

Dostojewskijs Prüfstein des Glaubens

Hans Holbeins Gemälde „Der Leichnam Christi im Grabe“
im Roman „Der Idiot“

Fedor Dostojewskij (1821-1881) hat in seinen Roman „Der Idiot“ (1868/69) eine Beschreibung des Gemäldes von Hans Holbein d. J. „Der Leichnam Christi im Grabe“ (1521) einbezogen. An den Reaktionen von drei Personen des Romans auf das Bild vertieft er deren Charakteristik und wirft grundsätzliche Fragen des Glaubens auf. Das Gemälde wird zum Prüfstein des Glaubens. Es erschüttert die Betrachter. Die Kunsthistoriker sind gespalten. Herbert von Einem stellt die Frage: Ist es „das Bekenntnis eines Ungläubigen“ oder „ein Aufruf zur Compassio Christi als der schweren, aber unerlässlichen Vorbereitung auf das Wunder und die Teilhabe an der Auferstehung“ und zitiert dazu die Inschrift auf einer Kreuzigungstafel des Herman tom Ring von 1560 (Münster, Landesmuseum)¹.

Huc oculos converte tuos, quin dirige mentem,
Huc, mortalis homo, compatiensque dole.

Hierhin wende nicht nur dein Auge, nein auch die Gedanken,
Sterblicher Mensch, hierhin, dulde und leide du mit.

Die Darstellung geht darauf zurück, daß Dostojewskij kurz vorher (1867) in Basel, wo es bis heute im Museum hängt, dieses Bild gesehen hat. Er hatte in diesem Jahr – nach dem Tod seiner ersten Frau – erneut geheiratet und unternahm mit seiner zweiten Frau zahlreiche Reisen nach Westeuropa. Diese hat in ihren Erinnerungen seine Erschütterung durch dieses Bild festgehalten:

„Auf der Reise nach Genf machten wir für einen Tag in Basel halt, um im dortigen Museum ein Gemälde anzusehen, von dem mein Mann erzählen gehört hatte. Dieses Bild von Hans Holbein stellt Christus dar, der unmenschliche Qualen ertragen hat, bereits vom Kreuze heruntergenommen ist und der Verwesung anheim fällt. Sein aufgedunsenes Gesicht ist mit blutigen Wunden bedeckt und sein Aussehen ist schrecklich. Das Bild machte auf Fjodor Michailowitsch einen erschütternden Eindruck, und er blieb davor wie erstarrt stehen. Meine Kräfte reichten nicht aus, um das Bild länger anzusehen: es fiel mir allzu schwer, zumal bei meinem kranken Zustande, einen solchen Anblick zu ertragen, und ich begab mich in die anderen Säle. Als ich nach fünfzehn bis zwanzig Minuten zurückkam, fand ich Fjodor Michailowitsch vor dem Bild wie versteinert auf demselben Platze stehen. Es war, als zeigte sein erregtes Gesicht Spuren jenes Entsetzens, das ich meist in den ersten Augenblicken eines epileptischen Anfalles bei ihm wahrnahm. Ich faßte meinen Mann ruhig bei der Hand, führte ihn in den

anderen Saal und setzte ihn auf die Bank, jeden Augenblick eines Anfalles gewärtig. Zum Glück blieb er aus. Fjodor Michailowitsch beruhigte sich allmählich und bestand beim Verlassen des Museums darauf, das Bild noch einmal zu sehen.“

Die Schilderung veranschaulicht, wie außerordentlich tief dieses Bild Dostojewskij erregt hat. Was ihn dabei innerlich bewegte, hat er im Roman umgesetzt. Er läßt die drei wichtigsten männlichen Figuren auf dieses Bild reagieren: Fürst Lew Myschkin, die „Lichtgestalt“ des Romans, den aus einer Heilanstalt in der Schweiz in die Heimat nach Rußland Entlassenen; Parfen Rogoshin, seinen in einem dunklen Haus wohnenden Gegenspieler, einen Kaufmann; und Ippolit Terentjew, einen todgeweihten, lungenkranken jungen Mann von 18 Jahren. Jeder der drei begegnet dem Bild, und jeder reagiert darauf.

Das ist eine typische Technik Dostojewskijs. Seine Romane verdanken ihren Reichtum auch dem Umstand, daß er die gleichen Situationen oder hier die Begegnung mit demselben Gegenstand aus verschiedener Perspektive darstellt. Typisch für seine Romankomposition ist auch die Art, wie er diese Reaktionen auf das Gemälde in den Roman einbezogen hat. Als erstes wird das Bild kurz erwähnt (von Fürst Myschkin), bald darauf fragt jemand danach (Aglaja), die nächste Erwähnung ist emotionslos neutral (von Myschkin), unmittelbar darauf steigert sich die Reaktion zu der entscheidenden Frage: „Glaubst du an Gott?“, die dieses Bild zum Prüfstein des Glaubens macht (Rogoshin), ohne zu verdeutlichen, warum es diese Reaktionen auslöst. Erst mehrere 100 Seiten später folgt die ausführliche Beschreibung des Gemäldes und die Auseinandersetzung damit (durch Ippolit). Diese Verteilung des Motivs über den Roman zeigt eine Methode Dostojewskijs, Spannung zu erzeugen. Sie ist gleichzeitig auch einer der Gründe, weshalb das mehrfache Lesen seiner Werke hohen Gewinn bringt.

Hier soll der umgekehrte Weg gegangen werden. Nachdem durch den Bericht von Dostojewskijs Frau deutlich wurde, welches Ausmaß der Schock bei dessen Begegnung mit dem Gemälde hatte, der seiner literarischen Darstellung zugrunde liegt, sei mit der an den Schluß verlegten ausführlichen Beschreibung und Reaktion Ippolits begonnen. Dostojewskij hat in den Roman als relativ selbständige Einheit eine „Erklärung“ Ippolits einbezogen, in der er seine Haltung zum Tod, sein Suchen nach einem Begreifen seines Schicksals, als junger Mann unwiderruflich bald sterben zu müssen, vorliest. Es ist eine Auseinandersetzung mit Sterben, Tod und der Frage, ob es ein Leben nach dem Tod gibt³.

„Als ich selbst aufstand, um hinter ihm die Tür zuzuschließen, fiel mir plötzlich ein Gemälde ein, das ich vorher bei Rogoshin in einem der düstersten Säle seines Hauses über der Tür gesehen hatte. Er selbst hatte es mir im Vorbeigehen gezeigt, und ich hatte ungefähr fünf Minuten lang davor gestanden. In künstlerischer Hinsicht war an ihm nichts Hervorragendes; aber es hatte in mir eine eigentümliche Unruhe hervorgerufen.

Auf diesem Bild ist der soeben vom Kreuz abgenommene Christus dargestellt. Ich glaube, die Maler pflegen Christus sowohl am Kreuz als auch nach der Abnahme von demselben immer noch mit außer-

ordentlich schönem Gesicht darzustellen; diese Schönheit suchen sie ihm sogar bei den furchtbarsten Leiden zu bewahren. Auf Rogoshins Bild aber kann von Schönheit keine Rede sein; dies ist in jeder Hinsicht der Leichnam eines Menschen, der schon vor der Kreuzigung, während er das Kreuz auf seinen Schultern trug und unter ihm zusammensank, grenzenlose Qualen erlitten hat, Verwundungen, Martern, Schläge von seiten der Wache und des Volkes, und dann schließlich die sechsstündige Kreuzesqual (solange dauerte sie nach meiner Berechnung mindestens). Das ist allerdings wirklich das Gesicht eines soeben vom Kreuz abgenommenen Menschen; das heißt, es bewahrt noch sehr viel Lebenswärme, es ist an ihm noch nichts erstarrt, so daß auf dem Gesicht des Toten noch immer ein Ausdruck des Schmerzes liegt, wie wenn er ihn noch jetzt empfände (dies hat der Künstler sehr gut erfaßt); aber dafür ist das Gesicht auch ohne jede Schonung dargestellt, durchaus naturgetreu; so mußte in Wahrheit der Leichnam eines Menschen, wer dieser auch sein mochte, nach solchen Qualen aussehen. Ich weiß, daß die christliche Kirche schon in den ersten Jahrhunderten als Dogma festgestellt hat, daß Christus nicht figürlich, sondern tatsächlich gelitten habe, und daß folglich sein Körper am Kreuz dem Naturgesetz voll und ganz unterworfen gewesen sei. Auf dem Bild ist dieses Gesicht furchtbar von Stockhieben zerschlagen, geschwollen, von schrecklichen blutunterlaufenen, blauen Flecken bedeckt; die Augen stehen weit offen; die Pupillen schielen; die großen, offen sichtbaren Augäpfel haben einen toten, gläsernen Glanz. Aber es ist seltsam: betrachtet man diesen Leichnam eines gepeinigten Menschen, so drängt sich einem eine eigenartige, interessante Frage auf: wenn alle seine Jünger, die seine wichtigsten Apostel werden sollten, und die Weiber, die ihm nachgefolgt waren und an seinem Kreuz gestanden hatten, und alle, die an ihn glaubten und ihn für den Sohn Gottes hielten, wenn diese alle einen genau solchen Leichnam sahen (und er mußte unbedingt genau so aussehen): wie konnten sie dann trotzdem glauben, daß dieser Märtyrer auferstehen werde? Hier kommt einem unwillkürlich der Gedanke: wenn der Tod so furchtbar und die Naturgesetze so stark sind, wie kann man sie dann überwinden? Wie kann man sie überwinden, wenn selbst derjenige sie jetzt nicht besiegt, der zu seinen Lebzeiten der Natur überlegen war, derjenige, dem sie gehorchte, derjenige, der da rief: ‚Talitha kumi!‘, und das Mägdlein stand auf, oder: ‚Lazarus, komm heraus!‘, und der Tote kam heraus? Wenn man dieses Gemälde anschaut, so erscheint die Natur als eine riesige, unerbittliche, stumme Bestie oder, um es richtiger, weit richtiger, wiewohl etwas sonderbar auszudrücken, als eine riesige Maschine neuester Konstruktion, die ohne Sinn und Verstand dieses herrliche, unschätzbare Wesen ergriff, zermalmte und verschlang, dieses Wesen, das allein so viel wert war wie die ganze Natur und all ihre Gesetze und der ganze Erdball, der vielleicht einzig und allein zu dem Zweck geschaffen wurde, damit dieses Wesen auf ihm erschiene! Gerade diese Vorstellung von einer dunklen, brutalen, sinnlosen Macht, der alles gehorcht, wird durch dieses Bild zum Ausdruck gebracht und teilt sich dem Beschauer unwillkürlich mit. Diese Menschen, die den Toten umgaben, und von denen hier keiner auf dem Gemälde dargestellt ist, mußten an diesem Abend, der mit einem Schlag all ihre Hoffnungen und beinahe ihren Glauben vernichtete, die entsetzlichste Angst und Bestürzung empfinden. Sie mußten in der schrecklichsten Furcht auseinandergehen, obgleich ein jeder von ihnen eine gewaltige Idee in sich trug, die ihnen nie wieder entrissen werden konnte. Und wenn der Herr und Meister selbst am Tag vor der Hinrichtung sein eigenes Bild hätte sehen können, hätte er dann wohl so, wie es jetzt wirklich geschehen ist, sich kreuzigen lassen und den Tod erlitten? Auch diese Frage steigt einem bei Betrachtung dieses Gemäldes unwillkürlich auf.“⁴

Ippolit verbindet die Beschreibung des Gemäldes mit der Frage, ob man nach der Begegnung mit ihm noch an Christus als den Sohn Gottes glauben kann. Er hebt diese ins Grundsätzliche, indem er die Frage auf die Jünger bezieht und das Bild als Veranschaulichung der Macht des Todes als „dunkler, brutaler, sinnloser Macht“ auffaßt, jener Macht, die nach ihm zu diesem Zeitpunkt bereits gegriffen hatte.

Einen Überblick über die widersprüchlichen Interpretationen der Kunsthistoriker gibt Herbert von Einem 1960. Er berichtet zunächst, daß die Bestimmung des Bildes ungeklärt sei. Es hat die Form einer Predella, scheint aber nicht ein solcher Teil eines Altars gewesen zu sein⁵. Schon der Besitzer des Gemäldes von 1586 sah darin allein „ein toten Bild“, also den menschlichen Leichnam. 1874 formulierte der maßgebliche Kunsthistoriker Alfred Woltmann: „Es ist nichts Anderes und will nichts Anderes sein als das Abbild eines gewaltsam Gestorbenen.“⁶ 1938 schrieb Wilhelm Waetzoldt von der „erschütternden, ja erschreckenden Diesseitigkeit.“⁷ Diesen Interpretationen setzt von Einem in der Nachfolge von Walter Überwasser (1950) seine religiöse Interpretation entgegen, die das Bild in der Tradition insbesondere der italienischen Tafelbilder sieht, bei denen sich „mit der Anschauung des heiligen Leichnams für den Gläubigen die Osterhoffnung des ewigen Lebens verknüpft.“⁸ Alle in von Einems Buch abgedruckten Bilder zeigen aber neben dem toten Christus Engel oder um ihn leidende und ihn liebende Menschen. Solche liebende Zuwendung zu Christus deutet Holbein nicht einmal an.

Die erste Erwähnung des Bildes im Roman steht im Zusammenhang mit drei relativ selbständigen Hinrichtungsdarstellungen, die Dostojewskij an den Anfang des Romans gestellt hat. Die erste ist der Bericht einer Hinrichtung in Frankreich mit der Guillotine⁹, die zweite die Schilderung einer Fast-Erschießung¹⁰, bei der der zum Tod Verurteilte unmittelbar vor der Hinrichtung, als nur noch eine oder zwei Minuten seines Lebens blieben, begnadigt wurde. Es handelt sich hier um eines der erschütterndsten Erlebnisse von Dostojewskij selbst. Als Mitglied eines literarisch-politischen Kreises, der Zensur und Leibeigenschaft ablehnte und sich mit den Ideen französischer Sozialutopisten beschäftigte, war er mit anderen zusammen verhaftet worden und sollte am 22. Dezember 1849 erschossen werden¹¹. Dostojewskij beschreibt diese beiden Hinrichtungsszenen aus der Perspektive Myschkins und vertieft noch ein drittes Mal die Vorstellung, was für eine seelische Qual ein so Verurteilter erleidet: Eine der weiblichen Figuren (Aglaja) bittet Fürst Myschkin um das Sujet für ein Bild. Er wählt das Aussehen eines Menschen unmittelbar vor der Hinrichtung und beschreibt ihn detailliert, insbesondere sein Gesicht, auf dem Weg zum Tod. Davor erwähnt er „ein Bild in Basel“, danach wird er an „das Baseler Bild“ erinnert, doch erbetene Beschreibung verschoben¹². Daß es sich um ein Bild Christi handelt, sagt er nicht. Die doppelte Nennung sorgt dafür, daß es sich beim Leser einprägen kann und er gespannt wartet. Nur durch alle späteren Erwähnungen des Bildes schließt sich der Bogen – und auch das nicht ganz, denn Christus ist ja als Toter gemalt. Ein Vergleich zwischen der physischen Qual einer Kreuzigung und der psychischen des Erwartens einer schlagartigen Hinrichtung wird im Roman nicht gezogen.

Die nächste Erwähnung des Bildes und seine erste Beschreibung erfolgen aus der Erzählperspektive. Fürst Myschkin befindet sich in der Wohnung von Rogoshin:

Hans Holbein d. J. (1497/98), Der Leichnam Christi im Grabe (1521)

© Kunstmuseum Basel



„Über der Tür zum nächsten Zimmer hing ein Bild von recht auffälligem Format: über anderthalb Meter lang und nicht viel mehr als ein Viertelmeter hoch. Es stellte den soeben vom Kreuz abgenommenen Heiland dar. Der Fürst blickte es flüchtig an, wie wenn ihm eine Erinnerung käme, wollte aber, ohne stehen zu bleiben, durch die Tür hindurchgehen.“¹³

Der Leser weiß aus der ersten Erwähnung, daß Fürst Myschkin das Original dieses Bildes in Basel gesehen hat. Die Formulierung „wie wenn ihm eine Erinnerung käme“ deutet an, daß er das Erlebnis hatte verdrängen wollen. Der Autor kommentiert: „Er fühlte sich sehr bedrückt, und es verlangte ihn, möglichst schnell aus diesem Haus herauszukommen.“¹⁴ Dostojewskij vermittelt so die starke Wirkung des Bildes, aber seine Wiedergabe der Begegnung mit dem Bild ist schwächer als die, in der seine Frau festhielt, wie er durch das Bild gebannt wurde. Jener „Bann“ war noch nicht gelöst.

„Von diesem Bild kann manchem der Glaube vergehen“

Unmittelbar anschließend folgen die Kommentare Rogoshins. Zunächst geht er, der Kaufmann, auf den Geldwert des Bildes ein. Es stamme von seinem Vater, habe wie die anderen Bilder nur zwei Rubel gekostet, aber inzwischen seien ihm 350, dann 400, dann 500 Rubel dafür geboten worden. In diesem Zusammenhang erwähnt Fürst Myschkin, daß er das Original im Ausland gesehen habe und daß die Kopie gut sei. Scheinbar ohne jeden Zusammenhang wendet sich Rogoshin nun an den Fürsten: „Hör mal, Lew Nikolajewitsch, ich wollte dich schon längst fragen: Glaubst du an Gott oder nicht?“ Der Fürst weicht aus, nennt die Frage sonderbar, und Dostojewskij läßt Rogoshin – „als ob er seine Frage wieder vergessen hätte“ – weitersprechen: „Dieses Bild betrachte ich immer gern.“ Myschkin ist überrascht und fragt zurück: „Dieses Bild?“, um dann den entscheidenden Satz zu sagen: „Von diesem Bild kann manchem noch der Glaube vergehen.“

Daraufhin bestätigt Rogoshin: „Er vergeht mir auch.“ Myschkin spielt danach seinen Satz, es könne einem der Glaube davon vergehen, Rogoshin gegenüber herunter, aber im Leser bleibt die Gewichtigkeit dieser ersten Reaktion erhalten, zumal da sie von Rogoshin bestätigt wurde¹⁵. Begreifen kann der Leser die Reaktion an dieser Stelle nicht, sie bleibt für ihn ein Rätsel. Bilder des „soeben vom Kreuz abgenommenen Christus“ kennt er. Der russische Leser, an den Dostojewskij ja dachte, erinnert sich an Ikonen, die von schmerzlicher Liebe um den gekreuzigten Heiland geprägt sind, doch diese können wohl den Glauben stärken, doch nie bewirken, daß „einem der Glaube vergeht“. So bleibt im Leser eine Spannung, bis er nach Hunderten von Seiten zu der ausführlichen Beschreibung Ippolits gelangt. Erst da kann er die Reaktionen der beiden verstehen. Dostojewskij stellt aber die Verbindung nicht her.

Fürst Myschkin tendiert dazu, dem Bild auszuweichen. Erst will er es nicht beschreiben. Als er es sieht, verdrängt er, daß er es schon einmal gesehen hat. Den Bezug des Gemäldes zum Glauben erklärt er nicht und bis zum Schluß des Romans vermeidet er jedes Gespräch über dieses Bild. Selbst als Ippolit die Zweifel und die Verzweiflung äußert, die das Bild in ihm ausgelöst haben, kommt Myschkin, der es in der Gesellschaft als einziger kennt, ihm nicht zu Hilfe. Er versagt. Der sterbende junge Mann hätte in diesem Augenblick christlichen Zuspruch gebraucht.

Eine Lichtgestalt?

Dostojewskij hatte die Absicht, in diesem Roman eine christusnahe Gestalt zu zeigen. Er hat von diesem Plan Abstand genommen, aber weiter versucht, eine „Lichtgestalt“ darzustellen. Sein Myschkin ist bemüht, nur Gutes zu tun, den Menschen zu helfen, ist aber entscheidungsschwach. Am Beispiel des Bildes zeigt sich seine Schwäche oder aber – autobiographisch gesehen – die außerordentliche und negative Wirkung dieses Gemäldes auf den Autor.

Rogoshin fühlt sich im Unterschied zu Myschkin zu dem Bild hingezogen. Trotz seines materiellen Interesses und sehr günstiger finanzieller Angebote verkauft er es nicht. Sein Verhalten macht auch sonst in dem Roman einen schizo-iden Eindruck. Es gibt keinen Mann, den er so hoch achtet wie Fürst Myschkin. Er bietet ihm sogar an, sein „Kreuzbruder“ zu werden. Die beiden tauschen die Kreuze, die sie tragen. Doch dann versucht Rogoshin, Myschkin zu töten. Jahrelang sehnte er sich nach einer einzigen Frau, nach Nastassja Filippowna, und als er sie besitzt, bringt er sie in der ersten Nacht um. So ist sein Verhältnis auch zu diesem Bild. Frank Thiess schreibt:

„Dieser Holbeinsche Christus ist ja nur die blutige Hülle des Gekreuzigten. Daß aber gerade dieses Bild im Hause Rogoshins hängt, macht Myschkin deutlich, daß dieser in einer Welt lebt, wo Töten und Getötetwerden den Untergrund dessen, was wir Leben nennen, bestimmt.“¹⁶

Rogoshin ist aber gespalten: Seine Liebe zu Myschkin und zu Nastassja Filippowna zeigt wie andere Details, daß er aus dem Dunkel seines Lebens zum Licht strebt, daß er seinen Glauben an Christus bewahren oder wiedererlangen will. Dennoch behält er das Bild, das ihm den Glauben zerstört, in seinem Haus.

Ippolits ausführliche Beschreibung beginnt mit dem Hinweis, daß das Gemälde in einem der „düstersten“ Säle des Hauses hängt und bei ihm „eine eigentümliche Unruhe“ hervorgerufen hat. Er legt den Schwerpunkt darauf, daß Christus üblicherweise auch in seinem Leiden „schön“ dargestellt werde, dieser Christus aber keinerlei Schönheit zeige. Auch von kunsthistorischer Seite fiel kein solcher Kommentar. Für Dostojewskij war Christus der Inbegriff des wahrhaft Schönen.

Dabei verband er die äußere Schönheit mit der inneren, seelischen Vollkommenheit. Ippolit erinnert daran, daß die Maler in der Regel Christus am Kreuz und den vom Kreuz abgenommenen Christus so darstellten, daß diese Schönheit bewahrt blieb, auf diesem Bild aber der „Leichnam eines Menschen, wer dieser auch sein mochte“, abgebildet sei, „naturgetreu“ ein Mensch nach entsetzlichen Qualen zu sehen sei. Ihm gilt das als Beweis, daß Christus „dem Naturgesetz voll und ganz unterworfen“ gewesen sei.

Der Blick auf die Leiche dieses gepeinigten Menschen bringt Ippolit zu der Frage, ob diejenigen, die diese Leiche gesehen hätten, ihn weiter für Gottes Sohn halten konnten. Ob sie glauben konnten, daß ein Körper, der so qualvoll zugrunde gegangen sei, auferstehen könne. Dieses Denken geht auf die Vorstellung zurück, daß das Weiterleben nach dem Tod in demselben irdischen Leib stattfinden würde, in dem der Mensch auf der Erde gelebt hat. Auf diesem ungeistigen Denken basiert auch die weitere Argumentation, die das Fortleben nach dem Tod, die Auferstehung Christi, den Naturgesetzen kontrastiert und hierbei sogar den besonders qualvollen Tod in der Kreuzigung als Beweis für die Stärke der Naturgesetze heranzieht. Es kann für den Tatbestand des Weiterlebens der Seele eines Menschen, also auch der Auferstehung und des Fortlebens Jesu, keinen Unterschied machen, in welcher Weise ein Mensch stirbt. Um seinen Jüngern glaubhaft zu machen, daß er weiterlebt, daß es also die Auferstehung gibt, hat er sich ihnen nach dem Tod des Körpers gezeigt. Ippolit aber kontrastiert die Fälle, in denen Christus Verstorbene zum Leben erweckt hat, mit Christi eigenem Tod, um die Auferstehung als solche anzuzweifeln, wenn er schreibt, daß die Menschen, die den Leichnam Jesu in dieser Weise gesehen haben, „entsetzlichste Angst und Bestürzung empfunden haben müssen und daß beinahe ihr Glaube vernichtet wurde“. Ippolit erlebte also an diesem Bild die Übermacht der Materie über den Geist, ausgelöst durch die Macht der künstlerischen Darstellung.

Abschließend hat Ippolit noch einen ähnlich irrigen Gedanken. Er stellt die Frage, ob sich Jesus so hätte kreuzigen lassen, wenn er seinen Körper so, wie das Bild ihn darstellt, vorher gesehen hätte. Selbstverständlich war Christus hellstichtig; so wie die Bibel bekundet, daß er den Jüngern sagte, einer von ihnen werde ihn verraten oder wenn er Petrus seinen Verrat ankündigte, so wußte er um das Grauensvolle einer Kreuzigung. Sein Tod war ein Opfertod, ein bewußt auf sich genommenes Leid. Es kann kaum anders sein, als daß Dostojewskij, als er vor dem Bild stand, selber so gedacht hat wie Ippolit.

Die Niederschrift im Roman ist ein Teil von Dostojewskijs Auseinandersetzung mit dem Bild, dessen Betrachtung ihn an die Grenze eines epileptischen Anfalls gebracht hat. Was wir lesen, ist auch seine Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben, und wenn wir an die widersprüchlichen Interpretationen der Kunsthistoriker denken, dann basieren diese – ebenso wie die der Literatur-

wissenschaftler – zu keinem geringen Teil auch auf ihrer eigenen jeweiligen Stellung zu Christus.

Hinnahme eines unvermeidbaren Schicksals und Opfertod

Eine der wesentlichen Fragen dieses Romans betrifft den Tod, insbesondere das Töten – Hinrichten und Ermorden – im Kontrast zum natürlichen Sterben, darüber hinaus auch die Frage nach einem Leben nach dem Tod und in diesem Zusammenhang die Frage nach der Auferstehung Christi.

Mit den einleitenden Hinrichtungsschilderungen wollte Dostojewskij zeigen, daß die Todesstrafe ethisch nicht zu verantworten ist. Er veranschaulicht das Widernatürliche des Wissens eines Verurteilten um den bevorstehenden Augenblick der Tötung, läßt den Leser dessen Qual nacherleben. Vergeblich setzte sich Wladimir Solowjow am 28. März 1881 bei einem öffentlichen Vortrag im Geist Dostojewskijs dafür ein, die Mörder des Zaren Alexander II. nicht hinzurichten. Auch sein Schreiben an Alexander III., der Zar habe „die zuvor nie da gewesene Möglichkeit, die Macht des christlichen Prinzips des Allverzeihens zu offenbaren und die größte sittliche Tat zu vollbringen“¹⁷, blieb erfolglos. Es schadete nur ihm selbst. Die extreme Ausnahme der Errettung unmittelbar vor der Hinrichtung, die Dostojewskij selbst erlebte, hat zu diesen literarischen Darstellungen geführt. Im Roman läßt Dostojewskij Myschkin die Frage stellen, ob er dadurch ein anderes Verhältnis zur Zeit im Leben bekommen habe. Er bestätigt das mit gewisser Zurückhaltung. Eine Verbindung dieser Hinrichtungen zu dem Christusbild, also zur Hinrichtung Christi, wird von Dostojewskij nicht gegeben. Es fehlen im Roman zwei wesentliche Gedanken, die auch mit Hinrichtungen verbunden sind: die Hinnahme eines unvermeidbaren Schicksals und der Opfertod im Dienst anderer Menschen. Das war die Haltung Jesu.

Den Hinrichtungen hat Dostojewskij in diesem Roman die Ermordung der weiblichen Hauptfigur Nastassja Filippowna gegenübergestellt¹⁸. Das Romangeschehen drängt mehr und mehr dorthin. Nastassja Filippowna ahnt ihre Ermordung, sie fürchtet sie und ersehnt sie gleichzeitig, da sie sich als Vergewaltigte schuldig fühlt.

Mit dem natürlichen Tod Ippolits verbindet Dostojewskij die Schilderung des Reifens eines Todgeweihten zum Tod. Dem anfänglichen Protest, über den Ippolit nur in seiner „Erklärung“ berichtet, da er vor der Phase der Romanhandlung liegt, folgte die Annahme des Unvermeidlichen, die sich zu dem Entschluß steigert, den Zeitpunkt selbst festzulegen. Er ist zwar nicht davon überzeugt, aber er hält es für möglich, „daß es ein ewiges Leben gibt“, er spricht von einer „höheren Macht“, die ihm vielleicht plötzlich angeordnet habe, zu verschwinden, „weil das zu irgendeinem Zweck, der ihm nicht einmal erklärt werde, nötig sei“. Dostojewskij hätte Myschkin in seinem Gespräch über die „Erklärung“ hier

anknüpfen lassen können, um ihm (und damit dem Leser) bei der Deutung des Christusbildes zu helfen, aber er war offenbar selbst noch nicht so weit. Doch in diesem letzten Gespräch sagt Ippolit: „Ich gehe dorthin.“ Es bleibt offen, ob Myschkin vom Leben nach dem Tod überzeugt war. Die Begegnung mit dem Bild und die Begegnung mit dem sterbenden jungen Mann, auch die gemeinsame Wache mit Rogoschin neben der von diesem ermordeten Nastassja Filippowna führen zu keinem Wort in diese Richtung.

Im Roman ist von zwei Leichnamen die Rede – dem Christi auf dem Bild und dem Nastassja Filippownas in der Wohnung, in der dieses Bild hängt. Dem Leser kann sich der Vergleich aufdrängen: hier das Entsetzen vor dem plötzlich erblickten gequälten Gesichtsausdruck des einsamen toten Christus und dort nach kaum erträglicher Spannung das ruhige Betrachten der friedvollen, von ihrem Mörder liebend aufgebahrten toten Nastassja Filippowna. Ihr Körper ist mit einem Laken ganz bedeckt, ihr Gesichtsausdruck wird nicht beschrieben. Christi Leichentuch läßt einen Arm und den Kopf frei, um Qual und Lieblosigkeit nachspürbar zu machen. Neben dem getöteten Christus brechen Verzweiflung und Empörung, Zweifel an seiner Auferstehung aus, neben der getöteten Nastassja Filippownas kommt es zur Versöhnung, zum einträchtigen Miteinander Rogoschins und Myschkins, des Mörders mit dem Mann, dem er sie nahm, denn beide hatten ein gemeinsames, friedliches, liebevolles Leben mit dieser Frau erstrebt, wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise und aus verschiedenen Gründen.

Holbeins toter Jesus, von den Menschen verworfen

Am Holbeinbild erlebten diese so unterschiedlichen Männer das Gleiche: die totale Erschütterung ihres christlichen Glaubens; es wurde zum Prüfstein dieses Glaubens, und sie bestanden die Prüfung nicht. Keine Figur des Romans hat den ersten Schock – daran kann man seinen Glauben verlieren – überwunden. Vor der toten Nastassja Filippowna erlebten die zwei wieder dasselbe: Erschütterung, Ergriffenheit, die Flucht in ein Gespräch über nur scheinbar Wichtiges (das wenige Blut, das nach dem Stich ins Herz herausgeflossen war), die Unmöglichkeit, diesen Tod – den Tod überhaupt – ins Leben einzuordnen, Erkrankung.

Der Leser steht vor der Aufgabe, beide Tode, beide Tötungen in sein Weltbild einzuordnen. Dostojewskij gibt ihm bei der toten Frau eine gewisse Hilfe, auch durch den Vergleich mit dem viel schlimmeren Leid, das er an den zur Hinrichtung Geführten zeigte. Er gibt sie nicht bei dem Bild des toten Christus. Die historische Einordnung, die Kunsthistorikern verstandesmäßig eine religiöse Interpretation ermöglicht, gibt er nicht. Es hätte ihm seelisch auch nicht geholfen, wenn er auf dem heutigen Wissensstand gewesen wäre, denn er erlebte nicht mit dem Kopf, sondern mit dem Herzen.

Der 23jährige Holbein hat auf diesem Bild nur den Menschen Jesus als Leichnam dargestellt, hat nicht einmal die Liebe, die dem verstorbenen Menschen zukam, die Liebe Marias und die Liebe des Jüngers Johannes, einbezogen. Niemand trauert um ihn. Er hat auch, von der Tradition abweichend, keine Engel, keine Boten Gottes bei ihm wachen lassen. Niemand hat diesem Jesus die Augen geschlossen, niemand ihm diesen letzten Liebesdienst erwiesen. Selbst Bilder des toten Christus am Kreuz werden in der Regel mit geschlossenen Augen dargestellt. Holbeins toter Jesus ist allein und von den Menschen verworfen.

Bei der Beschreibung des Holbeingemäldes erwähnt Ippolit nur das „außerordentlich schöne Gesicht“, mit dem Christus sonst gemalt werde. Andere Darstellungen Christi nach dem Tod – des Gekreuzigten, seiner Abnahme vom Kreuz, des Abgenommenen – werden in dem Roman nicht herangezogen. Kunst hat die Aufgabe, nicht nur die materielle, sondern auch die geistige Seite des Wahrgenommenen zu erfassen. Bei den Figuren des Romans hat das Bild Zweifel an der Göttlichkeit Christi ausgelöst, es wurde zum Prüfstein des Glaubens. Der Realismus der gemalten Leiche und der Mangel an der von Christusbildern gewohnten Geistigkeit fordern erhebliche geistige Kraft und Sicherheit des Betrachters, um Holbeins Bild in seinen Glauben einzuordnen. Lange meinten Kunsthistoriker, Holbein habe diesen Christus nach einer im Wasser gefundenen Leiche gemalt. Andere widerlegten es. Es ist unwichtig. Aber es kann vom Ungeist eines Toten geprägt sein, eines Menschen, den jemand tötete oder der sich selbst tötete, den Holbein vor sich hatte. Der Erzählung Nikolai Gogols „Das Porträt“ liegt ein solches Motiv zugrunde, aber Gogol wog die ungute Kraft am Schluß durch christliches Licht auf. Oder ist Holbeins Bild von dem bösen Geist jener durchdrungen, die Jesus töteten? Eine Hilfe für das Einordnen des verworfenen Christus kann eine Stelle im zweiten Korintherbrief geben: „Er hat den, der keine Sünde kannte, für uns zur Sünde gemacht, damit wir in ihm Gerechtigkeit Gottes würden“ (2 Kor 5, 21).

Dostojewskij war Bilder gewohnt, die Christus als wahren Menschen und als wahren Gott zeigen. Vielen Betrachtern des Holbeinbildes (oder der Predella von Grünewald in Aschaffenburg) wird es ebenso ergehen. Russische Ikonen zeigen Christus in der Regel mit der Aura, die Kreuzabnahme ist mit trauernden Menschen verbunden. Wenn Christus allein auf einer Ikone dargestellt wird, geht von dieser eine positive Kraft aus, seine Kraft. Das gilt nicht für Holbeins Bild. Dieses zeigt keinen schönen, sondern einen entstellten Körper, wirkt schockierend. Der Betrachter erlebt den Körper, das Leibliche, keinen Geist. Das Bild zeigt das körperliche Durchlittene, nicht aber Christi Opfer, das er mit dem Tod brachte, nicht seine bleibende göttliche Natur. Holbein mag dabei auch an den Auferstandenen gedacht haben, aber erkennbar ist das nicht.

Ein zweites Jesusbild

Dostojewskij hat in den Roman noch ein anderes Bild Christi einbezogen. Nastassja Filippowna schreibt an Aglaja, sie habe sich ein Gemälde ausgedacht:

„Ich würde nur ein kleines Kind bei ihm lassen. Das Kind hat mit ihm gespielt, ihm vielleicht etwas in seiner kindlichen Sprache erzählt; Christus hat ihm zugehört; aber jetzt ist er in seine Gedanken versunken; seine Hand ist unwillkürlich in Selbstvergessenheit auf dem blonden Köpfchen des Kindes liegen geblieben. Er blickt in die Ferne, nach dem Horizont, ein ruhiger Gedanke, groß wie die Welt, liegt in seinem Blick; sein Gesicht ist traurig. Das Kind ist verstummt; es hat seinen Ellbogen auf das Knie des Heilands gestützt, das Köpfchen aufgehoben und schaut ihn nun unverwandt nachdenklich an, in der Art wie Kinder manchmal nachdenklich sind ... Das ist mein Bild!“¹⁹

Der Leser hat einige Kapitel vorher das schreckliche Bild der Jesusleiche kennen gelernt. Hier wird ihm gleichsam zum Trost ein Bild des liebenden Christus beschrieben, das auch den Tod einzubeziehen scheint, denn „sein Gesicht ist traurig“. Es verbindet Christus mit Myschkin, denn zu Beginn des Romans wird von seiner nahen Beziehung zu Kindern erzählt. Es verbindet auch mit der toten Nastassja Filippowna, zeigt, daß sie im Glauben starb. Solche Verbindungen muß der Leser selbst herstellen, auch die Interpretation, daß hier Christus als wahrer Mensch und wahrer Gott erfaßt ist.

Dostojewskij kommt in diesem Roman über den Protest gegen das Bild Holbeins nicht hinaus. Für eine Einordnung kann das von Nastassja Filippowna beschriebene Bild Christi mit dem Kind nachträglich eine Hilfe bieten. Dostojewskij läßt zwar Aglaja berichten, Myschkin habe gesagt, „die Welt wird durch Schönheit erlöst“, aber er bringt dieses Denken nicht in Zusammenhang mit Christus, geschweige denn mit dem Bild der schrecklichen Leiche.

Dostojewskij hat sich weiterentwickelt. Im Jahr 1877 schrieb er die Erzählung „Der Traum eines lächerlichen Menschen.“²⁰ Die Erzählung beginnt damit, daß dieser Mensch das Leben nach dem Tod ablehnt und ihn als absolutes Ende ansieht, insbesondere, daß mit dem Tod jegliche Schuld auch für das größte Verbrechen auf Erden gelöscht sei. Er beschließt, sich das Leben zu nehmen und erlebt diesen Selbstmord in einem Traum. Das erste, was ihm dieser Traum zeigt ist, daß ein Geistwesen ihn jenseits der Schwelle in Empfang nimmt: „Kein menschliches Wesen, aber doch etwas, was wirklich da war.“ Er begreift: „Also gibt es jenseits des Grabes ein Leben.“²¹ Er bekommt dann in seinem Traum einen Einblick in dieses Dasein nach dem Tod.

Auch im Roman „Die Brüder Karamasow“ hat Dostojewskij den Tod in erheblich anderer Weise einbezogen als in „Der Idiot“. Als Aljoscha Karamasow über den Tod seines geliebten Starez verzweifelt, tritt der Priestermonch Paissi auf ihn zu und sagt ihm: „Freue dich und weine nicht! Oder weißt du denn nicht, daß dies der größte ist von seinen Tagen? Wo er jetzt ist, in diesem Augenblick, denke

daran.“ Dostojewskij steigert dieses Bekenntnis zum Leben nach dem Tod noch dadurch, daß der Starez Aljoscha neben seinem toten Körper erscheint, Aljoscha ihn mit seinem geistigen Auge sieht und auch geistig hört. Diese Reife hatte Dostojewskij, als er den Roman „Der Idiot“ schrieb, noch nicht, aber er hat sich dorthin entwickelt, und wir dürfen den Roman aus dieser Perspektive lesen.

ANMERKUNGEN

- ¹ H. von Einem, Holbeins „Christus im Grabe“, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 1960/4, 419.
- ² A. G. Dostojewskij, Erinnerungen. Das Leben Dostojewskijs in den Erinnerungen seiner Frau (München 1980) 156.
- ³ F. Dostojewskij, Der Idiot. Roman, in: ders., Sämtliche Romane u. Erzählungen, Bd. 10 (Frankfurt 1986) 599-644.
- ⁴ Ebd. 632-634.
- ⁵ von Einem (A. 1) 403.
- ⁶ Ebd. 404.
- ⁷ Ebd. 406.
- ⁸ Ebd. 411.
- ⁹ Vgl. Der Idiot (A. 3) 33-35.
- ¹⁰ Vgl. ebd. 94-96.
- ¹¹ Vgl. W. Kasack, Dostojewski. Leben u. Werk (Frankfurt 1998) 17-22.
- ¹² Vgl. Der Idiot (A. 3) 100-104.
- ¹³ Ebd. 337.
- ¹⁴ Ebd. 338.
- ¹⁵ Ebd. 338 f.
- ¹⁶ F. Thiess, Dostojewski. Realismus am Rande der Transzendenz (Stuttgart 1971) 274.
- ¹⁷ Solowjews Leben in Briefen und Gedichten, hg. v. L. Müller u. I. Wille (München 1977) 73 f.
- ¹⁸ Der Idiot (A. 3) 636-639.
- ¹⁹ Ebd. 705 f.
- ²⁰ Kasack (A. 11) 121.
- ²¹ Ebd. 140.