974.
- Slavjano-germanskie kul'turnye svjazi i otnošenija*, Moskva 1969.
- Slawische Kulturen in der Geschichte der europäischen Kulturen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Internationaler Studienband*, hg. von G. Ziegengeist, Berlin 1982.
- Sloterdijk, P.: *Kritik der zynischen Vernunft*, 1. Bd., Frankfurt/M. 1983.
- Spengler, O.: *Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1963.
- Sravnitel'noe izučenie literatur. Sbornik statej k 80-letiju akademika M. P. Alekseeva*, Leningrad 1976.
- Stadler, P.: *Geschichtsschreibung und historisches Denken in Frankreich 1789 – 1871*, Zürich 1958.
- Städtke, K.: *Studien zum russischen Realismus des 19. Jahrhunderts. Zum Verhältnis von Weltbild und epischer Struktur*, Berlin 1973.
- – : *Ästhetisches Denken in Rußland. Kultursituation und Literaturkritik*, Berlin und Weimar 1978.
- – : *Nachwort zu: F. M. Dostojewski: Erniedrigte und Beleidigte*, Leipzig 1986, S. 525 ff.
- Steiner, G.: *Tolstoj oder Dostojewski. Analyse des abendländischen Romans*, München und Wien 1964.
- Stepun, F.: *Dostojewskij. Weltanschauung und Weltanschauung*, Heidelberg 1950.
- – : *Dostojewskij und Tolstoj. Christentum und soziale Revolution. Drei Essays*, München 1961.
- Strack, F.: *Ästhetik und Freiheit. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit*, Tübingen 1976.
- Šubin, L.: *Gumanizm Dostoevskogo i 'dostoevščina'*, in: *Voprosy literatury*, H. 1, 1965, S. 78 ff.
- Sutschkow, B.: *Über F. M. Dostojewski*, in: *Sinn und Form*, H. 3, 1972, S. 469 ff.
- Szondi, P.: *Lektüre und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt/M. 1973.
- – : *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*, Frankfurt/M. 1974.

- Terras, V.: *The Young Dostoevsky (1846 - 1849). A critical study*, The Hague, Paris 1969.
- - : *Kritische Bemerkungen zu Dostoevskijs Puškinbild*, in: *Dostoevskij und die Literatur*, hg. von H. Rothe, Köln, Wien 1983, S. 74 ff.
- Thiergen, P.: *Turgenevs Rudin und Schillers Philosophische Briefe*, Gießen 1980.
- - : *Oblomov als Bruchstück-Mensch. Präliminarien zum Problem 'Gončarov und Schiller'*, in: *I. A. Gončarov: Beiträge zu Werk und Wirkung*, hg. von P. Thiergen, Köln, Wien 1989, S. 163 - 191.
- Thun, N.: *Puschkinbilder*, Berlin und Weimar 1984.
- Thurneysen, E.: *Dostojewski*, München 1921.
- Tielkes, M.: *Schillers transzendente Ästhetik. Untersuchungen zu den Briefen 'Über die ästhetische Erziehung des Menschen'*, Diss., Köln 1973.
- Träger, Ch.: *Historische und ästhetische Aspekte des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe*, in: *Ansichten der deutschen Klassik*, hg. von H. Brandt und M. Beyer, Berlin und Weimar 1981, S. 313 ff.
- - : *Novellistisches Erzählen bei Goethe*, Berlin und Weimar 1984.
- Träger, C.: *Studien zur Literaturtheorie und vergleichenden Literaturgeschichte*, Leipzig 1970.
- - : *Studien zur Realismustheorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Leipzig 1972.
- - (Hg.): *Die Französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur*, Leipzig 1975.
- - : *Studien zur Erbetheorie und Erbeaneignung*, Leipzig 1981.
- Trubetzkoy, N. S.: *Dostoevskij als Künstler*, London, The Hague, Paris 1964.
- Tschernyschewskij, N. G.: *Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit*, hg. von W. Düwel, Berlin 1954.
- Tunimanov, V. A.: *Publicistika Dostoevskogo. 'Dnevnik pisatelja'*, in: *Dostoevskij - chudožnik i myslitel'*, Moskva 1972, S. 163 ff.
- Turaev, S. V.: *Nacional'noe i mirovoe v tipologii realizma*, in: *Problemy tipologii russkogo realizma*, Moskva 1969, S. 140 ff.
- Tvorčeskij put' Dostoevskogo. Sbornik statej*, pod red. N. L. Brodskogo, Leningrad 1924.
- Tvorčestvo Dostoevskogo*, Moskva 1959.

- Tynjanov, Ju.: *Poetik*, Leipzig und Weimar 1982.
- Vačinin, B. V.: *Dostoevskij i Gegel'. K probleme 'razovrannogo soznanija'*, in: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Bd. 3, Leningrad 1978, S. 13 ff.
- Večnoe solnce. Russkaja social'naja utopija i naučnaja fantastika (vtoraja polovina XIX - načala XX veka)*, Moskva 1979.
- Veit, W.: *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Diss., Köln 1961.
- Vetlovskaja, V. E.: *Poëtika romana 'Brat'ja Karamazovy'*, Leningrad 1977.
- Vierhaus, R.: *Politisches Bewußtsein in Deutschland vor 1789*, in: *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, hg. von J. Bolten, Frankfurt/M. 1984, S. 138 ff.
- N. Vil'mont: *Velikie sputniki. Literaturnye etjudy*, Moskva 1966.
- - : *Dostoevskij i Šiller. Zametki russkogo germanista*, Moskva 1984.
- Volgin, I.: *Dokazatel'stvo ot protivnogo. Dostoevskij - publicist i vtoraja revoljucionnaja situacija v Rossii*, in: *Voprosy literatury*, H. 9, 1976, S. 100 ff.
- Volodin, A. I.: *Gegel' i russkaja socialističeskaja mysl' XIX veka*, Moskva 1973.
- Vosprijatie russkoj kul'tury na Zapade*, Leningrad 1975.
- Voßkamp, W. (Hg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, 3. Bd., Stuttgart 1982.
- Vrangel', A. E.: *Vospominanija o F. M. Dostoevskom v Sibirii 1854-56 gg.*, S.-Peterburg 1912.
- Vzaimosvjazi russkoj i nemeckoj literatur. Bibliografičeskij ukazatel'*, Moskva 1968.
- Wäsche, E.: *Die verrätseite Welt. Ursprung der Parabel: Lessing - Dostojewskij - Kafka*, in: *Deutsche Studien*, Bd. 28, Meisenheim 1976.
- Wais, K.: *Schillers Wirkungsgeschichte im Ausland*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29. Jg., H. 4, 1955, S. 475 ff.
- Wanner, F.: *Leserlenkung, Ästhetik und Sinn in Dostoevskijs Roman 'Die Brüder Karamazov'*, München 1988.
- Weber, P.: *'Kunstperiode' als literaturhistorischer Begriff*, in: *Kunstperiode. Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Berlin 1982, S. 7 ff.

- Wechselbeziehungen zwischen deutscher und slavischer Literatur*, Köln, Wien 1978.
- Wegner, M.: *Deutsche Arbeiterbewegung und russische Klassik 1900 – 1918. Theoretische und praktische Probleme der sozialistischen Erbe-Rezeption*, Berlin 1971.
- – : *Erbe und Verpflichtung. Zur Internationalen Wirkung der russischen und sowjetischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Jena 1985.
- Weisstein, U.: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1968.
- Wellek, R.: *Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik*, Frankfurt/M. 1964.
- Die Weltbedeutung Dostojewskis*, in: *Kunst und Literatur*, H. 6, 1981, S. 610 ff.; H. 7, 1981, S. 711 ff.
- Wetzel H.: *Bildungsprivileg und Vereinsamung in Büchners 'Lenz' und Dostoevskijs 'Dämonen'*, in: *arcadia*, Bd. 13, H. 3, 1978, S. 268 ff.
- Wiese, B. von: *Perspektiven I. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft*, Berlin 1978.
- Wirth, A.: *Das Schwierige Schöne. Zu Schillers Ästhetik. Auch eine Interpretation der Abhandlung 'Über Matthissons Gedichte' (1794)*, Bonn 1975.
- Wittkowski, W. (Hg.): *Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, Tübingen 1982.
- Wolf, E.: *Dostojewskijs 'Legende vom Großinquisitor'. Zur katholischen Dostojewskij-Interpretation der ersten Nachkriegsjahre (1945 – 49) in Westdeutschland*, Diss., Berlin 1975.
- Wolgin, W. P.: *Die Gesellschaftstheorien der französischen Aufklärung*, Berlin 1965.
- Wytrzens, G.: *Bibliographie der russischen Autoren und anonymen Werke*, Frankfurt/M. 1975 (= *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie*, Sonderheft 19).
- Zacharov, V. N.: *Problemy izučenija Dostoevskogo. Učebnoe posobie po spec-kursu*, Petrozavodsk 1978.
- Zelinsky, B. (Hg.): *Der russische Roman*, Düsseldorf 1979.
- Zen'kovskij, V.: *Aus der Geschichte des ästhetischen Denkens in Rußland im 19. und 20. Jahrhundert*, s'-Gravenhage 1958.

- Ziegengeist, G.: *Traditionen deutsch-slawischer Geistesfreundschaft. Deutsch-slawische Wissenschafts- und Geistesbeziehungen in der Zeit der Befreiungskriege*, Berlin 1967.
- (Hg.): *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, Berlin 1968.
- (Hg.): *Slawische Kulturen in der Geschichte der europäischen Kulturen vom 18. - 20. Jahrhundert. Internationaler Studienband*, Berlin 1982.
- Zieger, W.: *Zur Säkularisierung theologischer Kategorien in Lessings 'Erziehung des Menschengeschlechts'*, in: *Lessing-Konferenz Halle 1979*, Teil 1, Halle 1980, S. 350 ff.
- Zimmermann, G.: *Bildersprache in F. M. Dostoevskijs 'Zapiski is podpol'ja'*, Göttingen 1971.
- Ziolkowski, Th.: *Strukturen des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge*, München 1972.
- Žirmunskij, V. M.: *Methodologische Probleme der marxistischen historisch-vergleichenden Literaturforschung*, in: *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, hg. von G. Ziegengeist, Berlin 1968, S. 4 ff.

Personenregister

- Alekseev, M.P. 188
Alexander, M. 193
Anders, M. 188
Askol'dov, S. 202
Asmus, V.F. 193
- Bachtin, M. M. 3, 4, 12, 143, 154, 173, 185, 189, 190, 191, 194, 197,
198, 219, 222
Bacon, F. 45, 50, 203
Balzac, H. de 128
Belik, A. P. 213, 217
Belinskij, V. G. 61, 93
Belopol'skij, V. N. 189, 200, 202, 211
Belov, S. V. 214
Beltschikow, N. F. 193
Belzer, G. 189, 194
Bem, A. L. 196
Berdjajew, N. A. 186
Berghahn, K. L. 199, 200, 214
Binder, W. 154, 220
Bjalik, B. A. 185
Blanc, L. 61
Bograd V. È. 192, 194
Bohatec, I. 186, 214
Bolten, J. 209, 211
Borščevskij, S. 185
Braun, M. 204, 222

- Buchwald, R. 203
 Buhr, M. 205, 211
 Bürger, G. A. 103
 Bursov, B. 186, 187
 Byron, G. 119, 128, 138
- Calderón de la Barca, P. 199
 Čerepnin, L. V. 198, 208
 Černyševskij, N. G. 148
 Cervantes Saavedra, M. de 174, 197, 199
 Chateaubriand, F. R. de 223
 Čiževskij, D. 5, 189, 190, 192, 195, 196
 Corneille, P. 128, 133
- Dahnke, H.-D. 199, 200, 201
 Danilevskij, R. Ju. 192, 193
 Dante, A. 154, 203
 Darwin, Ch. 30
 Dau, R. 199, 201
 Descartes, R. 45
 Dickens, Ch. 119, 138
 Diderot, D. 96, 210
 Dietzsch, S. 205
 Dneprov, V. 185
 Dostoevskij, F. M.
 - : *Besy* 20, 35, 73, 151, 160, 168 f., 179 f., 195, 210, 221
 - : *Brat'ja Karamazovy* 14, 22, 30, 45, 55, 147, 151, 159, 160,
 170 ff., 181 f., 195
 - : *Chozjajka* 57

- : *Dnevnik pisatelja* 22, 36, 44, 49, 52, 54, 62, 71 ff., 114, 116, 119, 129, 136, 142, 145 ff., 159, 174, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 210, 212, 221
- : *Épocha* 130, 194, 218
- : *G-n -bov i vopros ob iskusstve* 91 ff., 131, 133
- : *Idiot* 22, 33, 151, 160, 166 ff., 178 f., 195, 199, 201, 204, 221
- : *Krokodil* 148
- : *Krotkaja* 153
- : *Podrostok* 20, 151, 169 f., 180 f., 195, 221
- : *Prestuplenie i nakazanie* 20, 30, 151, 159, 160, 165 f., 177 f., 221
- : *Reč' o Puškine* 116 ff., 214, 216, 217
- : *Rjad statej o rusškoj literature* 83 ff., 91, 93, 103, 114, 131, 149
- : *Socializm i christianstvo* 40, 131, 155
- : *Son smešnogo čeloveka* 21, 23, 25 ff., 36 ff., 52, 125, 152, 159, 161, 199, 207
- : *Unižennye i oskorblennye* 62, 151, 160, 162 ff., 173
- : *Vremja* 84 f., 87, 91, 103, 106, 174, 194, 197
- : *Zapiski iz mertvogo doma* 158
- : *Zapiski iz podpol'ja* 29 ff., 151, 165, 175 f., 183, 195
- : *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* 61 ff., 73, 76, 78
- : *Žitie velikogo grešnika* 35

Dostoevskij, M. M. 5, 14, 35, 84, 130, 132 f., 174, 189, 194, 196

Dudek, G. 198, 200, 221

Düsing, W. 214

Düwel, W. 191

Engel-Braunschmidt, A. 192, 194, 218

Engels, F. 40, 202, 213

Ermilov, V. 185, 208

- Ewers, H.-H. 193
- Fellmann, F. 203
- Fichte, J. G. 144 f., 193, 198
- Fischer, K. 130
- Fischer, R. 192
- Flick, V. 13, 154, 190, 194, 195, 220, 221, 222, 223
- Fonvizina N. D. 33
- Förster, W. 204, 211
- Fourier, Ch. 208
- Fricke, G. 203
- Friedländer, G. M. 15, 24, 127, 131, 133, 185, 187, 189, 191, 194,
196, 197, 198, 200, 202, 208, 209, 213, 214, 217, 218
- Friedrich Christian, Herzog von Schleswig-Holstein-Augustenburg
65
- Fuchs, I. 189
- Gerbel', N. V. 130, 194, 218
- Gerigk, H.-J. 147 f., 189, 219
- Goethe, J. W. von 44, 123, 140, 152, 211, 219, 222
- Gogol', N. V. 144 f., 207
- Golosovker, Ja. È. 6, 189, 190
- Gončarov, I. A. 120
- Gor'kij, M. 185
- Grossmann, L. P. 185, 189, 194, 200, 202, 204, 205, 208, 218
- Gus, M. 189, 197, 200, 208
- Harder, H.-B. 10, 191, 192
- Hegel G. W. F. 3, 12, 57, 59, 173, 189, 193, 218, 221
- Heine, H. 138

- Heiner, H. J. 198, 206
Heinrich, G. 206, 207, 216
Heise, W. 213
Herder, J. G. 54 f., 193, 204
Hesiod 21, 88, 197, 199
Hiersche, A. 189
Hoffmann, E. T. A. 24, 128, 197
Hölderlin, F. 59, 193, 208
Holzmann, M. 186, 214
Homer 132, 133
Höppner, J. 208
Hugo, V. 42, 125 f., 128, 130, 132, 138, 139, 154, 183, 220, 223
Humboldt, W. von 173
- Jackson, R. L. 13, 84, 126 f., 139, 154, 194, 195, 217, 219, 223
Jäger, H. 220
Janz, R.-P. 193
Jauß, H. R. 223
Jones, M. V. 190, 195
Jung-Stilling, J. H. 51, 52
Jünger, H. 187
- Kaiser, G. 203
Kaiser, G. R. 6, 190, 191
Kant, I. 3, 6, 13, 37, 55, 56, 148, 152, 193, 205
Kantor, V. K. 201, 217
Kašina, N. V. 13, 194, 195, 213, 217
Kaus, O. 206
Kepler, J. 30
Kirpotin, V. Ja. 189, 208

- Kjetsaa, G. 186
Kohn, H. 214
Komarovič, V. 185, 197
Koopmann, H. 199
Körner, G. 117
Kossok, M. 188
Kostka, E. K. 190, 192
Kovács, A. 189
Kožinov, V. 6, 190, 219
Krauss, W. 24, 191, 200
Kudrjavcev, Ju. G. 197
Kuprejanova, E. N. 186, 189, 210
Küttler, W. 188, 191
- Lambeck, B. 200, 202
Lapšin, I. 194
Lauer, R. 187
Lauth, R. 189, 194, 197, 198, 202, 207
Ledru-Rollin, A. 61
Lehmann, J. 193, 194
Lehmann, U. 191
Leistner, B. 201, 208, 218
Lemke, H. 188
Leskov, N. S. 220
Lessing, G. E. 53 f., 115, 204
Lichtenberger, J. 52
Loewenthal, L. 186, 211
Lorrain, C. 20
Lunačarskij, A. V. 185, 189
Lyngstad, A. H. 190, 192, 195, 221, 223

- Mähl, H.-J. 47, 198, 202, 203, 204, 205, 206
Makogonenko, G. P. 186, 189, 210
Mann, Ju. V. 193
Mann, Th. 141, 219
Markov, W. 188
Marx, K. 118, 211, 217
Marx, W. 222
Matl, J. 190
Meier-Graefe, J. 194, 214, 221, 222
Mejlach, B. S. 138, 218
Mereschkowski, D. S. 186, 216
Middell, E. 11, 112, 193, 194, 201, 203, 208, 209, 213, 215, 217
Mieth, G. 213
Montesquieu, Ch. de 37
Motyleva, T. 185, 187
Müller, J. 194, 216, 217, 220
Müller, L. 195, 202, 223
Müller, R. 199, 221
Müller-Lauter, W. 206

Namowicz, T. 194, 217
Natorp, P. 192
Natov, N. 210
Nečaeva, V. S. 133, 194, 196, 216, 218, 222
Nekrasov, N. A. 148
Neuhäuser, R. 15, 161 f., 173, 175, 189, 194, 196, 200, 208, 209, 214,
221, 222, 223
Nigg, W. 186, 214
Novalis 24, 56 f., 200, 205, 206

- Oetinger, F. Ch. 51
Onasch, K. 198, 201, 202, 205, 220, 223
Opitz, R. 191
- Panthel, H. W. 203
Pereverzev, V. 185
Peter I. 86, 87, 106
Peterson, O. 192
Platon 47
Poe, E. A. 128, 197
Pogozeva, L. 198
Prager, H. 201, 214
Proctor, Th. 194, 205
Proudhon, P. J. 61
Pruckov, N. I. 18, 189, 197, 198, 200, 204, 205, 206
Puškin, A. S. 84, 91, 102, 106 ff., 112 ff., 128, 138, 139, 187, 214
- Racine, J. B. 128, 133
Raffael 133
Ramnehneyer, A. 191
Reber, N. 200
Reißner, E. 191
Repin, I. E. 219
Rohrmoser, G. 203
Rommel, G. 205, 206
Roseberry, R. L. 190, 195
Rossbacher, P. 190, 195
Rothe, H. 193
Rousseau, J.-J. 37, 59, 175, 198, 207, 210

Rozenbljum, L. M. 146, 207, 219

Saint-Simon, C. H. 207

Sand, G. 61, 83, 119, 128, 138

Ščennikov, G. K. 154, 189, 220

Ščerbina, N. F. 104

Schanze, H. 193

Schelling, F. W. J. von 3, 12, 59, 193

Schiller, F.

- : *Brief eines reisenden Dänen* 24

- : *Deutsche Größe* 115 f., 118 ff.

- : *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfa-
den der mosaischen Urkunde* 37, 55

- : *Die Götter Griechenlands* 23, 25 ff., 35, 123, 201

- : *Die Horen* 85 ff., 91 f., 117, 144, 213

- : *Die Künstler* 32, 35, 123

- : *Maria Stuart* 128

- : *Philosophische Briefe* 46, 211, 221

- : *Resignation* 195

- : *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* 96,
108, 113 f.

- : *Über Bürgers Gedichte* 103 ff., 114, 123

- : *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* 14, 23, 41,
61 ff., 71 ff., 84 ff., 95, 97 ff., 112, 115, 123 f., 128, 195

- : *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner For-
men* 144 f.

- : *Über naive und sentimentalische Dichtung* 14, 41 f., 50,
127, 129 ff., 139, 157, 164, 172 ff., 195, 196, 214, 217, 219

Schlegel, A. W. 193

Schlegel, F. 193

Schmidt, H. 187, 188, 191

- Schneider, R. 203
Schröder, R. 196, 208, 209, 212
Schubart, W. 186
Scott, W. 119, 128, 138
Seleznev, Ju. 186, 205, 216
Šerdakov, V. N. 211
Setschkareff, W. 205
Shakespeare, W. 128, 133, 141
Siekmann, A. 219, 222
Sieyès, E. J. 67
Solger, K. W. F. 193
Spengler, O. 186
Städtke, K. 2, 110, 188, 191, 193, 205, 209, 210, 213, 214, 221
Steiner, G. 194
Stepun, F. 201, 202
Strachov, N. N. 24, 189, 197, 205, 206
Sulzer, J. G. 96
Swedenborg, E. 52, 197, 204
Szondi, P. 10, 193
- Terras, V. 200, 214
Thalheim, G. 203
Thiergen, P. 193
Thun, N. 214
Tolstoj, L. N. 119, 140 ff., 206, 210 215
Träger, Ch. 213
Träger, C. 187, 190, 191, 204, 209, 213, 216
Tunimanov, V. A. 210
Turaev, S. V. 194, 198
Turgenev, I. S. 120, 206, 210

- Vačinin, B. V. 189
Veit, W. 198, 202, 203
Vergil 47 f.
Vico, G. B. 50, 203
Vierhaus, R. 116, 216
Vil'mont, N. 5, 189, 190, 192, 204, 205, 208, 221
Volgin, I. 209, 219
Volodin, A. I. 188, 193
Vovčok, M. 96
Vrangel', A. E. 189
- Wais, K. 190, 216, 217
Wanner, F. 190
Weber, P. 192, 213, 216
Wegner, M. 187, 189, 191
Wentzlaff-Eggebrecht, F. W. 219
Widera, B. 188
Winckelmann, J. J. 193
Wittkowski, W. 193, 203
Woltmann, K. L. 117
Wytrzens, G. 185
- Zacharov, V. N. 185, 191, 213
Zatonskij, D. 195, 222
Zen'kovskij, V. 193, 194, 205
Ziegengeist, G. 190, 191
Zieger, W. 204
Žirmunskij, V. M. 191
Žukovskij, V. A. 119

Bisher erschienen (im W.Schmitz Verlag, Gießen):

- Band 1: Peter Thiergen
Turgenevs "Rudin" und Schillers "Philosophische Briefe".
 (Turgenev Studien III)
 1980, 66 S., broschiert, DM 19,80
- Band 2: Bärbel Miemietz
Kontrastive Linguistik.
 Deutsch-Polnisch 1965-1980
 1981, 132 S., broschiert, DM 25,-
- Band 3: Dietrich Gerhardt
Ein Pferdename
 Einzelsprachliche Pointen und die Möglichkeiten ihrer Übersetzung am Beispiel von A.P. Čechovs "Lošadinaja familija".
 1982, 69 S., broschiert, DM 20,-
- Band 4: Jerzy Kasprzyk
Zeitschriften der polnischen Aufklärung und die deutsche Literatur.
 1982, 93 S., broschiert, DM 20,-
- Band 5: Heinrich A.Stammler
Vasilij Vasil'evič Rozanov als Philosoph.
 1984, 90 S., broschiert, DM 20,-
- Band 6: Gerhard Giesemann
Das Parodieverständnis in sowjetischer Zeit.
 Zum Wandel einer literarischen Gattung.
 1983, 54 S., broschiert, DM 19,-
- Band 7: Annelore Engel-Braunschmidt
Hebbel in Rußland 1840-1978.
 Gefeierte Dichter und verkaunter Dramatiker.
 1985, 64 S., broschiert, DM 20,-
- Band 8: Suzanne L.Auer
Borisav Stankovičs Drama "Koštana"
 Übersetzung und Interpretation.
 1986, 106 S., broschiert.

(im Otto Sagner Verlag, München):

- Band 9: Peter Thiergen (Hrsg.)
Rudolf Bächtold zum 70. Geburtstag
 1987, 107 S., broschiert, DM 22,-

- Band 10: A.S.Griboedov
Bitternis durch Geist
 Vers-Komödie in vier Aufzügen. Deutsch von Rudolf Bächtold
 1988, 101 S., broschiert, DM 20,-, *vergriffen*
- Band 11: Paul Hacker
Studien zum Realismus I.S.Turgenevs
 1988, 79 S., broschiert, DM 20,-
- Band 12: Suzanne L. Auer
Ladislav Mňáčko
 Eine Bibliographie
 1989, 55 S., broschiert, DM 16,-
- Band 13: Peter Thiergen
Lavreckij als "potenzierter Bauer"
 Zu Ideologie und Bildsprache in I.S.Turgenevs "Das Adelsnest"
 1989, 40 S. Text plus 50 S. Anhang, broschiert, DM 18,-,
vergriffen
- Band 14: Aschot R. Isaakjan
Glossar und Kommentare zu V. Astafjews "Der traurige Detektiv"
 1989, 52 S., broschiert, DM 10,-
- Band 15: Nicholas G. Žekulin
The Story of an Operetta: Le Dernier Sorcier
 by Pauline Viardot and Ivan Turgenev
 1989, 155 S., broschiert, DM 18,-
- Band 16: Edmund Heier
Literary Portraits in the Novels of F. M. Dostoevskij
 1989, 135 S., broschiert, DM 18,-
- Band 17: Josef Hejnic (u. Mitarbeiter)
Bohemikale Drucke des 16. - 18. Jahrhunderts
 1990, 65 S., broschiert, DM 8,-
- Band 18: Roland Marti
Probleme europäischer Kleinsprachen: Sorbisch und Bündnerromanisch
 1990, 94 S., broschiert, DM 17,-
- Band 19: Annette Huwyler-Van der Haegen
Gončarovs drei Romane - eine Trilogie?
 1991, 100 S., broschiert, DM 20,-