

Eugen Biser

Dichtung zwischen Dämonie und Weisheit

Ein Orientierungsversuch zu den Hauptwerken Dostojewskijs

Angenommen, daß Dante Kenntnis von der Person und dem Werk Dostojewskijs gewonnen und überdies der Versuchung nicht widerstanden hätte, ihn, wie er es mit allen großen Gestalten seiner Zeit und Vorzeit tat, einem der drei jenseitigen Bereiche zuzuweisen, wäre er in eine nicht geringe Verlegenheit geraten. Denn bei dem Versuch, ihn zu den von ihm selbst geschilderten „Dämonen“ zu versetzen, hätte er nicht übersehen können, wie sehr die schrillen Mißtöne der von Dostojewskij beschworenen Hölle von Himmelsklängen durchsetzt waren. Und bei dem gegenteiligen Versuch, diesen heimlichen Beter und Mystiker ins „Paradies“ hinüberzuretten, wäre er dieser Zuordnung gleichfalls nicht froh geworden, weil sich bei Dostojewskij – mit den Reden des Starzen Sossima gesprochen – die „Berührung mit anderen Welten“ immer nur punktuell vollzieht: Nur ganz vereinzelt fallen bei ihm die Strahlen des Himmels in die den ganzen Vordergrund beherrschende Dämonen- und Todeslandschaft, unfähig, diese zu verwandeln oder auch nur aufzulichten. Dante wäre somit auf ähnliche Weise an Dostojewskij gescheitert, wie es Thomas Mann von sich gestand: „Meine Scheu, eine tiefe, mystische, zum Schweigen anhaltende Scheu, beginnt vor der religiösen Größe der Verfluchten, vor dem Genie als Krankheit und der Krankheit als Genie, vor dem Typus des Heimgesuchten und Besessenen, in welchem der Heilige und der Verbrecher eines werden.“

In dieser Ratlosigkeit des Dichters gegenüber seinem nachgeborenen Kontrahenten kommt auch schon die Schwierigkeit der Interpretation zum Vorschein, die nur dadurch zu beheben ist, daß man jene Gründe des Werks freizulegen sucht, die zugleich seine Antriebe und somit seine letzten Beweggründe sind, weil sich seine atemlose Motorik erst durch sie wirklich erklärt. Immerwährender Beweggrund aber ist für den „Realisten“ Dostojewskij, der es nach seinem eigenen Wort darauf angelegt hatte, die „Tiefen der Menschenseele“ zu zeigen, der Mensch, der sich ihm schon aus lebensgeschichtlicher Veranlassung als das große Forschungsziel seines dichterischen Interesses anbot. Mit der Wucht von Hammerschlägen hatte ihn die durch das Erlebnis des (von empörten Leibeigenen vollzogenen) Vatermords, der Hinrichtungsfarce, der Tortur langjähriger Zwangsarbeit, der unstillbaren Spielleiendenschaft und ständiger Krankheit gekennzeichnete Lebensgeschichte auf das Thema Mensch festgenagelt. Und gleichzeitig sah er sich durch ein abgründiges

Zerwürfnis mit der durch das Leiden Unschuldiger belasteten Welt zusätzlich in diesem Ansatz fixiert¹.

Dennoch geht durch das Werk dieses heimlichen Platonikers ein Zug ins Allgemeine. So scharf das individuelle Profil seiner Gestalten hervortritt, ordnen sie sich doch, wie die Scharen der Seligen in Dantes „Göttlicher Komödie“, zu größeren Gruppen und übergreifenden Bedeutungseinheiten zusammen. Als Psychologe läßt er sich, bei allem Interesse am Einzelschicksal, von einem ausgesprochenen Hang zu typisierender Darstellung leiten. Für ihn, den vermutlich größten Typenzeichner der Weltliteratur, ereignet sich im Einzelschicksal stets ein die ganze Lebenssphäre betreffender Sinn. Das hebt die Interaktion seiner Gestalten auf eine höhere Bedeutungsebene, auf der sich die schicksalhaften Abläufe ebenso entscheiden wie klären.

Die tragenden Typen

Im Fall des „Idioten“ kommt das bereits im Romantitel zum Ausdruck; kaum weniger stark tritt dieser Zug aber auch in der Gestaltzeichnung Aljoscha Karamasows zutage, der im Urteil seiner Umgebung mitunter geradezu die Bedingung einer Engelexistenz erfüllt. Zusammen mit der Gestalt des *Weisen*, die sich am augenfälligsten in Makar und Sossima verkörpert, ergibt das die Trias der drei positiven Typen, der eine negative in der Figur des *Abtrünnigen* Stawrogin, des *Atheisten* Kirillow und des *Rebellen* Iwan Karamasow gegenübertritt. Eine Art Mittelstellung nimmt der Typ des *Kindes* ein, der sich weniger auf eine bestimmte Lebensphase als vielmehr auf eine Grundeinstellung zum Leben bezieht. Deshalb sind diesem Typus auch jene demütigen *Frauengestalten* zugeordnet, denen nicht selten – wie vor allem in „Schuld und Sühne“ oder den „Dämonen“ – eine Schlüsselrolle zufällt. Es entspricht zutiefst dem aus seiner Polarisierung zur Einheit drängenden Weltbild Dostojewskijs, daß es zuletzt diesem Typus zu verdanken ist, daß das Szenarium seiner Figuren nicht heillos in zwei Gegenwelten auseinanderbricht, sondern in jene Interaktion gerät, die das in den Dichtungen beschriebene Geschehen bestimmt, wenn nicht geradezu ausmacht.

Daß man sich dem Werk des Dichters über diese Typen annähern muß, ergibt sich schon aus der Art ihrer Erfindung. So äußerte sich Dostojewskij noch während der Arbeit am „Idioten“ über den Plan zu einem gigantischen Roman, der dem Themenfeld des Atheismus gewidmet sein sollte, dann aber, bezeichnend für die typisierende Tendenz seines Schöpfers, in „Das Leben eines großen Sünders“ umbenannt wurde. Sieben Jahre später notiert er in einem „für sein ganzes Leben“ bestimmten „Memento“: „Erstens einen russischen Candide schreiben, zweitens ein Buch über Jesus Christus schreiben, drittens meine Erinnerungen schreiben.“ In dieser Planskizze, die allenfalls partiell, im „Tagebuch eines Schriftstellers“,

verwirklicht wurde, zeichnet sich auch schon der letzte Bezugspunkt aller Dostojewskij-Gestalten ab, die in ihrer Physiognomie durchweg durch das Maß ihrer Annäherung an ihn bestimmt sind: Christus.

Die Akteure des Unheils

Um bei der negativen Typengruppe einzusetzen, so bezeichnet die Gestalt des „*Abtrünnigen*“ *Stawrogin* den Tiefpunkt des Abfalls und damit der Gottes- und Christusferne. Der Begabung nach durch großartige Talente ausgezeichnet und dadurch zum „Führer der Menschheit“ bestimmt, pervertiert diese potentielle Idealfigur durch Glaubensabfall und Verrat an sich selbst zum radikalen Nihilisten und damit zum Gegenbild ihrer selbst. Dabei entgeht Dostojewskij der Gefahr einer überdimensionalen Karikatur dadurch, daß er gerade von *Stawrogin* sagen kann, er habe ihn „aus seinem eigenen Herzen genommen“. Wie aus seiner „Beichte“ hervorgeht, lebt er – gleich den von Dante in den tiefsten Höllenschlund verstoßenen Verdammten – in einem Zustand absoluter Kälte, der Kälte des Zerstörungswillens und des Selbsthasses, die in förmlichen Wellen auf seine gesamte Umgebung übergreift. Was in seinen Bannkreis gerät, reißt er mit sich ins Verderben, bis er schließlich in letzter Konsequenz durch einen Akt der Selbstauslöschung endet.

Was bei *Stawrogin* den Charakter einer unwiderruflichen Festlegung hat, ist bei *Kirillow* noch leidenschaftlich durchlebtes und erlittenes Problem: der *Atheismus*. Auch diese Figur bezieht ihre Lebendigkeit zu einem Großteil aus der Tatsache, daß das in ihr verkörperte Problem, wie der Dichter in einem Brief an Maikow (vom 25. März 1870) andeutete, ihn selbst lebenslang quälte. Außerdem ist vieles von der in diesem Brief anvisierten Titelfigur des „Lebens eines großen Sünders“, die fortwährend zwischen Atheismus, Glauben, Fanatismus, Sektiererei und neuerlichem Atheismus schwankt, in die Figur des *Kirillow* eingegangen. Am Ende des von ihm ausgetragenen Dauerkonflikts spitzt sich für ihn alles in die Alternative zu:

„Wenn Gott existiert, ist alles sein Wille, und seinem Willen kann ich nicht entinnen. Wenn Gott nicht existiert, ist dagegen alles mein Wille, und ich bin gezwungen, meine freie Willensentscheidung zu demonstrieren. Denn aller Wille ist dann mein geworden.“

In ihrer bisherigen Geschichte, so argumentiert dieser an die Bahnen Nietzsches heranreichende Atheist, habe die Menschheit nichts anderes getan, als sich einen Gott auszudenken, um ohne Selbstmord überleben zu können:

„Darin besteht die ganze Weltgeschichte bis auf den heutigen Tag. Ich als einziger in der ganzen Weltgeschichte habe zum ersten Mal keine Lust mehr gehabt, mir einen Gott auszudenken. Sollen sie das nun ein für allemal erfahren!“

Das „Zeichen“, mit dem er seinen Widerwillen zu signalisieren sucht, ist der Selbstmord. Denn für diesen ekstatischen Atheisten steht dem Ziel der Gottwerdung nur ein Hindernis entgegen, das sich vor seinem inneren Auge wie eine trennende Ikonostase erhebt: die Welt. Im Akt der Selbstvernichtung durchstößt er sie, indem er das Welthafte an ihm, die leibliche Existenz, auslöscht². Wie nicht anders zu erwarten, endet dieser Experimental-Atheismus jedoch mit einer grotesken Widerlegung der Theorie. Anstatt einen Vorgeschmack der usurpierten Göttlichkeit zu verkosten, verfällt der gegen Gott protestierende Selbstmörder einem Zustand roboterhafter Erstarrung, bevor er Hand an sich legt. So führt seine Tat keineswegs in die zweite Hälfte der Menschheitsgeschichte hinein, die, nachdem der Weg vom Gorilla zum Menschen durchmessen war, nunmehr das Ziel der allgemeinen Vergottung erreicht; an Stelle des letzten Aufstiegs erfolgt vielmehr der komplette Rückschlag: „vom Menschen zum Gorilla“.

Nur durch die Motivation unterscheidet sich der „Empörer“ Iwan Karamasow von diesem paradigmatisch durchgespielten Atheismus. Für ihn wird die Ikonostase, die Kirillow zu durchstoßen suchte, zum Anlaß des Protests, der sich nur mittelbar gegen Gott, unmittelbar jedoch gegen den „nicht-euklidischen“ Charakter seiner Schöpfung richtet. Man wird sich, um dies zu verstehen, an den Brief Dostojewskijs an seine Gattin (vom 10. Juni 1875) erinnern müssen, der davon berichtet, daß er bei schlechter Stimmung und ohne Inspiration „mit krankhaftem Entzücken“ das Buch Hiob gelesen habe und damit die Geschichte jenes Rebellen, der, um Gott zu treffen, den Tag seiner Geburt verflucht und damit das Band zwischen seinem Schöpfer und sich zerschneidet.

Es gehört zu den bleibenden Verdiensten von Guardinis Dostojewskij-Interpretation, diesen Hintergrund von Iwans „Empörung“ und ihrem Dokument, der Großinquisitor-Legende, aufgehellte zu haben³. Danach richtet sich die Kampfansage der Legende nur vordergründig auf den Gegensatz zwischen den Intentionen Jesu und ihrer Verwirklichung im ekklesialen System, hintergründig jedoch gegen die Schöpfung und das Lebensrecht des Menschen in ihr. Das führt Guardini zu einer Deutung, die ihm nahezu zu einem Plädoyer für die Position des Großinquisitors gerät. Sowenig ihm darin ein Theologe, der durch die welt- und geistesgeschichtlichen Erfahrungen der Jahrhundertmitte hindurchgegangen ist, folgen wird, behält er doch mit der Behauptung recht, daß sich in Iwans Christusbild ein Moment der Weltverneinung spiegelt, das dem Großinquisitor Anlaß bietet, die Sache der Welt diesem Christus und seinem Gott aus der Hand zu nehmen, um sie in seine eigene Regie zu bringen. Nur wird man heute, nach Auschwitz und Hiroshima, mit der Verurteilung dieser subtilen Weltkritik weniger rasch zur Hand sein als 1933, dem Erscheinungsjahr von Guardinis Dostojewskij-Buch, in dem sich offensichtlich auch sein Verfasser noch darüber täuschte, daß die auf die Massenvernichtung hinführende Zukunft bereits begonnen hatte.

Die Trias der Gottberührten

Lotete Dostojewskij in dieser sinistren Trias die dämonischen Tiefen des Menschseins aus, so folgte er ihm in der Gruppe der drei Gegentypen bis in seine äußerste Höhe. Der Ausdruck Höhe ist dabei um so eher angebracht, als schon der Typ des *Weisen* etwas mit jenem Gipfel der Betrachtung zu tun hat, der seit alters als das Privileg der Weisheit empfunden wird. Von der Befähigung zu weiträumiger Zusammenschau und souveränem Überblick sind demgemäß gerade die Vertreter dieses Typus, allen voran der Pilger *Makar* und der *Starez Sossima*, gekennzeichnet. Großmut, Güte und Geduld sind die hervorstechendsten Charaktereigenschaften Makars, dessen selbstvergessene Seelengröße Guardini geradezu an das Bild des himmlischen Vaters erinnert. Nach einem Leben voller Enttäuschungen und Prüfungen hat er im zuständlichen Gebet den unerschütterlichen Frieden in Gott gefunden. Das strahlt wie ein milder Lichtschein aus seinem Wesen hervor; nicht umsonst ist das Wort „Heiterkeit“ sein Lieblingsausdruck. Während er wie Lesskows „Verzauberter Pilger“ das Land durchzieht, hat er in dem schauerlich-beseligenden Geheimnis der alles durchdringenden Gottesnähe seine bleibende Zuflucht gefunden. Deshalb drückt sich sein innerstes Wesen in der Anrufung aus: „Alles ist in dir, Gott, und auch ich bin in dir, so nimm mich auf!“

Mit ihm verglichen bringt das dichterische Porträt des Starzen *Sossima* zwar keine Steigerung, wohl aber eine gewaltige Ausweitung. Auch sein Denken steht im Zeichen der von dem mit Dostojewskij eng befreundeten Religionsphilosophen Solowjew lebenslang reflektierten All-Einheit; denn Leben bedeutet für ihn jenes „Große, Geheimnisvolle und Unbegreifliche“, in dem sich „das vergängliche Irdische und das Ewige kreuzen“. Im Unterschied zu Makar ist es ihm aber nicht nur gegeben, die gelebte Weisheit in knappen, bekenntnishaften Sätzen offenzulegen, sondern in breitangelegten Reden auf konkrete Themenfelder anzuwenden. Daß gerade in die Gestaltzeichnung seiner Figur Elemente aus der Denkwelt Solowjews einfließen, ergibt sich, wie gegen alle Bestreitungsversuche zu unterstreichen ist, schon aus dem Bericht vom Kirchenbesuch des Achtjährigen, der unmittelbar an Solowjews Schilderung der ersten Begegnung mit seiner himmlischen Freundin, der heiligen Weisheit, während eines feierlichen Gottesdienstes erinnert:

„Es war ein klarer Tag, und wenn ich mich jetzt daran erinnere, ist es mir so, als sehe ich wiederum, wie sich aus dem Weihrauchgefäß der Weihrauch erhob und leise nach oben zog, und wie von oben, durch ein enges Fenster der Kuppel, die Strahlen des Gotteslichtes in die Kirche niederströmten, und wie der in Wolken aufsteigende Weihrauch mit ihnen verfloß. Das schaute ich mit tiefer Rührung; denn zum ersten Mal in meinem Leben nahm ich das Samenkorn des göttlichen Wortes bewußt in meine Seele auf.“⁴

Demgegenüber weisen die Reden des Starzen auf den angeblich nach dem Modell des jugendlichen Solowjew gestalteten *Aljoscha* in der Stunde seiner entschei-

den Wesensprägung voraus, wenn sie „vom Gebet, von der Liebe und von der Berührung mit anderen Welten“ handeln. Wenn es von dem von einem kosmischen Selbstgefühl überwältigten Jüngling heißt, daß seine Seele „in der Berührung mit anderen Welten“ erbebte, wird von ihm die Erfahrung jener geheimnisvollen Verbindung der Menschenseele mit der ihr übergeordneten Gotteswelt ausgesagt, von der sich der Starze die entscheidende Befestigung des menschlichen Selbstwesens erwartet:

„Mit jedem Augenblick fühlte er klarer, fast zum Greifen deutlich, wie etwas Festes und Unerschütterliches wie dieses Himmelsgewölbe von seiner Seele Besitz ergriff. Ihm war, als bemächte sich seines Geistes eine Idee – für sein ganzes Leben und für alle Ewigkeit . . . Jemand hat in jener Stunde meine Seele heimgesucht“, pflegte er später zu sagen; und er glaubte fest an seine Worte.“

Die Aljoscha-Gestalt hat insofern als ein Glücksfall der gesamten Literatur zu gelten, als Dostojewskij in ihr eine vollkommen realistische Menschendarstellung in der Aureole reiner Positivität gelang. Dennoch erhebt sich auch hier die Individualgestalt ins Typische, so daß durch sie etwas die bloß individuellen Verhaltensweisen Übergreifendes geschieht. Nicht umsonst fühlt sich Aljoschas Umgebung immer wieder dazu bewogen, ihn einen „Engel“ und „Cherub“ zu nennen. Noch in der Kritik an ihm fallen Worte wie: „Und das soll ein Ebenbild der Engel sein!“ Wie Guardini deutlich machte, hat das ursächlich mit Aljoschas Wahrheitsbezug zu tun. Denn er sagt nicht nur bedingungslos die Wahrheit, selbst dann, wenn er sich damit erfahrungsgemäß zwischen alle Stühle setzt; seine Wahrhaftigkeit ist vielmehr aktiv; sie strahlt uneindämmbar aus seiner Gesinnung, seinen Verhaltensweisen, seinen Äußerungen und seinem ganzen Wesen hervor. Wenn die theologische Tradition mit der Annahme recht behält, daß darin der „Daseinsakt“ der Engelexistenz besteht, heißt das, daß Dostojewskij mit der Gestaltzeichnung Aljoschas tatsächlich die Vergegenwärtigung eines Engelwesens gelang.

Wenn man Rilke aus wohlervogenen Gründen beiseite nimmt, erscheint Dostojewskij damit im Horizont eines Unterfangens, auf das sich nach ihm mit vergleichbarer Intensität nur noch Hans Erich Nossack einließ⁵. Die Affinität steigert sich noch, wenn man berücksichtigt, daß auch die von Nossack beschworene Engelgestalt in einem kritischen Wahrheitsbezug steht. Für ihn wirft die Begegnung mit dem Engel die Betroffenen deswegen aus der Bahn, weil ihnen in der Engelgestalt die verlorene Daseinsmöglichkeit vor Augen tritt. Ähnliches gilt von Aljoscha, vor allem in seinem Gespräch mit dem von Teufelshalluzinationen heimgesuchten Bruder Iwan, dessen Glaubensnot er sich schließlich mit seinem „literarischen Diebstahl“ stellvertretend zu eigen macht. Indem er ihn, wie dies der Christus der Legende dem Großinquisitor gegenüber getan hatte, schweigend auf die Lippen küßt, tritt er gleichzeitig aber auch schon in eine noch höhere Beziehung als die, welche mit der Chiffre „Engel“ bezeichnet werden konnte: in Beziehung zu der von Dostojewskij mit wachsender Intensität umkreisten Christusgestalt.

Zu den tragischen Fehlleistungen von Guardinis Dostojewskij-Studie gehört es, daß er das vom Dichter geschaffene literarische „Christussymbol“ ausschließlich in der Gestalt des Fürsten Myschkin, der Titelfigur des Romans „Der Idiot“, gegeben sah⁶. Zwar kann sich seine Deutung auf die Tagebuch-Eintragung (vom 10. April 1868) stützen, die in dreimaliger Wiederholung versichert: „Der Fürst ist Christus“; doch hatte Dostojewskij zuvor zu verstehen gegeben, daß ihm bei der Ausarbeitung allenfalls ein – im Sinn der neo-arianischen „Genfer Ideen“ – „halbiertes“ Christusbild vor Augen stand: ein Bild nach Art des im Roman erörterten Holbein-Gemäldes „Der tote Christus“, dessen Eindruck der zutiefst betroffene Dichter in den Satz zusammenfaßte: „Vor einem solchen Bild kann man seinen Glauben verlieren.“ Demnach hat die Figur des Fürsten, wie vor allem L. A. Zander glaubhaft machte, als die Gestaltung eines auf seine Wahrheitsverkündigung zurückgenommenen Christus zu gelten, wie er der in Westeuropa umlaufenden liberalen Denkweise entsprach. Ein genealogischer Zusammenhang der Aljoscha-Figur mit der des so verstandenen „Idioten“ läßt sich nicht leugnen; gleichzeitig aber wird klar, daß sich Aljoscha zum Fürsten wie ein Korrektiv verhält, durch welches das zunächst nur fragmentarisch behandelte Christusthema dem in der Planskizze (von 1877) anvisierten Ziel angenähert wird.

Vermittlung und Interaktion

Daß das Szenarium dieser typisierten Figuren trotz seiner ungeheuren Spannungsbreite nicht auseinanderbricht, ist, wie bereits angedeutet, dem Typus des kindlichen Menschen zu danken, dem die besondere Liebe des Dichters gehört. Zwar hat er den (nach einer Notiz vom Mai 1874) geplanten „Roman über Kinder, nur über Kinder und den Kinder-Helden“ nie ausgeführt; dafür wurde das *Kind* aber mehr als jede andere Figur zum tragenden Typus der von ihm beschriebenen Verhältnisse und Abläufe. Kinder sind im Romanwerk Dostojewskijs nicht nur allenthalben präsent; sie schaffen vielfach auch den inneren und äußeren, bisweilen sogar den formalen Ausgleich, so daß sich die in die Romane eingeblendeten Kindergeschichten, wie Karl Noetzel beobachtete, geradezu wie kontrapunktische „Gegenbilder“ zum Hauptstrang der Erzählungen ausnehmen.

Besonders bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang der Umstand, daß „Der Idiot“, sieht man von der einleitenden Exposition des dramatischen Geschehens ab, genauso beginnt, wie der ausgeführte Karamasow-Roman endet: mit einer Schilderung des Helden im Kreis von Kindern. Und diese zunächst rein formale Übereinkunft ist auch von inhaltlichem Belang, wenn man beachtet, daß Aljoscha am Schluß seiner „Rede am Stein“ mit der Einladung der Kinder zur bleibenden Herzensgemeinschaft mit ihm eine Art Lebensprogramm entwickelt, während Fürst Myschkin von dem zunächst über seine Kinderfreundschaften

besorgten Schweizer Arzt zu berichten weiß, er habe sich vollkommen davon überzeugt, daß er, der Berichterstatter, ein richtiges Kind sei, durch und durch; nur Gestalt und Gesicht erinnerten an einen Erwachsenen.

Durch die beiden Schlüsselfiguren gewinnt das Motiv des Kindes – über seine Eigenbedeutung hinaus – auch *christologischen* Belang, und das um so mehr, als mit der Aljoscha-Figur das große Vorhaben Dostojewskijs, sein Lebenswerk mit einem Christus-Roman zu krönen, noch keineswegs voll eingelöst ist. Auch wenn bei Aljoscha, mit der Figur des „Idioten“ verglichen, von einer arianischen Schlagseite – der Gedanke an ein Wiederaufleben des Arianismus in Gestalt der liberalen Theologie war dem Dichter durch Bucharjews Schrift „Über den orthodoxen Glauben in seiner Beziehung zur Gegenwart“ (von 1860) nahegebracht worden – kaum noch die Rede sein kann, ist das ihr zugrunde liegende christologische Konzept doch noch so unfertig, daß man in Aljoscha allenfalls eine dichterische Skizze der von den Evangelien übersprungenen Jugend- und Entwicklungsgeschichte Jesu erblicken kann. Das aber führt zu dem Schluß, daß Dostojewskij in seinem ausgearbeiteten Werk eher eine indirekte als eine formelle Christologie geboten hat und daß dieses „mittelbare“ Christusbild vor allem aus seiner variationsreichen Gestaltung des Kind-Motivs hervorleuchtet.

Verstärkt wird diese Annahme durch die Beobachtung, daß Dostojewskij mit seinem Begriff des Kindes nicht so sehr auf eine menschliche Entwicklungsphase als vielmehr auf eine Grundhaltung abhebt, so daß das von ihm gemeinte Kindsein den einzelnen Gestalten unabhängig vom jeweiligen Lebensalter zugesprochen werden kann. Insofern umgreift der Typus „Kind“ nicht nur den Fürsten Myschkin, der dies ausdrücklich für sich bestätigt, sondern auch jene Reihe der *erniedrigten Frauen*, die wie die „ehrbare Dirne“ Sonja in „Schuld und Sühne“ in ihrer Schande die Reinheit des Herzens bewahrten und, ungeachtet ihrer moralischen und gesellschaftlichen Ächtung, ein Leben der Gottinnigkeit führen. Vermutlich ist das Leben im Geist der Gotteskindschaft im weiten Bereich der Weltliteratur nie so bewegend zum Ausdruck gebracht worden wie auf dem Höhepunkt des großen Gesprächs zwischen Sonja und dem von ihrem erschütternden Schicksal zuinnerst angerührten Raskolnikow:

„Also betest Du sehr oft zu Gott, Sonja?“ fragte er sie. Sonja schwieg, während er neben ihr stand und auf ihre Antwort wartete. „Was wäre ich denn ohne Gott?“ flüsterte sie schnell und energisch, indem sie ihn mit flüchtig funkelnden Augen anblickte und seine Hand drückte . . . „Und was tut Gott Dir dafür?“ fragte er sie mit forschendem Blick. Sonja schwieg lange, als könne sie nicht antworten. Ihre schwache Brust hob und senkte sich in heftiger Bewegung. „Schweigen Sie! Fragen Sie nicht! Sie sind es nicht wert“, rief sie plötzlich und sah ihn streng und zornig an. „Alles tut er!“ flüsterte sie dann schnell und schlug wieder die Augen nieder.“

In diesen Sätzen bahnt sich der hohe Augenblick an, in welchem das gedemütigte Mädchen dem zum Geständnis noch unfähigen Mörder die Perikope von der Auferweckung des Lazarus auf eine derart charismatische Weise vorzulesen

vermag, daß sie sich an ihm aufs neue vollzieht. Für die Dauer dieses Augenblicks wird damit die von Lessing beklagte Differenz aufgehoben, die ihm das Christentum der Gegenwart nur wie eine Reproduktion seiner selbst und seiner ursprünglichen Möglichkeiten vorkommen läßt⁷. Obwohl von Jesus nur im Stil eines Berichts die Rede ist, tritt er – in der Spiegelung durch einen dem Prinzip der Gotteskindschaft gehorchenden Menschen – wirkmächtig und heilbringend, wie nur je in den Tagen seines Erdenlebens, in Erscheinung. Auch in diesem höchsten Sinn beherrscht die Figur des Kindes das Panorama der von Dostojewskij beschriebenen Gestalten und den Ablauf der von ihm beschworenen Schicksale⁸.

Dramatisches Gesamtbild

Wenn die „Motorik“ in Dostojewskijs Werk verständlich werden soll, muß freilich noch ein ergänzender Aspekt hinzugenommen werden, der für den durch Skepsis und Gesellschaftskritik hindurchgegangenen Platoniker ebenso typisch wie unentbehrlich ist: Die Gestalten seines Werks agieren letztlich nicht aufgrund von Leidenschaften und Impulsen, sondern aufgrund der von ihnen vertretenen – und verkörperten – *Ideen*. Kronzeugen dessen sind Raskolnikow, der „Jüngling“ Arkadij und Aljoscha Karamasow. Der durch seine Untat an den Rand des Selbstmords getriebene Raskolnikow, weil er sich seiner Übermensch-Idee nicht gewachsen fühlt und einsehen muß, daß er aus anderem Holz als die Despoten der Geschichte geschnitzt ist; die Titelfigur des „Jünglings“, sofern Arkadij schließlich zur Einsicht gelangt, daß es ihm bei der von ihm verfolgten „Idee“ weniger um unbedingte Macht als vielmehr um die Macht des Unbedingten zu tun ist; und Aljoscha, weil er in der nächtlichen Fühlung mit anderen Welten die entscheidende Wesensprägung durch die Gottesidee selbst erfährt: „Ihm war, als bemächte sich seines Geistes eine Idee – für sein ganzes Leben und für alle Ewigkeit.“

Indessen unterscheidet sich Dostojewskij in seinem „Idealismus“ dadurch aufs nachhaltigste von Platon, daß die Zentralidee für ihn nicht die des Ewig-Guten, sondern der durch Christus errungenen und in die Menschheitsgeschichte eingestifteten *Freiheit* ist. Nach Vollendung der „Brüder Karamasow“ notiert er in seinem Tagebuch:

„Der Geist des wahren Christentums ist vollständige Glaubensfreiheit. Glaube freiwillig – das ist unsere Formel. Der Heiland ist nicht vom Kreuz herabgestiegen, weil er nicht durch die Gewalt von äußeren Wundern bekehren, sondern gerade die Freiheit des Glaubens wollte.“

Tatsächlich ist für Dostojewskij nicht nur die Weltgeschichte, sondern auch die individuelle Werden- und Entwicklungsgeschichte ihrem Wesen nach ein Freiheitsgeschehen. Darum entscheidet sich das Schicksal seiner Figuren letztlich daran, wie sie die Freiheit ergreifen oder verfehlen, oder umgekehrt gesehen, wie die Freiheit

in ihnen reift und aufblüht oder aber – wie im Fall Stawrogins – kollabiert und in das Gegenteil ihrer selbst, in zwanghafte Obsession, umschlägt.

Damit ergibt sich aber auch schon die Möglichkeit einer an den Blickpunkt Dantes heranführenden Zusammenschau. Konnte dieser selbst das Inferno von sich gestehen lassen: „Auch mich erschuf die ewige Liebe“, so nimmt sich Dostojewskijs Gesamtwerk wie eine vielfältig abgetönte *Dokumentation der Freiheit* aus. Insbesondere liegt seinen großen Romanen das Selbstzeugnis zugrunde: „Uns schuf der Freiheitsglaube eines großen Künstlers“. Von der Abwesenheit der Freiheit spricht sein „Inferno“, das Pandämonium der „Besessenen“, wie Albert Camus seine Dramatisierung der „Dämonen“ betitelte. An die in Dantes tiefstem Höllenschlund herrschende Eiskälte erinnert vor allem das durch Stawrogin gebildete „Kältezentrum“, von dem die Erstarrung wie in Wellen auf das ganze Umfeld dieses lebendigen Monsters, am deutlichsten auf den zum Selbstmord ansetzenden Kirillow übergreift.

Überzeugend fügt sich insbesondere „Schuld und Sühne“ diesem dantesken Ordnungsschema ein, weil Dostojewskij in diesem Roman tatsächlich sein Purgatorio, verstanden als den Raum der Buße und des Gesinnungswandels, aufbaut. Sein dichterisches Augenmerk liegt hier offensichtlich weder auf der Mordtat noch ihrer exorbitanten, auf Nietzsches „Herren der Erde“ vorausweisenden Motivation, sondern auf der durch die intellektuelle Selbstlähmung des Mörders immer wieder hinausgezögerten und nur durch die geduldige Selbstaufopferung Sonjas schließlich doch ermöglichten Umkehr. Im Epilog des Romans wird schließlich sogar, in der Metaphorik Dantes ausgedrückt, die Höhe des „irdischen Paradieses“ erreicht:

„Sie versuchten zu sprechen, doch vermochten sie es nicht. Tränen traten in ihre Augen, beide sahen bleich und erschüttert aus. Aber in diesen leidenden, blassen Zügen schimmerte die Morgenröte einer neuen Zukunft, einer wahrhaften Auferstehung für ein neues Leben. Die Liebe hatte ihn auferweckt, das Herz des einen erschloß zahllose Lebensquellen im Herzen des andern.“

Von einem „Himmel“ kann in der Dichtung des ständig zwischen Glaube und Unglaube schwankenden Dichters nur sehr bedingt die Rede sein. Wie der Wandel im Verständnis der Gottesfrage zeigt, ist in den Romanen „Der Jüngling“, „Der Idiot“ und „Die Brüder Karamasow“ die Grenze der Negativität jedoch eindeutig überschritten. War Gott in den „Dämonen“ nur der abstrakte Gegenpol zur Absolutsetzung des Menschen, allenfalls eine am Rand der religiösen Erfahrungswelt aufsteigende Möglichkeit, und blieb er auch in „Schuld und Sühne“ lediglich das Prinzip sittlicher Verantwortung, so wird er in der Trilogie der drei letzten Romane, vor allem in Aljoschas Erleuchtungsstunde, zum Inbegriff der den Menschen umfangenden und tragenden Lebenswirklichkeit. Demgemäß lassen sich die drei Romane auch tatsächlich im Sinn der höchsten Formkräfte des erlösten Daseins, nach Glaube, Hoffnung und Liebe, ordnen.

Am wenigsten will diese Zuweisung im Fall des „Werdenden“ einleuchten, da

sich die Entwicklung des Titelhelden überaus komplex, bisweilen sogar gegensinnig und widersprüchlich, gestaltet. Indes bringt die Heimkehr des sterbewilligen Pilgers Makar in den Kreis seiner „zufälligen Familie“ so viel Licht und Frieden, daß diese, mit der Analyse Alois Dempfs gesprochen, doch nicht mehr so schwer erkrankt erscheint, daß man nicht für sie „hoffen könnte“⁹. Daß die „Brüder Karamasow“ als die große Glaubensdichtung Dostojewskijs zu gelten haben, ergibt sich schon aus der Herkunft des Werks, in das vieles von dem unausgeführten Atheismus-Roman einging. Das bestätigt auch die aus ihrem Kontext begriffene Großinquisitor-Legende, die in dieser Sicht weniger für den antirömischen Affekt ihres Autors als vielmehr für die Freilegung der im Glauben aufbrechenden kosmologischen Aporie besagt. Während sie den Einspruch gegen eine vom Leiden Unschuldiger belastete Welt artikuliert, verkörpert Aljoscha die Lösung des Problems, wenn ihm die prägende Begegnung mit Gott „in der Berührung mit anderen Welten“ zuteil wird. Wenn man sich das „krankhafte Entzücken“ des Dichters über das Buch Hiob vergegenwärtigt, ist für ihn damit die Glaubensfrage in ihrem Problemkern ausgestanden.

Am besten gelingt die Zuordnung im Fall des Romans „Der Idiot“, in dem sich Dostojewskij wie in keinem anderen Werk als „Dichter der Liebe“ (Dempff) erweist. Noch während der Entstehungszeit des Werks notiert er (am 12. März 1868):

„Im Roman drei Arten von Liebe: erstens die leidenschaftlich-unmittelbare Liebe – Rogoschin, zweitens Liebe aus Eitelkeit – Ganja, drittens christliche Liebe – der Fürst.“

In dieser Aufstellung fehlt freilich die Bezugsfigur, mit der sich die subtilste Perspektive der Liebe verbindet: Nastasja, die in sich das Spannungsverhältnis zwischen der Liebesentrückung des Vollkommenen (im Sinn der platonischen Idee) und der vollkommenen Liebe (im Sinn des christlichen Gottesbildes) austrägt. Ihr Bild von dem einsamen, seinem Heilsgedanken hingegebenen und nur von einem zu ihm aufblickenden Kind getrösteten Jesus erbringt, in seiner Symbolik begriffen, die Lösung eben dieses Konflikts.

Der Vergleich mit Dante scheint indessen an jener Stelle zu versagen, wo der mittelalterliche Jenseitswanderer im Zentrum der von ihm durchschrittenen Kreise die Himmelsrose gewahrt. Doch besteht diese Diskrepanz nur so lange, als man zu den Romanen nicht auch die Puschkin-Rede hinzunimmt, die nach dem Urteil Solowjews das „letzte Wort und Testament“ des Dichters bildet. Mit ihrem Appell zur Demut, ihrer Zielvorstellung von dem mit der Wahrheit geeinten Menschen und ihrem Konzept einer auf christliche Prinzipien gegründeten Mitmenschlichkeit spricht sie aus, was die Himmelsrose symbolhaft darstellt. Ans Ziel seiner Denkbewegung gelangt Dostojewskij hier vor allem aber dadurch, daß für ihn der Unterschied von Einst und Jetzt – wie in der Zusicherung des Gekreuzigten an den Leidensgefährten – hinfällig wird:

„Das Paradies ist in einem jeden von uns verborgen, auch in mir bricht es jetzt an, und wenn ich nur will, wird es morgen schon zur Wirklichkeit erstehen – und dann für mein ganzes Leben!“

Darin gipfelt das Selbstzeugnis des Dichters, der im „Traum eines lächerlichen Menschen“ zu verstehen gibt, daß er der Wahrheit ansichtig geworden und von ihrem lebendigen Bild „bis in alle Ewigkeit erfüllt“ sei¹⁰. Und es spricht für die Kühnheit seiner Überzeugung, daß er sich davon nicht erst die jenseitige Beseligung, sondern auch schon die Befestigung in der Turbulenz der diesseitigen Lebenswelt versprach.

ANMERKUNGEN

¹ Auf Dostojewskijs dichterischen Akosmismus wurde wiederholt, am deutlichsten vielleicht durch die Beobachtung Guardinis hingewiesen, daß in seinem von ständigen Aktionen in Atem gehaltenen Werk niemand arbeitet, so daß der elementarste Akt operationaler Weltaneignung entfällt: Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk (München 1947) 122.

² Dazu auch meine Schrift: *Dasein auf Abruf* (Düsseldorf 1981) 70.

³ Guardini, *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk*, 113–162.

⁴ Solowjews autobiographisches Gedicht „Drei Begegnungen“ (von 1898) erreicht einen ersten Höhepunkt in der Strophe: „Durchleuchtet von den Strahlen, goldenen, blauen, Standst du vor mir mit hellem Angesicht, Du hieltst die Blume aus den Himmelsauen, Und winktest lächelnd mir und schwandst in Licht.“

⁵ Dazu mein Versuch „Der Wegbereiter“ in dem von C. Schmid hrsg. Sammelband: *Über Hans Erich Nossack* (Frankfurt 1970, 29–43) sowie mein Nachwort zur Taschenbuchausgabe von Nossacks Roman „Nach dem letzten Aufstand“, das dem „übersehenen Hauptwerk“ des Dichters gewidmet ist (Suhkamp-TB 653, Frankfurt 1981, 369–412).

⁶ Dazu das Kapitel „Ein Christussymbol“ in Guardinis *Dostojewskij-Monographie* (241–284); ferner die kritischen Gegenvorstellungen L. A. Zanders (*Vom Geheimnis des Guten*, 137–140; 159 f.) sowie die Bemerkungen meines Guardini-Buchs „*Interpretation und Veränderung*“ (Paderborn 1979) 48 f.

⁷ Näheres dazu in meiner Schrift: *Theologie im Stadium ihrer Selbstkorrektur* (Salzburg, München 1981) 13.

⁸ Ein „ikonographisches“ Gegenstück dazu bildet die Vorstellung der bereits von Todesahnungen umschatteten Nastasja Philippowna von dem vereinsamen Jesus, von der abschließend die Rede sein wird.

⁹ A. Dempf, *Die drei Laster. Dostojewskijs Tiefenpsychologie* (München 1949) 41.

¹⁰ Daß Dostojewskijs Denkweg mit dieser Rede ans Ziel gelangt, bestätigt sich auch dadurch, daß er in ihr seinen theologischen Dualismus überwindet. Hatte er der Dekabristenfrau Fonwisina in dem berühmten Brief vom Februar 1854 geschrieben: „Wenn mir jemand bewiese, daß Christus außerhalb der Wahrheit steht, und wenn die Wahrheit tatsächlich außerhalb Christi stünde, so würde ich es vorziehen, bei Christus anstatt bei der Wahrheit zu bleiben“, so versichert er jetzt: „Die Wahrheit ist nicht außerhalb deiner, nicht irgendwo jenseits des Meeres, sondern vor allem in deiner eigenen Bemühung um dich selbst. Wenn du dich besiegst, wirst du frei sein, wirst ein großes Werk beginnen und die andern frei machen!“