



BERND
OEI

SELENFEUER
FJODOR M.
DOSTOJEWSKI

SEELENFEUER

Dostojewskis Ausnahmemenschen

Bernd Oei

„Man kann sich wohl in einer Idee, aber nicht mit dem Herzen irren.“

Oei, Bernd

Seelenfeuer: Dostojewskis Ausnahmemenschen

ISBN: -13: 9783753458175

Überarbeitete Neuauflage

Erscheinungsjahr 2014, EHV Verlag, Academicpress

Erscheinungsort: Bremen

Umschlagbild: Belinda Helmert

Inhalt

Prolog

4

I. BIOGRAFIE: SEELENFEUER

II. LITERARISCHE EINFLÜSSE

II. 1. Friedrich Schiller

II. 2. E. T. A. Hoffmann

II. 3. Alexander Puschkin

II. 4. Nicolai Gogol

III. PHILOSOPHISCHE EINFLÜSSE

III. 1. Charles Fourier

III. 2. Sören Kierkegaard

III. 3. Friedrich Nietzsche

III. 4. Henri Bergson

IV. ROMANE DOSTOJEWSKIS

IV. 1. Verbrechen und Strafe (Schuld und Sühne)

IV. 1. 1. Monaden

IV. 1. 2. Dyaden

IV. 1. 3. Triaden

IV. 1. 4. Philosophie

IV. 2. 1. Der Idiot

IV. 2. 1. Monaden

IV. 2. 2. Dyaden

IV. 2. 3. Triaden

IV. 3. Böse Geister (Die Dämonen)

IV. 3. 1. Monaden

IV. 3. 2. Dyaden

IV. 3. 3. Triaden

IV. 3. 4. Philosophie

IV.4. Die Brüder Karamasow

IV. 4. 1. Monaden

IV. 4. 2. Dyaden

IV. 4. 3. Triaden

IV. 4. 4. Philosophie

V. KOMPARATISTIK

V. 1. Leo Tolstoi

V. 2. Iwan Turgenjew

V. 3. Iwan Gontscharow

VI. CHRISTENTUM UND SOZIALISMUS

VI. 1. Allmensch, Gottmensch, Menschengott

VI. 2. Sozialistische Frühphase

VI. 3. Vier Formen des Nihilismus und Atheismus

VI. 4. Sozialismus und Sozialrevolutionäre

Epilog

309

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

Prolog

Dostojewski, ein Grenzgänger zwischen Philosophie, christlicher Mystik und Kriminalroman, schreibt vorwiegend über die Abgründe menschlicher Existenz und erforscht dabei die Gemütsschwankungen der Seele, häufig das Unbewusste. Dabei drängt seine vorurteilslose Empathie mit den Protagonisten in ihrem Krisen- und Ausnahmezustand die rationale Analyse in den Hintergrund. Trotz des der Geldnot geschuldeten Umfangs seines epischen Werkes müht sich der Autor um jedes Detail: *„Ich tue nichts weiter als das Geschriebene zerreißen.“*¹

Seine Leitmotive sind Verbrechen, Schuld, Sühne und Reue. Nicht einmal der Mörder erfährt eine Verurteilung, sondern der Makel Mensch Akzeptanz. Stets lotet Dostojewski den Handlungsspielraum zwischen sozialer Not und individueller Verantwortung aus ohne zu moralisieren wie Tolstoi, Turgenjew oder Gontscharow. Im Gegensatz zu ihnen ist er ein Mann von „unten“, vom Volk, dem existentielle Armut vertraut ist.

Seine Poesie erhellt und verdunkelt da Erkennbare zugleich wie in der *Sfumato* Technik nebulöse, lichtvolle und dunkle Elemente seelische Qualen versinnbildlichen. Die Intensität, mit der er bis zur Erschöpfung schreibt, erinnert an Georg Büchner: *„Meine geistigen Kräfte sind gänzlich zerrüttet ... Alles verzehrt sich in mir selbst; hätte ich einen Weg für mein Inneres - aber ich habe keinen Schrei für den Schmerz.“*² Der an Epilepsie leidende Autor gleicht einer poetischen Analogie zu Beethoven, der aus seinem Schmerz über die Taubheit heraus die größten Kompositionen wie die „Ode an die Freude“ schuf.

Einige Ungenauigkeiten erforderten eine Umarbeitung meiner ersten Fassung. Am Beginn steht ein kurzer episodischer Abriss von Dostojewskis Leben; seine schwere Kindheit, Revolutionsfantasien, Verhaftung, Deportation

nach Sibirien (Katorga), Krisen, Spielschulden, die konfliktreichen Beziehungen zu sinnlichen Frauen, das späte Glück der zweiten Ehe mit der geerdeten Anna, die späte Anerkennung für ein arbeitsintensives Leben.

Das zweite Kapitel untersucht die nachhaltigen literarischen Einflussfaktoren: Die Bedeutung Schillers für Dostojewskis Empfindung hinsichtlich des Schönen für die Moral und die unveräußerliche Würde jedes Menschen, die intrinsische Verbindung von Ästhetik und Ethik. Die Nähe zu Hoffmanns Schauerromanen, dem Fantastischen und dem Doppelgängermotiv. Puschkins Slawistik, Duell- und Napoleontopos, zuletzt Gogols Neigung zur Groteske, Verbrechen und Wahnsinn.

Das dritte Kapitel veranschaulicht den ethischen Einfluss christlicher Utopien durch Fourier und Kierkegaard auf Dostojewski, die ihre Fortsetzung durch Nietzsche und Bergson erfährt. Alle vier Philosophen gehen davon aus, dass nur das Individuum seine Einstellung und damit auch sein Verhalten ändern kann.

Das nächste Kapitel rückt seine vier wichtigsten Romane ins Zentrum der Interpretation. Die Wahl für die deutsche Übersetzung fiel auf Swetlana Geier, weil sie die unglaubliche Nervosität, die den Künstler auszeichnende Spannung in den oft ausladenden und konfus wirkenden Sätzen am deutlichsten zum Ausdruck bringt. Für einen der russischen Sprache nicht mächtigen Interpreten ist die Wahl der Übersetzung immer ein Wagnis, und er kann seine Sprachdefizite nur durch jahrelange Studien mit Formanalyse kompensieren. Die Personenkonstellation liefert einen Schlüssel zum Verständnis Dostojewskis Pädagogik. Der Fokus richtet sich auf die Charakterisierung der wichtigsten Protagonisten und ihre Untergliederung in Monaden (Charaktere, Archetypen), Dyaden (Interaktionen) und Triaden (Konflikte dreier Personen), um die Kollusionsdynamik im Werk und das dramaturgische Konzept herauszuarbeiten.

Im fünften Kapitel erfolgt der Vergleich mit Gontscharow, Tolstoi und Turgenjew, die das „goldene Zeitalter“ bilden, um zu verdeutlichen, was Dostojewski einzigartig macht. Die ewige Suche nach Gott verbindet ihn mit Tolstoi, die Problemanalyse des Nihilismus teilt er mit Turgenjew, die Sehnsucht nach vollkommener Schönheit mit Gontscharow. Dostojewskis widersprüchliche Beziehungen zu seinen Kollegen sind von Kränkung, Scham und Eifersucht, Demütigung und Demut dominiert; sie bilden zentrale Motive seiner literarischen Verarbeitung. Dennoch hat der sperrige „vertrackte Russe“ eine eigene Idee von russischer Seele, russischer Idee und Bestimmung.

Sein Werk inspirierte Avantgardisten. *„Wenn man Literatur als einen ununterbrochenen Stafettenlauf betrachtet, so hat Kafka den Stab eher als von jedem anderen ihn aus den Händen Dostojewskis übernommen.“*³ Er weiß, dass die Sprache immer ein unvollkommenes Ausdrucksmittel für seelische Vorgänge bleibt: *„Ich leide darunter, dass ich buchstäblich nicht den zwanzigsten Teil dessen ausgedrückt habe, was ich hätte ausdrücken wollen.“*⁴

Als Vordenker des russischen Sonderweges portraitiert Dostojewski den Menschen ausschließlich im Ausnahmezustand. Sein malerisches Pendant ist daher Rembrandt als Meister des Hell-Dunkel-Kontrastes. Dessen Lichtführung liefert eine Analogie zu dem Unbewussten, der blitzartigen Erkenntnis: *„Wie Dostojewski seine Heiligen aus russischen Bauern, Verbrechern und Spielern, gestaltet sich Rembrandt seine biblischen Figuren von den Modellen der Hafengassen ... beide finden sie ihren Christus im Abhub des Volkes.“*⁵ Wie kein anderer Autor vor ihm beschreibt Dostojewski den Schmutz der Straße, das tägliche Leid der Verlierer.

I. Biografie: Seelenfeuer

Der vom Ehrgeiz besessene Vater riecht nach Wodka und Zorn. Seine Reitpeitsche kennt Fjodor aus Kindertagen, manchmal spielt die Mutter am Klavier, um ihn zu trösten oder sie rezitiert Puschkin und Gogol für ihn. Als die gütige Mutter an Schwindsucht stirbt, ist Fjodor gerade einmal sechzehn. Die Familie sieht sich, seit sie in die dem Vater verhassten Provinz nach Tula gezogen ist, den cholerischen Anfällen des despotischen Vaters ausgeliefert, einem misanthropischen Arzt, dem er die Schuld gibt am Tod der geliebten Mama, die stets ein zärtliches Verständnis für seine Kunst gezeigt hat.⁶ Ihrer ausgleichenden Sanftmut beraubt, entwickelt sich der allmächtige Vater zum Säuer, der von seinem Recht der Prügelstrafe täglich Gebrauch macht. Er braucht die Kunst, um an der Wirklichkeit, die er Wahrheit nennt, nicht zu Grunde zu gehen.

6. Juni 1839: Die Lichter Moskaus sind fern. Der trunkene Vater hält in der Linken die Bibel, während er ihn mit der Rechten schlägt. Er schwankt, trunken von der unvorstellbaren Macht, Menschen wie Sachen zu behandeln und töten zu dürfen, ohne sich dafür zu rechtfertigen. Seine Hände erscheinen dem Sohn so groß wie die Dreschflegel eines launischen, zürnenden Gottes. Fjodor sieht die aufgebrachte Menschenmenge; mit ihren Mistgabeln und Ackerfurchen schlagen die hungrigen Knechte auf den Vater ein, er blutet am Kopf, schleppt sich zum Futtertrog, verreckt. Freud postuliert im Essay „Dostojewski und die Vaternötung“, er habe den Tod des Vaters gewünscht und sich deshalb lebenslang schuldig gefühlt. Seine aus Spielsucht resultierende Verschuldung schreibt er der Sublimation sexueller Triebe und Kompensation ödipaler Schuldgefühle zu: *„Man wird bald des wirklichen Motivs gewahr; für den Verbrecher sind zwei Züge wesentlich: Die grenzenlose Eigensucht und die starke destruktive Tendenz, beiden gemeinsam und Voraussetzung für deren Äußerungen ist die Lieblosigkeit, der Mangel an affektiver Wertung der (menschlichen) Objekte.“*⁷

April 1849: Fjodor beendet die ungeliebte Ingenieurschule. Er will Dichter werden und mit Schreiben Geld verdienen. *Arme Leute*, *Der Doppelgänger*, *Die Wirtin*, *Weißer Nächte* sind in diversen Zeitungen schon erschienen. Man kennt ihn, auch konspirierenden Kreis der Petraschewzen ist er bekannt.⁸ Die zornigen, meist jungen Männer, fühlen sich getragen von dem Ereignis der Dekabristen, sie planen den Sturz der allmächtig erscheinenden zaristischen Autokratie. Das Denunziantentum blüht. Jemand aus dem Kreis der Verschwörer verrät, dass Fjodor eine Druckerpresse und Flugblätter revolutionären Inhalts in seiner Wohnung versteckt. Er wird verhaftet, vor Gericht gebracht und im Kerker der Peter und Paul Festung arretiert. Um die Wahrheit wahrscheinlicher zu machen, bedarf es ein wenig Verklärung. *„Auf der Erde zu leben und nicht zu lügen ist unmöglich.“*

Dunkle Ungewissheit, Geruch von Urin und Erbrochenem, der Kälte geschuldetes Zittern, nächtliche Schreie und nur spärlicher Schlaf. Bleich, abgemagert vor Angst schläft er auf Rattenkot, bis ein Geständnis erpresst ist. Er ist schrecklich allein, nicht einmal sein geliebter Bruder Michail darf ihn besuchen. Von seinem Kerkerloch aus sieht er, wie das Mondlicht silberne Schatten auf den blauen Wellen der Newa zeichnet, er schaut auf das von Puschkin beschworene steinerne Denkmal Peter des Großen und denkt an Gogols Worte: *„Wenn der Mensch einmal sitzt, bricht eher der Stuhl unter ihm zusammen, als dass er den Platz räumt.“*⁹

Er weiß nun, es gibt kein richtiges Leben im falschen.

Dezember 1849: Sein Urteil lautet auf Exekution. Unfassbar weit weg ist er noch, der letzte stumme Schrei unter dem Feuer der Bajonette.¹⁰ Wenn etwas schnell und leicht verstanden wird, dann wird es nicht tief und gründlich genug verstanden, schreibt er vor seinem Gang zur Exekution. Erst jetzt, im Angesicht des Todes, lernt er die nackte Existenz des Lebens zu schätzen. Das Wunder

geschieht. Fjodor wird in letzter Sekunde begnadigt, und in die sibirische Katorga überführt. Hartes, wurmstichiges Holz, dünnsuppige Borschtsch, schwere körperliche Arbeit, viele krepieren. Stumpfsinn, Monotonie erwarten ihn. Ohne Hoffnung kein Leben. Er verliebt sich in Marja Dmitrijewna, die Mitleid mit ihm hat und ihn regelmäßig mit einer Bibel in der Hand besucht. Ihre Zuneigung erscheint ihm wie ein Regenbogen nach langem Gewitter. Er verliebt sich in sie und beginnt zugleich an die Heilige Schrift zu glauben. Liebe und Glaube werden eins und er bekennt sich zu den christlichen Werten Demut, Reue, Vergebung. Nur wer den Schmerz annimmt, liebt wahrhaft Gottes Geschenk auf Erden, das Leben.¹¹

Februar 1854: Entlassung, doch um den Preis, dem Militärdienst in Omsk beizutreten. Jeden Tag erwacht er wie ein der Freiheit beraubter Vogel mit gebrochenen Flügeln. Die Schwermut nach Freiheit verzehrt ihn, doch der Himmel leuchtet ungebrochen. Am Tage singt die Peitsche ihr Lied, in den Nächten quälen ihn Träume von geschlagenen Körpern. Die Zeit der körperlichen Züchtigung fördert das Nervenfieber. Seine Seele brennt wie Feuer. Er muss leben, einfach überleben. Liebe und Gott zu erkennen ist nur mit dem Herzen möglich. Er weiß nun, dass Philosophie keine einfache mathematische Aufgabe und Religion keine Gleichung ist. Er kennt nun die Poesie schmutziger Straßen und glaubt an das Gute in jedem Verbrecher. Der Mensch selbst ist sich die Hölle auf Erden, sein Herz zu lesen bedeutet Macht über ihn zu haben. Marja Dmitrijewna, schwindsüchtig, noch immer mit einem Trinker verheiratet und hysterisch, versteht es gut, ihn zu lesen. Sie wird sein rettender blonder Engel mit blassen blauen Augen und schwachen Lungen. Sie glaubt noch an den Himmel und lebt doch in der Hölle. Fjodor begehrt sie, es quälen ihn innere Dämonen, seine krankhafte Empfindsamkeit. Überall sieht er die Natur verzerrt, übersteigert die Wirklichkeit. Es gibt kein gefährlicheres Wort als die Realität. Marja bedeutet

ihm alles, sie, der Regenbogenzauber, seine Brücke zur Erde. Er kann an nichts anderes denken, als sie für sich zu gewinnen und wartet darauf, dass sie ihn erhört. Dabei verwechselt er ihr Mitgefühl mit Liebe, acht Jahre lang. Sie ist die Frau, für den ich geboren war, denkt er.

Februar 1857: Marja ist Witwe und braucht für sich und ihren siebenjährigen Sohn einen Versorger. Das Ringen um die Gunst der schönen engelsgleichen Braut findet ein Ende. Doch schon die Hochzeit steht unter einem fallenden Stern.¹² Er ist dem schmutzigen Kellerloch entkommen, wo er viele Jahre Haut an Haut mit Mördern verlebt hat, gedemütigt und infiziert mit Selbstzweifeln. Doch bald macht ihm der so lange umworbene Engel das Geschenk unerträglich. Seelenfeuer brennt schlimmer als Nervenfieber.¹³ Epilepsie, er nennt sie die Geißel Gottes, das Gewitter in seinem malträtierten Hirn. Unter jedem Anfall leidet sein Gedächtnis, doch zugleich steigt seine Einbildungskraft. Die besten Ideen kommen Fjodor stets nach einem Sturz mit Schaum vor dem Mund. Er glaubt, er habe diese Krankheit nicht geerbt, sondern sich mühsam wie ein Verdienst erworben. Sie macht ihn demütiger und empfänglicher für das Leid der anderen. Er schreibt nur in der Nacht und schwört sich, nichts Unausgereiftes zu veröffentlichen, doch Geldnot und Abgabefristen zwingen ihn täglich dazu. Je unglücklicher er mit Marja wird, desto stärker ketten sie aneinander. Unglück, Leid, Schuld und Verbrechen schweißen sie zusammen. Er kann weder mit noch ohne sie leben. Sie sind so arm wie der sibirische Winter kalt ist, es fehlt an Holz in der kargen Wohnung. Eigentlich fehlt es an allem.

April 1864: Vielleicht stirbt Marja deshalb so qualvoll an Schwindsucht, genau wie einst seine Mutter. Nicht endende Schuldgefühle und Selbstzweifel plagen ihn; der grausame Atem des Todes. Im Juli verlässt ihn der geliebte Bruder Michail für immer¹⁴ und hinterlässt 25000 Rubel Schulden,

mehr als das Doppelte, das er in fünf Jahren verdient. Um seine Ehre zu wahren, übernimmt Fjodor sämtliche Verbindlichkeiten und ernährt die Familie des Schwagers. Täglich droht ihm das Schuldengefängnis. Er flieht in die sexuelle Hörigkeit zu der Tochter eines ehemaligen Leibeigenen, der künstlerisch ambitionierten Apollinaria¹⁵, die seine Tochter sein könnte. Er flieht vor den Schulden, nach Paris, in die Schweiz und nach Baden-Baden. Letzter Ausweg: das Roulette. Rouge et Noir. Spielen wird zum Exzess, zur Sucht. Gefühle sind nicht zu erklären, nur zu betäuben. Er ist dem glühenden Blick ihrer dunklen Augen verfallen. Um sie und die zahlreichen Mäuler seiner Familie zu ernähren, reicht das Geld aus seinen literarischen Veröffentlichungen längst nicht mehr. Er verbraucht den Vorschuss für seine noch nicht gedruckten Werke und leidet im Exil. Er gründet Zeitschriften, schreibt ununterbrochen, redigiert, lektoriert, übersetzt, wenn er nicht gerade spielt. Er schreibt für sieben Zeitschriften, für die gesellschaftlichen Außenseiter, Mörder und Spieler. Die lebenslustige Suslowa ist nicht treu und schamlos dazu; als er sie in flagranti erwischt, sagt sie nur: „Du kommst zu spät“ und verlässt den Mittellosen mit dem gesamten Bargeld.

Vom Sumpf vermag er sich nicht zu lösen. Wie jeder Spieler träumt und bastelt er an dem perfekten System zu gewinnen, hat Erfolg und verliert dennoch. In Baden-Baden trifft Fjodor auch Gontscharow, Turgenjew, Bakunin und Herzen, doch sie reisen nur aus Langeweile oder wegen der Mode, nicht aus Not. Die russische Intelligenz erscheint ihm unreif, ohne Werte und Glauben, vom System der Despotie gebrochen.

1866, wieder ruiniert, eine Frau, die er meinen Engel heißt, tritt hinzu. Seine Sekretärin Anna¹⁶, eine kultivierte, kluge lebensstüchtige, aber unscheinbare Frau, rettet sein Leben und damit Fjodor vor sich selbst. Sie stenografiert tausende Seiten und bewahrt sie vor dem Vergessen, erhöht seine

Produktivität. Sie weiß, dass er weniger elegant schreibt als Turgenjew und nicht so philosophisch wie Tolstoi, aber um vieles redlicher ist. Sie glaubt an ihn, den Spieler, den Idiot, und sie übernimmt die Kontrolle über sein entgleistes Leben. Im Gegensatz zu Gontscharow, Tolstoi und Turgenjew ist Fjodor bettelarm und lebt in der Gosse, nicht *comme il faut*, er fühlt sich in ihrem Kreis minderwertig und gedemütigt. Sie geben sich als Nihilisten und sind in Wahrheit doch Gutsaristokraten geblieben. Turgenjew weigert sich, Fjodor eine weitere geringe Summe Geld zu borgen, obschon er im Überfluss Champagner trinkt und Unmengen Geld für Parfüme ausgibt; er straft Fjodor mit herablassendem Schweigen, als dieser ihm seine vielen Sünden beichtet. Das verzeiht ihm Fjodor niemals.¹⁷ Zwischen Demut und Demütigung liegt nur ein Atemzug und Fjodor versteht sich nicht auf die Kunst, maßvoll zu schreiben. Er muss schreiben, um zu überleben, doch der ständige Kampf gegen die Schulden zehrt ihn auf. Die epileptischen Anfälle häufen sich. Er nennt sie Seelenfeuer oder Gehirngewitter.

Er leidet unter Heimweh und braucht den „*russischen Boden*“ wie tägliches Brot und Kwas. Eine Rückkehr vor Begleichung seiner Schulden ist aber unmöglich, im Kerker krepirt er. *„Ich konnte mich wegen meiner Krankheit und Hunger kaum auf den Beinen halten und da ich mit der redaktionellen Arbeit an dem Journal allein war, mußte ich Tag und Nacht arbeiten. Schulden habe ich dennoch viele. Einen wahren Glauben gibt es nicht mehr. Unsere Zeit läßt sich damit charakterisieren – Schuld und Sühne – daß es in ihr, insbesondere in der Literatur, keinerlei Meinung existiert; alles steht nebeneinander ohne tiefere Bedeutung.“*¹⁸

Im Februar 1867 heiratet er Anna in St. Petersburg, der Dreifaltigkeitskathedrale. Es ist ein Zeichen, eine Wiedergeburt. Er ehelicht sie aus Schuldgefühlen, wie er selbst schreibt, doch aus Arbeit und Anerkennung wird

schließlich Liebe. Das zweite Wunder geschieht, er heilt von Spiel- und Alkoholsucht, der Karmasowischen Krankheit. Noch einmal hat er Gnade erfahren und mit ihr auch die Kraft, allen Feinden zu verzeihen. März 1871 – Dank „*Der Idiot*“ ist er erstmals schuldenfrei und kehrt dauerhaft nach Petersburg zurück. Die weiße Stadt an der Newa mit ihren unzähligen Kanälen zählt etwa eine halbe Million Einwohner, ein Neuntel von heute. Er bleibt ein Nomade.¹⁹

Er akzeptiert Jahre der Armut, immerhin in der Heimat unter Russen, die wissen, dass Leiden mehr als alles andere bedeutet. Um das seelische Fieber zu stoppen, genügt es, mit seinem kranken Verhalten aufzuhören, aber um zu heilen bedarf es den Glauben. Er muss beginnen, den Menschen als Ganzes zu lieben, ihm seine Fehler zu vergeben. Das Salz der Erde hat man ihn genommen, Gott sein Gesicht verloren. Den frühen Tod seiner Tochter Sonja und Aljoschas Fallsucht betrachtet Fjodor als persönliche Strafe für seine Sünden²⁰ und Prüfung seiner Seele, ihn nicht zu hassen, sondern umso mehr zu lieben und zu verstehen. Man muss seinen Feinden vergeben und den Schmerz überwinden lernen. Erst aus dem Zweifel der Finsternis heraus kann Glauben ins Licht der Welt treten. Zeit seines Lebens leidet Fjodor an Minderwertigkeitsgefühlen, Angst, Neid und Eifersucht.

8. Juni 1880: Er ist 59 Jahre alt, als er die Ansprache zum Puschkin-Denkmal hält. Tausende von Menschen säumen die großen Plätze Moskaus, um seine flammende Rede zu hören. Er hat triumphiert, endlich. Dunkle Nacht und tanzende Sterne. Wieder ein Gehirngewitter. Nach dem Anfall ist alles roter Nebel. Er braucht viele Tage, um sich wieder zu erholen, und um die Stille zu hören. Kommt noch ein Anfall, so ist er verloren.

II. Literarische Einflüsse

II. 1. Friedrich Schiller

II. 1. 1. Die Vereinigung von Himmel und Hölle

*„Ich habe Schiller auswendig gelernt, sprach mit seinen Worten, fieberte mit ihm und ich glaube, daß das Schicksal mir nichts besseres in meinem Leben bescherte als die Bekanntschaft mit dem gewaltigen Dichter gerade in diesem Lebensabschnitt ... Schillers Name ist mir vertraut geworden als ein Zauberklang, der so viele Träume auslöst ...“*²¹

Nicht nur, dass er Schiller im Original liest und sich in seinem Werk auf ihn bezieht. Kein Autor, zumindest kein russischer, verkörpert den Sturm und Drang und den dramatischen Dialog mehr für Dostojewski, der sich seit seinem 16. Lebensjahr nachhaltig mit Schillers Dramen beschäftigt und plant, sie in einer gemeinsamen Literaturzeitschrift mit seinem Bruder Michail zu übersetzen. Besonders der Aufsatz *„Über naive und sentimentalische Dichtung“* inspiriert ihn nachhaltig: *„Wir waren schon lange vor der Pariser Revolution von 1848 vom Zauber dieser Ideen gefangengenommen.“* Die in Dostojewskis Briefen geäußerte Einsicht Schillers lautet, dass der Mensch ein großes Geheimnis bleibt, dessen Seele sowohl im Himmel als auch in der Hölle beheimatet ist. *„Die Atmosphäre der menschlichen Seele besteht aus seiner Vereinigung des Himmels mit der Erde.“* Willensfreiheit spielt sowohl in Schillers Dramen als auch den Romanen des Russen eine bedeutsame Rolle, gleichermaßen die Historisierung des Subjekts. *„Die Worte des Glaubens“* bekunden die drei großen Wahrheiten seiner Epoche: Glaube, Tugend, Freiheit mit ihrer starken Antithetik: wird der Mensch auch in Ketten geboren, so ist doch sein Herz frei geschaffen. Er ordnet

diese Worte drei Trieben zu. In dem programmatischen Gedicht Schillers fließen die drei regulativen Ideen Kants, die Autonomie der Vernunft und die unverletzbare Würde zusammen. Die Zeilen *„Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt, / Wie auch der menschliche wanke“*²² sind elementar wichtig für Dostojewski, der die Empfindsamkeit des Schönen an die moralische Erhabenheit knüpft. Schiller wird zum Führer seiner Gedanken durch die *„Hülle der Seele“*, den Verstand. Im Gegensatz zu den Rationalisten erkennt er die dominante Macht des Unbewussten und Irrationalen an. Natur, Seele, Gott als Formen der Liebe und Anmut zu erkennen oder zu verstehen ist nur mit dem Instinkte - Schillers „Herz“ intuitiv möglich. Dostojewski schreibt, man dürfe die Philosophie nicht als mathematische Aufgabe betrachten oder die Natur als Gleichnis in Zahlen; er beruft sich auf Schillers sentimentale Empfindungslyrik: *„Dem Menschen ist nimmer sein Wert geraubt, / So lang' er noch an die drei Worte glaubt.“* So bettet Dostojewski in „Die Brüder Karamasow“ sieben Schillerzitate ein. Laut Literaturwissenschaftler Gerigk entwerfen beide den Menschen als *„psychosomatische Einheit von Körper, Seele und Geist, mit dem Gewissen als Motor.“*²³ Hegels Gedanke von der Wechselwirkung zwischen Individuum und Geschichte wirkt über Schiller auch auf den Romancier.²⁴

II. 1. 2. Das Erhabene, Gute und Schöne

Mit *„Briefe über die Kunst“* kommentiert Dostojewski 1841 Schillers *„Ästhetische Briefe“*, die Kants „Kritik der Urteilskraft“ reflektieren. Primär geht es um die Trinität vom Schönen, Guten und Wahren, die in der *„Moral der Pflicht zur Liebe“* kulminiert. Das Kantische Motiv der Erhabenheit, in dem laut Schiller *„Pflicht und Neigung brüderlich Hand in Hand gehen“*, wirkt in *„Die Räuber“* (1781) ebenso wie in seinem Traktat *„Über das Erhabene“*

(1790). Dessen fundamentaler Eingangssatz lautet: *„Kein Mensch muß müssen.“* Der Mensch soll das Gute aus freiem Entschluss wollen, damit er nicht *„pflichtgemäß“*, sondern aus *„Pflichtgefühl“* heraus handle. Auch Dostojewski will das Gute noch in der bösen Tat erkennen und fasst daher Puschkins *„Eugen Onegin“* als Variante von Schillers Helden *„Don Carlos“* auf, den er 1842 ebenso wie seine Aufsätze übersetzt. *„Das Gute beschäftigt unsere Vernunft, das Wahre und Vollkommene den Verstand; das Schöne den Verstand mit der Einbildungskraft, das Rührende und Erhabene die Vernunft mit der Einbildungskraft.“*²⁵

Das Erhabene und das Lächerliche bei Schiller entsprechen der Demut und der Demütigung bei Dostojewski. Stefan Zweig äußert in seiner Monografie, *„Gottesknecht“* Dostojewski suche in Schillers Pathos der Erhabenheit *„die ungeheure seelische Ekstase aus den schmutzigsten Winkeln der Wirklichkeit ... In Schnapszimmern verkünden die trunkenen Menschen die Wiederkehr des Dritten Reiches.“*²⁶ Das Schöne dient Schiller stets als sinnlicher Ausdruck der geistigen Herrlichkeit göttlicher Schöpfung und seelischer Reinheit. Er beruft sich auf Platon, für den das Schöne stets Zeugung bedeutet. Ferdinand äußert in *„Kabale und Liebe“* (1784): *„Dieses schöne Werk des himmlischen Bildners – wer kann das glauben?“*

Schillers Mörder zeigen sich ergriffen vom Anblick innerer (charakterlicher) oder äußerer (formaler) Schönheit. Seine Helden sind Zeugnisse heroischer Selbstüberwindung. Das Traktat *„Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“* (1784) wirkt daher als Manifest für die Katharsis von Verbrechen. Das Fantastische bei dem Seelenforscher Schiller ist das Unbewusste und Wunderbare, das sich in der Schönheit offenbart. Immer wieder integriert Dostojewski Dialoge über bildendende, musikalische oder poetische Kunstwerke in seinen

Romanen, wodurch er Ästhetik, die Empfindung und Empfindsamkeit für das Schöne für die Entwicklung der *conditio humana* festlegt: „Dass Dostojewski vor allem die Schillersche Bestimmung des Schönen als notwendige Bedingung des Humanen und sein ästhetisches Ideal mit der klassischen Trias vom Wahren, Guten und Schönen korrespondiert.“²⁷

So bezieht sich Dostojewski in „Verbrechen und Strafe“ auf Schillers „Die Räuber“ (1781), der „das Lumpenpack“ und damit die Ästhetik des Gemeinen in seinem Drama thematisiert. Er verleiht dem Mörder, Engel und Teufel zugleich,²⁸ eine moralische Stimme und schenkt den Aussätzigen Gehör, womit er die gesellschaftlichen Bedingungen auf die Anklagebank setzt. Dostojewski folgt Schiller in seiner bürgerlichen Emanzipationsbewegung und weitet sie auf das Stadtproletariat aus.

Beide Autoren entwickeln dabei eine religiös-ethische Utopie mit Kritik an der rationalen Aufklärung, die in der positiven Konnotation des Sentimentalen und dem Naiven deutlich wird. Schiller integriert Kriminalberichte wie in „Der Verbrecher aus verlorener Ehre – eine wahre Geschichte“ (1786), in der eine körperliche Deformierung (Krankheit) den Ausgang für die Infamie (Beleidigung, Demütigung) bildet, worauf der Ausgestoßene gesetzesbrüchig wird. Das Modell des Verbrechers wider Willen findet in der Gestalt Raskolnikows und Ippolits seine Entsprechung. Die Mörder verspüren aufgrund ihres sentimental Gemüts trotz ihrer Verbrechen menschliche Regungen, Selbstwertgefühl und Ehrbewusstsein und versuchen, in die Gesellschaft zurückzukehren. Schiller prangert soziale Missstände an, seine Poesie ist nicht nur rührselig, sondern kämpferisch und solidarisch, sie ist um vieles politischer als die Goethes.

In „Das Siegesfest“ kolportiert der Ehebruch einer verführten Gattin die Fragilität der Gesellschaft: „Das Weib

ist falscher Art, und die Arge liebt das Neue“. Dostojewski variiert das Motiv des entdeckten Verrats in „Der ewige Gatte“ (1870): Der Witwer erfährt aus den Briefen der Verschiedenen, dass seine tugendhafte Frau ihn mit dem Lebemann Weltschaninow betrog. Beide betonen dabei die Fähigkeit zu verzeihen und fordern nicht die Ausmerzung des Bösen: *„Laßt das Unkraut zusammen mit dem guten Korn bis zum Tag der Ernte wachsen“*²⁹.

Schiller bezeichnet das Laster als nützliches Unkraut der Tugend und die Sünde als Heilkraut der Moral. Beide Künstler verbinden zudem Armut, politisches Exil, schwere Krankheit und die Vorliebe für den süßfauligen Geruch verwesender Äpfel. Schillers antiaristokratische *„reine Seelenschönheit“* entspricht Myschkins tadellosem Charakter. Swidrigailow bezeichnet Raskolnikow in Anlehnung an Karl Moor als *„schönen Menschen“*. Dostojewskis Werk amalgamiert die hellenistische Version vom zyklisch wiederkehrenden goldenen Zeitalter und die christliche Verheißung vom ewigen Paradies, wie sie Schiller im ethnographischen Synkretismus vom *„schönen Menschen“* thematisiert. Die Vielschichtigkeit seiner ineinander verwobenen Geschichten erinnert dabei an Matrjoschka-Puppen.

So erfährt Schillers Großinquisitor aus „Don Carlos“ in „Die Brüder Karamasow“ seine Wiederauferstehung. In beiden Werken wird die Theodizee hinterfragt; es geht um die Prioritätsverschiebung innerhalb der Trinität von Freiheit zu Brot, Liebe zu Gehorsam und Glaube zu Wunder. Auch Schillers Drama vollzieht eine Ablösung vom traditionellen Patriarchat und einer ödipalen Struktur. Beide Autoren pflegen analoge Weiblichkeitskonzeption mit einem anmutigen Frauenbild, die naiven Protagonistinnen exkludiert, zugleich das Ringen zwischen Vergeistigung und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung, akzentuiert. Beide

Autoren verzichten um keinen Preis auf Leidenschaft, da sie für Menschlichkeit und Freiheit unentbehrlich bleibt.

Die Religiosität Schillers ist nicht nur durch das Zitat aus seinem späten Drama „Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder“ verbürgt, in dem es heißt: Unter der Hülle aller Religionen liegt das Göttliche“. Sämtliche Themen wie Rivalität zwischen Tugend und Sinnlichkeit („Der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe“), Verstrickung in Schuld, Prophezeiung und Erfüllung oder Einfluss von Traum und Unbewusstem auf Handlungen – die Ohnmacht des Subjekts – kommen zum Tragen. Zweifellos liefert das Drama eine Blaupause für Dostojewskis Ausnahmemenschen in Ausnahmesituationen und den heroischen Konflikt zwischen Verzicht und Gefühlsregung. Der persönliche Glaube, nicht die Konfession, wird entscheidend. Auch wenn sich Dostojewski später unnachgiebig gegen andere Sekten als das orthodoxe Christentum ausspricht, so bleibt sein Engagement für die Menschlichkeit und gelebte Barmherzigkeit zentral.

Eine dritte Gemeinsamkeit bildet die negativ gezeichnete Aristokratie mit dem Schwerpunkt der ökonomischen Ungerechtigkeit, ein vierter die Herabwürdigung der Frau zu einem geschlechtlichen Besitztum und Attribut männlichen Jagderfolgs. Eine biografische Marginalie liefert der Umstand, dass Schiller 45 jährig, seine Mutter 37 jährig der Tuberkulose erlagen.

II. 2. E. T. A. Hoffmann

II. 2. 1. Doppelgänger - Motiv und das Unbewusste

Wie aus den Tagebüchern hervorgeht, plant Dostojewski neben Schiller aus das Gesamtwerk. Dieser ist auch aufgrund des Obskuren in Russland ohnehin der weithin

populärste und einflussreichste Romantiker.³⁰ Allerdings deutet der den Einfluss des Dämonischen und Fantastischen weniger symbolisch als psychologisch und weniger heilsam als krankhaft. Die Charaktere Dostojewski sind keine Typen oder Funktionsträger. Das signifikante Motiv des Doppelgängers taucht auch bei Puschkin, Gogol und Lermontow häufig auf. Dostojewski interessiert besonders, wie es dem Erzähler gelingt, einem gesunden ein krankes „Ich“ gegenüberzustellen und auf diese Weise den bewussten Verstand mit der dämonischen Triebkraft des Unbewussten zu kontrastieren. Er schildert Bruder Michail die Wirkung von „Der Magnetiseur“ (1813) auf ihn: „Es ist grauenvoll einen Menschen zu sehen, der die Macht über das Unvorstellbare hat, der nicht weiß, was er tun soll, der mit einem Spielzeug spielt, das Gott heißt.“³¹

Dostojewski teilt Hoffmanns Vorliebe für das Unerklärliche und Bedrohliche, die Grenzüberschreitung des Geträumten, Eingebildeten oder Fantastischen mit dem Realen. Bewusstsein, Un- und Unterbewusstes werden über schwarze Magie und traumatische Erlebnisse verknüpft. So vermag der Magnetiseur Alban, zugleich Doppelgänger eines dänischen Majors, nur zu heilen, weil er um die Geheimnisse seiner Patienten weiß. Hoffmann zentriert nicht nur hier häufig unbewusstes Wissen, das im somnambulen Zustand zum Vorschein kommt. Sein Verdikt „mit höllischen Künsten gemordet“ zu haben, entspricht laut Dostojewski „einer überreizt arbeitenden Phantasie“ in „Das Majorat“ (1817), die der Russe als „die innere Stimme“ und nicht einem physischen Doppelgänger deutet. Aufgrund des somnambulen Zustandes eignen sich Traumatisierung und Hypnose gleichermaßen für die Trance-Zustände des Subjekts.

Stimme oder Gewissen treten, ausgelöst durch ungewöhnliche Vorkommnisse ans Licht und wirken für die Außenwelt verstörend. Die Epilepsie macht den Russen

besonders empfänglich für diese feingeistigen Schwingungen. Beide Autoren liefern irrationale, magische oder übernatürliche Erklärungen für den psychologischen Realismus und das Innenleben ihrer Protagonisten, wobei sich die Akzente verschieben, da Dostojewski keine Parallelwelt oder Fantastisches an sich inkludiert.

Das Leitmotiv des Doppelgängers tritt bei Hoffmann in Form von vier Variationen auf: Traumbild (Das Majorat, Klein Zaches, Der Sandmann), Verwechslung (Die Elixiere des Teufels, Kreisleriana), Parallelwelt (Der goldene Topf, Meister Floh, Prinzessin Bambanella) oder Parodie (Die Königsbraut, Lebensansichten des Kater Murr). Wenngleich Dostojewskis Erzählungen weder märchenhaft noch gespenstisch angelegt sind, so bleiben sie doch vergleichbar mit Hoffmanns Werken, da Parallelaktionen den Verlust der bewussten Identität betonen und durch eine unbewusste Verknüpfung substituieren. Vier Beispiele illustrieren das Doppelgänger-Motiv bei Hoffmann.

In „Ignaz Denner“ (1817) verwebt Hoffmann die Geschichte des gutmütigen Jägers Andres und dessen alter Ego, dem Räuber Ignaz. Dessen Tochter Giorgina wird die Braut von Andres. Gute und böse Taten und Abhängigkeiten bedingen sich wechselseitig. Das infantile Trauma, der „Fluch des Blutes“, verbunden mit Kindstötung, wiederholt sich. Das durch die kindliche Traumatisierung wirkende Unbewusste (Bluttausch) und der patriarchale Einfluss (Ödipus-Mythos) überlagern bewusstes Handeln und verhindern rationale Entscheidungen. Andres als der gesunde Doppelgänger des der Dämonie verfallenen kranken Alter Ego Ignaz, erschießt diesen Nebenbuhler zuletzt Hoffmanns Erzählung nimmt Bezug auf Schillers Räubermotiv.

In „Der Sandmann“ (1816) wird das Kind Nathanael durch den gewaltsamen Tod des Vaters gleichfalls traumatisiert und fürchtet sich vor jenem geheimnisvollen Fremden, der ihm seine Augen rauben wird. Als Student verfällt er dem Wetterglas-händler Coppola, dem Doppelgänger seines

Vatermörders Coppelius. Er verwandelt sich von einem sanften Jüngling in einen Mörder. Während Coppelius / Coppula äußerlich als reale Doppelgänger eines Seelenräubers erscheinen, spaltet sich die Identität Nathanaels: ein bewusster Anteil von ihm liebt seine Braut Clara, während der hypnotisierte Teil seiner Seele in Leidenschaft zu der Puppe Olympia entbrennt. Nathanael verfällt zu-nehmend dem Wahnsinn und stürzt in mordender Absicht von einem Turm in die Tiefe, womit symbolisch an den Sündenfall Luzifers erinnert wird. Die literarische Referenz zur Bibel stiftet eine Analogie.

„Die Elixiere des Teufels“ (1815) vernetzt Traum, Prophezei-ung und Realität so intensiv, dass mehrere Doppelgänger in ihrer Identität bis zuletzt ungeklärt bleiben. Der Mönch Medardus ist eine historische Figur des frühen Mittelalters, der gleichnamige Erzähler tötet nach Einnahme eines Zaubertranks seinen körperlichen Doppelgänger, den gewalttätigen Viktorin, wird mit diesem verwechselt und nimmt seine Rolle auf dem Schloss ein. Der tote Viktorin kehrt in Mönchsgestalt wieder und verführt Medardus zum Mord an der Geliebten Aurelie, die sich wiederum als die Doppelgängerin von Rosalie erweist, die der Mönch im Kloster zurückgelassenen hatte. Es bleibt ungeklärt, ob es zu realen oder nur imaginierten Morden gekommen ist und ob die Doppelgänger wirklich zwei Personen sind oder ob es sich um Personen mit gespaltener Persönlichkeit handelt.

In „Meister Floh“ (1822) kommt es zu charakteristischen Doppelhandlungen zwischen Märchen- und realer Welt. In ihr stoßen die Doppelgänger Peregrinus Tyß / George Pepusch im Kampf um das schöne Medium Dortje / Röschen auf ihre Gegenspieler Leuwenhoek / Swammerdamm, die ihrerseits an das Vorbild zweier historischer Ärzte angelehnt sind. Ein Teil der Handlung spielt in Frankfurt der Hochromantik, der andere zeitversetzt in Amsterdam der Renaissance. George erhält

seine ursprüngliche Identität in der Gestalt von Distel Zeherit und seine Geliebte Dörtje in der Figur der Prinzessin Gamaheh zurück. Hoffmann thematisiert die Frage der Identität im Kampf um die Braut durch eine vorangegangene Ich-Spaltung, die einem „Protokoll der Zerstörung der Innenwelt durch verborgene Leidenschaften“ gleicht. Reale und Vorstellungswelt interpolieren und konvergieren, da sie sich wechselseitig produzieren.

Dem zentralen Motiv der Ich-Spaltung und der Krise des Selbstbewusstseins entspricht bereits der Titel von Dostojewskis Erzählung „Der Doppelgänger“ (1846). Der Autor verweist darin mehrfach auf Hoffmann, speziell auf das Brautwahlmotiv. Der kleine Beamte Goljadkin stößt auf einen vermeintlich physisch realen Doppelgänger, der ihm fortan alles raubt, was ihm lieb ist: Arbeit, Reputation und die Braut Klara mit Bezug auf Hoffmanns Clara in „Der Sandmann“.

Dostojewskis Augenmerk richtet sich auf die Demütigung und die psychische Destabilisierung seines Bewusstseins des zu-nehmend an Verfolgungswahn leidenden Goljadkin. Ferner thematisiert er wie Hoffmann Geltungssucht, ökonomische Abhängigkeiten und gesellschaftliche Dekadenz. Der Roman entfaltet „nicht eine Vielzahl von Charakteren und Schicksalen in einer einheitlichen, objektiven Welt im Lichte eines einheitlichen Autorenbewusstseins, sondern eine Vielfalt gleichberechtigter Bewusstseine mit ihren Welten wird in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden, ohne dass sie ineinander aufgehen.“³² Die Atmosphäre im Roman aus Düsterei, Agonie und Wahnsinn erinnern an „Der Sandmann“: „Am Ende verfiel er in einen Dämmerzustand ... Rechts und links dunkelten Wälder, überall Öde und Verlassenheit ... zwei flammende Augen

blickten ihn aus der Dunkelheit an und funkelten vor unheilverkündender, teuflischer Freude.“³³

II. 2. 2. Das Fantastische und das Groteske

Auch das Fantastische ist ambivalent: Es polarisiert Wunder und Erlösung mit Grauen und Leid. Hoffmann beschreibt in seinen Werken jeweils eine geglückte und eine missglückte Kommunikation, einen guten und einen bösen Willen, eine heilende und eine zerstörerische Seite in jedem seiner antagonistischen Charaktere. In Maßen gelebt, erweitert das Fantastische unser rationales Bewusstsein, weil es den Kanal zum Unbewussten öffnet. Traum und Ahnung, Rausch, Fieber oder Ekstase wirken zunächst positiv auf das Gemüt, sofern der Wahn nur einen „Möglichkeitssinn“ bildet.³⁴

Ins Maßlose gesteigert bedroht die Fantasie jedoch die Identität und destabilisiert die Psyche, da sie zu Wirklichkeitsverlust und Kontrollverlust führt. Der Wahnsinn als Folge von Sensibilität, Reizbarkeit und Empfindlichkeit spielt eine tragende Rolle für beide Autoren.

Wahn oder „Nervenfieber“ entsteht durch unverarbeitete Kindheitserlebnisse, die zu einer Traumatisierung der Seele führen, und durch Prophezeiung oder Traum die (vorausseilende) Tat ankündigen. Hoffmann und Dostojewski schließen von der infantilen Prägung des Charakters fatalistisch und defätistisch auf zukünftige Ereignisse. Die Psychologie rückt in den Fokus.

Die Katastrophe, der innere Zusammenbruch, ist nicht äußerlich milieubedingt, sondern in der seelischen Verfassung des Individuums intrinsisch angelegt. Hoffmann und Dostojewski konstruieren ein Seelendrama, in dem stets das Unvorhersehbare geschieht. Groteske Situationen, Choreografie der Blicke, theatralische Mimik und omnipräsente Geräuschkulisse (Lachen) sorgen für

permanente Erregungszustände. Die subjektiv verzerrte Wirklichkeit führt zu wachsendem Realitäts- und Kontrollverlust. Der seelische Ausnahmezustand, Traum, Fieber und Hysterie zwingen die verdrängte intersubjektive Realität an die Oberfläche. Ängste, Schuldgefühle und ihre Projektionen auf die Außenwelt führen zu Zwangshandlungen, in der Wirklichkeit und Traum verschmelzen. Das Groteske hinterfragt Substanz und Kontinuität des empfindenden Ich und legt die Absurdität frei. Das Problem lässt sich wie die Ästhetik des Schreckens im Schauerroman durch die polysemantische Sprache nicht „weg ironisieren“, wie Hoffmann selbst schreibt. Brüche, Ambivalenz und Abschweifungen und Kommentare dominieren auch bei Dostojewski.

Hoffmanns Fantasien führen zum permanenten Kampf um Autonomie und Selbstbehauptung. Die kontroverse Spaltung des Ich ist als Kritik am deutschen Idealismus zu werten. Im Gegensatz zur Aufklärung treten die Figuren in der Romantik durch ihre Imagination an den Abgrund ihrer Existenz und stürzen in eine Vorhölle, dem Seelenfeuer ihrer archaischen Triebe. Ihre Irrationalität wird nicht länger geleugnet. Menschen erscheinen in einer Doppelfunktion als Engel und Teufel, die intrinsisch zusammengehören.

In der skurrilen Knarrpanti-Episode aus „Meister Floh“ schildert Hoffmann auf groteske Weise Berliner Polizeibespitzelung. Knarrpanti verkehrt einfach Ursache und Wirkung: wenn erst der Verbrecher ermittelt sei, würde sich das begangene Verbrechen von selbst finden. Zumindest das fünfte Kapitel des Romans, welches über Mutmaßungen, Vorverurteilung und Denunziation handelt, liefert eine intensive Affinität zu dem politischen Realismus, der die Werke des Russen charakterisiert.

In Dostojewskis Groteske „Das Krokodil“ (1873) verschluckt ein imaginäres Krokodil den Polizeiinspektor, der in seinem Leib so lange einen Täter nach einem

eingebildeten Verbrechen sucht, bis das Krokodil an einem Magengeschwür stirbt. Beide Künstler wählen die Übertreibung als Zeitkritik und verknüpfen darin ebenso humor- wie kunstvoll den sakralen mit dem profanen Bereich. Auch hier erweist sich Hoffmann als Inspiration, der im Zuge der Adaption umgedeutet und in einen christlich-orthodoxen Realismus eingebettet wird.

II. 3. Alexander Puschkin

II. 3. 1. Napoleon - Motiv in „Verbrechen und Strafe“

Puschkin (1799-1837) gilt als Begründer der eigenständigen russischen Poesie und zweifellos wichtigste Inspiration neben Schiller. Seine Werke dokumentieren profunde Kenntnis von Goethe und Schiller; sie betonen die ambivalente Bedeutung der Ausnahmeerscheinung Napoleons, der durch Krieg viel Leid über das russische Volk brachte, aber auch das Bewusstsein für ein gemeinsames Vaterland.³⁵ Das Gedicht „Der Held“ datiert Puschkin auf Moskau, den 29. September 1830, um auf das Cholerajahr zu verweisen, in dem Zar Nikolaus I. die Moskowiter besuchte. Der Dichter stiftet damit eine Analogie zu Napoleons Krankenbesuch in Jaffa 1799. Mit seinem Versepos „Eugen Onegin“ (1830) setzt das russische Geschichtsbewusstsein ein.

Für Dostojewski spielen Napoleon, die Frage nach der russischen Seele, die Polarisierung von West- und Osteuropa und die Unterscheidung von Ausnahme- und Dutzendmensch gleichsam eine zentrale Rolle für ein selbstbewusstes Russland und einen Volksglauben. Wie Puschkin hinterfragt er den Wert des Duells als ein mittelalterliches Relikt des Gottesurteils. Beide misstrauen dem Recht des Stärkeren, weil es unmoralisches Handeln legitimiert. Eugen Onegin und Raskolnikow sind vergleichbare Protagonisten, die nach schwerer Krise und Tötung eine charakterliche Läuterung mit seelischer

Neugeburt erleben. Als einsame Gottessucher repräsentieren sie einen neuen Heldentypus, den Prototypen der slawischen Seele.

Eugen Onegin und Raskolnikow verkörpern Tatmenschen, mit zunächst kaltem Herzen, das erst durch wahre Liebe erweckt, Mitgefühl empfindet. In Anlehnung an Napoleon wollen beide erobern und sich keiner Konvention beugen, weshalb sie bewusst Grenzen überschreiten. Als Antipode zu Eugen verkörpert Freund Lenskij den blutleeren Idealisten und Schöngeist. Sein Tod im Duell besiegelt symbolisch das Ende des feudalen und rückständigen Russlands und den Niedergang des westeuropäischen Einflusses auf die russische Elite. Lenskijs Ehrbegriff und Heldenverehrung erscheinen lächerlich; sein Ende ist gleichbedeutend mit dem Aufbruch Russlands in die Moderne. Raskolnikow duelliert sich auf geistiger Ebene mit Porphyri; dieser löst eine gedankliche Wende in ihm aus. Puschkin wie Dostojewski stilisieren das Duell als Wendepunkt einer Entwicklung.

In den „*Ausnahmemenschen*“ Eugen verlieben sich beide Schwestern: die jüngere, sich an Frankreich orientierende Olga und die reifere, die russische Seele verkörpernde Tatjana. Den epigonenhaften Romantiker Lenskij hingegen liebt keine, zumal er ein „*Dutzendmensch*“ ist. Durch Tatjanas zunächst verschmähte Liebe setzt die christliche Katharsis Eugens ein. In ähnlicher Weise ignoriert Raskolnikow, gleichfalls von zwei Frauen (Dunja und Sonja) geliebt, zunächst die Existenz der „*Überflüssigen*“, bis er eine spirituelle Reinigung erfährt. Puschkin ist Vorreiter des poetischen Realismus, den Dostojewski vollendet.

Puschkin und Dostojewski verarbeiten in ihrer Poesie häufig historische Kriminalfälle. In „*Mozart und Salieri*“ (1832) schildert Puschkin das Duell zweier Künstler: „*Es heißt, Gerechtigkeit gäb's nicht auf Erden. / Sie findet sich desgleichen höher nicht.*“³⁶ Mit diesem Monolog beginnt

sein Einakter, der den Konflikt des eifersüchtigen Hofmusikers schildert, der sich alles hart mit Fleiß und Verstand erarbeiten muss: *„Die Klänge tötend / Zerlegt' ich die Musik wie eine Leiche“*. Dutzendmensch Salieri zerbricht am Genius Mozart und dessen spielerischer Leichtigkeit; Salieri verfällt zunehmend in Eifersucht und Neid, die in Mordlust endet. Mozart, als das unerreichbare Ideal, repräsentiert den *„schöpferischen Traum“*, jenen Erfolg, der ihm als gewöhnlichen Komponisten auf immer verwehrt bleibt. Salieri glaubt, ihm stünden Glück und Erfolg zu, weil er die Konventionen achtet, die das Genie konterkariert und erhebt Anspruch auf das, was dem Begabteren mühelos zufällt: *„Hat er recht, und ich wär kein Genie? Genie und Missetat sind völlig unvereinbar. Das ist falsch: ... Oder ist's ein Märchen der sinnlos dumpfen Menge – und es war ein Mörder, der den Vatikan geschaffen?“*

Dostojewskis Protagonisten hinterfragen die göttliche Ordnung der Welt, zweifeln und aus Verzweiflung über das vermeintliche Unrecht verüben sie Verbrechen. Der Problematik der Theodizee begegnen beide Künstler mit der christlichen Werteethik, begangenes Unrecht zu bereuen. Die Frage „Wozu Gott?“ beantwortet Dostojewski: um nicht zu verzweifeln. Puschkins Maxime *„Ich will leben, um zu denken und zu leiden“* findet in ihm seinen glaubwürdigsten Erben. Die Negation einer höheren Autorität als der eigenen führt wie bei den Mördern „Boris Godunow“ und Raskolnikow zur Legitimation des Verbrechens.

Beide Dichter teilen die Gesellschaft im genialen Ausnahme- und den gewöhnlichen Dutzendmenschen, missbilligen aber die Beanspruchung einer Sonderstellung. Der Genius muss lernen, sein Talent in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen und seine Neigung, sich zu erhöhen, überwinden. Puschkins Genius vereinigt die Polaritäten menschlicher Existenzformen; so fragt Tatjana

Eugen Onegin: „*Sind Sie ein Engel oder ein Dämon?*“ Ähnliches gilt für „*Die Brüder Karamasow*“, wo Gruschenkas Dimitrij abwechselnd „*mein Engelchen*“ und „*du Teufelchen*“ nennt. Puschkins Poesie beschäftigt sich mehr mit Engeln, Dostojewski mit dem Teufel im Menschen.

II. 3. 2. „Pique Dame“ und „Der Spieler“

In der Erzählung „Pique Dame“ (1833) versucht der Deutschrusse Hermann seinen Aufstieg in die besseren Kreise mit allen Mitteln zu erzwingen. Er wirkt als Außenseiter „*mit dem Profil Napoleons und der Seele Mephistos*“³⁷, der seine Zeit am Kartentisch verbringt, ohne selbst zu spielen. „*In dieser Haltung erinnerte er erstaunlich an Napoleon.*“ Auch er hat ein kaltes Herz und sein Verstand unterliegt einer zwanghaften Fixierung auf ein Ziel. Im Verlangen, reich zu werden und besessen von der Idee, dies über das Kartenglück zu erreichen, blendet er alle moralischen Bedenken aus. Er missbraucht das Vertrauen der ihn liebenden Lisaweta und dringt in das Haus einer durch ihr Kartenglück reich gewordenen Gräfin ein. Allegorisch ist sein heimtückischer Überfall gleichzusetzen mit Napoleons rücksichtslosem Eindringen in Russland. Das ungleiche Duell mit Hermann endet mit ihrem Tod, der glaubt, wie Napoleon sich alles nehmen zu dürfen. Der Kaiser bezeichnete den Zufall der Gelegenheit als legitimen Herrscher des Universums und als König, der die sich ihm bietende Gelegenheit nutzt. Hermann folgt in seinem rational gefassten Plan blind, genauso geht es Raskolnikow. Nach der Tat werden sie von ihrem Gewissen geplagt und verlieren zunehmend die Kontrolle über ihren Verstand. Wie bei Puschkins Erzählung, so dominiert auch in Dostojewski stets das Unbewusste, Irrationalität und der Aberglaube, die Macht der Schuldgefühle.