

Ulrich Schmid

Rogožins Hochzeitsnacht: Figurale Spaltung als künstlerisches Verfahren

Aber wenn irgend Etwas unevangelisch ist,
so ist es der Begriff Held.
Nietzsche: Der Antichrist, 29

"Рог[ожин] и Князь у трупа. Final. *Недурно*." (1972, IX, 283) So kommentiert Dostoevskij stolz den Entwurf für das Ende seines Romans *Idiot*. Gerade die sonst bei Dostoevskij selten anzutreffende Geste der Selbstbeglückwünschung deutet darauf hin, dass man Myškins und Rogožins stumme Nachtwache am Leichnam der ermordeten Nastas'ja Filippovna als Schlüsselszene zu verstehen hat. Bereits Walter Benjamin hat in seiner berühmten Rezension des Romans festgehalten, dass die ganze Handlung auf diesen Schluss zu gravitiert. Das ist nicht ohne weiteres einsichtlich. Rogožin, der Mörder Nastasja Filippovnas, spielt im Handlungsgerüst des Romans nur eine untergeordnete Rolle und tritt verhältnismässig selten auf. Trotzdem ist der Roman nicht zu verstehen, wenn man die zentrale Funktion Rogožins für die konstruierte Romanwirklichkeit ausser Acht lässt.

Verschiedentlich wurde darauf hingewiesen, dass Dostoevskijs Romane keine voneinander abgesonderten Textmonolithen sind, sondern vielmehr eine Art literarisches Kontinuum bilden, in dem eine beschränkte Anzahl von Motiven variiert und weiterentwickelt wird (Rothe 1997, 198). Der innere Zusammenhang zwischen den ersten beiden grossen Romanen *Prestuplenie i nakazanie* (1866) und *Idiot* (1868) wird besonders deutlich, wenn man die Entwürfe zu *Idiot* näher untersucht. Dostoevskij hat seinen Protagonisten, den sanften und unschuldigen Fürsten Myškin, zunächst

ganz anders, nämlich als Weiterführung des Helden aus *Prestuplenie i nakazanie* konzipiert. In einer Notiz definiert Dostoevskij den willensstarken Charakter des Idioten in unverkennbarer Nähe zu Raskol'nikov:

НБ. Главный характер Идиота. Самовладение от гордости (а не от нравственности) и бешеное саморазрешение всего. (IX, 146)

Nachdem in den Plänen eine Parallele zu Shakespeares Jago (161) aufgetaucht ist, wird Dostoevskij in einer Aufzeichnung vom 30. Oktober 1867 noch deutlicher:

[...] Идиот, тоскующий, себя презирающий и до бесконечности гордый характер, всеми овладевающий, чтоб насладиться своей высотой, а их ничтожеством, ненавидит и не уважает до отворачивания свой успех и свои наслаждения, *тоскующий, наконец, от своей роли*; вдруг увидевший исход в любви. (IX, 171)

Und schliesslich, in einer Notiz vom 2. November, erfährt die Figur des Idioten eine letzte Steigerung – sogar ein Mord ist vorgesehen (IX, 182, 190):

ГЛАВНАЯ И ОСНОВНАЯ МЫСЛЬ РОМАНА, ДЛЯ КОТОРОЙ ВСЁ: та, что он до такой степени болезненно горд, что не может не считать себя богом, и до того, *вместе с тем*, себя не уважает (до того ясно себя анализирует), что не может бесконечно и до неправды усиленно не презирать себя. (Он чувствует, что тупое мнение всем за себя – низость, и в то же время делает, злодействует и мстит.) (IX, 180)

In derselben Notiz kommt auch die Gespaltenheit des Idioten deutlich zum Ausdruck. Zwei gegensätzliche Lebensziele, denen nur der hyperbolisch übersteigerte Anspruch gemeinsam ist, stehen für den Protagonisten zur Diskussion: "Или властвовать тирански, или умереть за всех на кресте [...]." (IX, 180)

In *Prestuplenie i nakazanie* hatte sich Dostoevskij für die figurale Einheit seines ebenfalls gespaltenen Helden entschieden, der paradoxerweise als Mörder mit einem hochentwickelten Moralphühl gezeichnet wird (Gerigk 1991, 181). Gleichzeitig ist die Charakterspaltung dem Protagonisten signalhaft in den Namen eingeschrieben: Der gesplattene "Raskol'nikov" begeht zwar ein blutiges Verbrechen, nimmt aber auch seine läuternde Strafe an.

In seinem zweiten Roman beschreitet Dostoevskij einen anderen Weg. Zwar scheint Dostoevskij seinen ursprünglichen Plan mit einem Raskol'nikov-Idioten relativ weit verfolgt zu haben, am 4. Dezember 1867 wirft er jedoch – wie er in einem Brief berichtet – alles "zum Teufel" und

beginnt am 18. Dezember 1867 mit der Niederschrift eines "neuen Romans" (XVIII/2, 239 f.). Der zunächst für den Protagonisten vorgesehene widersprüchliche Charakter wird nun auf zwei Handlungsfiguren verteilt: auf Fürst Myškin und auf Rogožin.¹ Die Komposition des Romans kompliziert sich weiter durch die Tatsache, dass einzelne Aspekte des ursprünglichen Helden auch auf weitere Figuren übertragen werden – davon wird noch die Rede sein. Dostoevskij hat die Schwierigkeiten mit der Vielzahl seiner Helden in einem Brief vom 31. Dezember 1867 eindrücklich geschildert:

Но целое? но герой? Потому что целое у меня выходит в виде героя. Так поставилось. Я обязан поставить образ. Разовьется ли он под пером? И вообразите какие, сами собой, вышли ужасы: оказалось, что кроме героя есть и героиня, а стало быть, ДВА ГЕРОЯ!! И кроме этих героев есть еще два характера – совершенно главных, то есть почти героев. (XVIII/2, 241)

Nur nebenbei sei angemerkt, dass dieses Verfahren später in *Brat'ja Karamazovy* zum Grundprinzip der Darstellung wird: Jeder der vier Brüder vertritt einen Aspekt des Tötungswunsches (Gerigk 1997, 52, 57). Während aber in Dostoevskijs letztem Roman die Einheit der Handlungsfiguren bereits durch die enge Verwandtschaftsbeziehung gegeben ist, muss dieses Zusammengehören in *Idiot* durch kompositionelle Signale erst deutlich gemacht werden.

Auffällig ist zunächst einmal die Kombinatorik des Auftretens: Sowohl die Anfangs- wie die Schlusszene präsentieren Myškin und Rogožin zusammen. Damit etabliert der Text eine enge Beziehung zwischen diesen beiden Personen, die durch eine weitere Besonderheit bestätigt wird: Rogožin tritt im Roman nie ohne die Anwesenheit Myškins auf. Es zeigt sich, dass Rogožin keine eigenständige Handlungsfigur ist, sondern als Komplement zu Myškins Psyche konzipiert ist. Dostoevskij lässt sogar innerhalb seiner Fiktion die Deutung zu, dass Rogožin die Inkarnation eines Dämons ist, der Myškin verfolgt (VIII, 192 f.).

Die intime Vertrautheit von Myškin und Rogožin wird auch durch die problemlose Kommunikation zwischen diesen Figuren unterstrichen. Während Myškins Dialoge mit den Familien Epančin und Ivolgin,

¹ Bereits Bachtin bemerkt die enge Zusammengehörigkeit dieser beiden Figuren, er erläutert seine Beobachtung jedoch nur in einem kurzen Abschnitt (1985, 291 f.). Auch Slaterry (1986, 63) verweist auf diesen Aspekt; er konzipiert jedoch das Verhältnis zwischen Myškin und Rogožin viel zu aggressiv. Vgl. neuerdings auch Drewermann (1998, 161).

mit dem schwindsüchtigen Ippolit und schliesslich auch mit seiner Braut Nastas'ja Filippovna durchwegs von Missverständnissen geprägt sind, gelingt das Verständnis zwischen Myškin und seinem Gegenpart Rogożyn fast ohne sprachlichen Aufwand. Selbst Rogožins Attentat auf Myškin und sein Mord an Nastas'ja Filippovna geben kaum Anlass zu Diskussionen – Myškin versteht die Handlungsweise Rogožins intuitiv. Das intime Verhältnis zwischen Myškin und Rogożyn findet in der Schlusszene einen bildhaften Ausdruck: Myškins Tränen rinnen über Rogožins Wangen (VIII, 507).

Diese Konstruktion wird auf beiden Seiten durch sprachliche Merkmale bestätigt: Myškin wendet sich unter allen Romanfiguren ausschliesslich an Rogożyn per Du (VIII, 171); gleichzeitig bezeichnet Rogożyn als einziger Myškin niemals als "Idioten".² Besonders dieser letzte Punkt verdient Aufmerksamkeit: Für alle anderen Personen ist Myškin einer, der abgesondert von der Gesellschaft für sich allein existiert (so die wörtliche Bedeutung von griech. "idiotès"), für Rogożyn aber ist er eine Komplementärfigur, die nicht als fremd wahrgenommen wird.

Zusätzlich zu diesen sprachlichen Merkmalen gibt es eine Reihe von inhaltlichen Verbindungselementen zwischen Myškin und Rogożyn. Beide lieben dieselbe Frau, beide machen eine grosse Erbschaft, beide scheitern in ihrer Liebe.

Die Parallelführung der Schicksale von Myškin und Rogożyn folgt einer schriftstellerischen Logik, die einzelne Aspekte einer komplexen Psyche auf verschiedene Handlungsfiguren verteilt. Die enge Zusammengehörigkeit von Myškin und Rogożyn bildet dabei nur die zentrale Achse, um die herum ursprünglich dem Idioten zugeschriebene Lebensprinzipien im Schicksal weiterer Handlungsfiguren abgehandelt werden.

Fast ebenso berühmt wie der Roman ist Dostoevskijs Absichtserklärung geworden, er habe einen "positiv schönen Menschen" darstellen wollen (IX, 357 f.). In diesem Zusammenhang taucht in den Romanentwürfen dreimal die Formel "Князь Христос" auf (IX, 246, 249, 253). Es scheint also möglich, die Romanhandlung als Allegorie der Präsenz Christi in der Welt zu lesen. Dostoevskij präsentiert Myškin als kenotische Christusfigur, wie sie in Holbeins berühmtem Basler Bild dargestellt ist. Im Roman wird nur dieses Bild erwähnt (VIII, 181), in den Plänen taucht aber auch der Name Renan auf (IX, 281). Offensichtlich hat sich Dostoevskij

² In diesem Sinne ist Olga Meersons Interpretation dieser allgemeinen Sprechweise als Null-Tabu zu präzisieren (Meerson 1998, 87). Pointiert formuliert: Rogożyn spricht nicht über Myškin, weil er selbst ein Teil Myškins ist.

mit dem Gedanken getragen, auch die historisch-kritische Entglorifizierung Christi der zeitgenössischen Theologie in seinem Roman zu reflektieren. Jedenfalls lässt sich festhalten, dass Christus im Roman *Idiot* nicht als strahlender Pantokrator, sondern – ähnlich wie bei Holbein und Renan³ – als schwacher Menschensohn unter dem Zeichen des Kreuzes gezeigt wird. Die metaphysische Frage, auf die der Roman gewissermassen eine narrative Antwort geben will, lautet: Wie ist religiöser Glaube angesichts solch offensichtlicher Ohnmacht des Gottessohnes überhaupt möglich? Dostoevskij argumentiert indirekt: Er versucht, die Notwendigkeit der christlichen Religion über die Disqualifizierung alternativer Glaubenssysteme nachzuweisen. Im wesentlichen lassen sich in Dostoevskijs kritischer Analyse der gesellschaftlichen Interaktion drei Bereiche unterscheiden: Geld, Eros und Macht.⁴ Man kann *Idiot* nachgerade als Gedankenexperiment lesen, das die fatale Verdrängung der Religion durch andere gesellschaftliche Regelsysteme anhand des Schicksals einzelner Romanfiguren durchspielt.

I

Das einflussreichste Alternativsystem, gegen das sich Dostoevskij in seinem Roman wendet, ist das ökonomische Denken. Die Vielzahl pekuniärer Referenzen in *Idiot* ist nicht zu übersehen. Dostoevskij verwendet grosse Anstrengung darauf, den Leser über den Kontostand der Hauptpersonen auf dem Laufenden zu halten. Myškin etwa kommt ohne eine Kopeke nach Russland (VIII, 13), gegen Ende des Romans verfügt er über ein Kapital von 135 000 Rubeln (426). Innerhalb der fiktionalen Wirklichkeit gibt es nur zwei Wege, zu Geld zu kommen: Man erbt es, oder man leiht es sich. Bei Dostoevskij unterscheiden sich Reiche und Arme nicht durch die Art und den Umfang des Einkommens, sondern nur durch die Bereitschaft, Geld auch wieder weiterzuverleihen. So ist es bezeichnend, dass Fürst Myškin jene 25 Rubel, die er bei seinem Vorstellungsbuch von General Epančín erhalten hat (30), wenig später an eine arme Witwe

³ Die äusserliche Übereinstimmung darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass Dostoevskij Renan scharf kritisiert hat. Zwar präsentieren beide Christus als schwachen Menschen; Dostoevskij hält aber trotz der Schwäche Christi an seinem Glauben fest.

⁴ Diese Themenauswahl wird nicht zuletzt auch durch den Wunsch bestimmt, das Interesse des Lesers zu fesseln. Dostoevskijs sorgfältiges Kalkül des literarischen Effekts seiner Werke ist dokumentiert bei Miller (1981, 11–45).

weitergibt und selbst wieder mittellos dasteht (111). Mit anderen Worten: Myškin verzichtet hier nicht auf eine bestimmte Summe, sondern auf seinen gesamten Besitz. Vor dem Hintergrund dieser Ökonomiekonzeption verliert Geld seine Fähigkeit, verschiedene Güter miteinander verrechenbar zu machen. Besonders deutlich zeigt sich die Irrelevanz der Geldmenge an Rogožins bizarrem Versuch, Nastas'ja Filippovna von ihrem Bräutigam loszukaufen – sein Steigerungsangebot beginnt bei 3000 Rubeln und endet bei 100 000 (97 f.). Der ganze Roman ist darauf angelegt, den Glauben an die ökonomische Regulierbarkeit des Lebens als Illusion zu entlarven: Geld wird als ein völlig inadäquates Medium zur Einschätzung verschiedener Güter präsentiert. In der Axiologie des Romans verfügt Geld über keinen eigenen Wert, sondern erschleicht sich gewissermassen den Wert der Dinge, gegen die es eingetauscht werden kann: Dostoevskij entlarvt das Geld als Fetisch der kapitalistischen Gesellschaft. Als problematischer Verehrer dieses Fetischs tritt im Roman Ganja Ivolgin auf. Ganja ist Aktionär (VIII, 67); sein erklärtes Lebensziel besteht darin, reich zu werden (105) – dieses Thema wird Dostoevskij später in seinem vierten Roman *Podrostok* ausarbeiten. Dass Ganja sich mit seinem Projekt in einer verhängnisvoll falschen Nachfolge Christi befindet, zeigt seine Selbstbezeichnung als "König der Juden" – es erscheint Ganja lohnender, dem Vorbild Rothschilds und nicht etwa Christi nachzueifern. Es ist interessant, dass der willensstarke Idiot in den Romanentwürfen Bankier werden will und sich ebenfalls als "König der Juden" bezeichnet (IX, 180). Man darf vermuten, dass hier ein ähnlicher figuraler Spaltungsprozess wie bei der Schaffung Rogožins vorliegt – Dostoevskij hat seiner Arbeit am Roman die Kapitalismusträume des Idioten während auf Ganja übertragen. Dadurch kann in den Plänen auch die überraschende Formulierung erklärt werden, in der Ganja als "fast ein Idiot" bezeichnet wird (261).

Valable Tauschgeschäfte kommen in *Idiot* nur dann zustande, wenn der ausgetauschte Gegenstand für beide Seiten einen affektiven Wert hat. Ein deutliches Beispiel für dieses archaische Interaktionsmodell, das im Roman als Alternative zum Kapitalismus aufscheint, bietet der Tausch der Kreuze zwischen Rogožin und Myškin. Diese symbolische Verbrüderungsszene trägt einen deutlich antiökonomischen Charakter: Rogožin bietet dem Fürsten sein goldenes Kreuz an und erhält im Gegenzug Myškins bleiernes Kreuz (IX, 184). Weiter unterstrichen wird der nicht-finanzielle Charakter dieser Transaktion durch Myškins Schilderung, wie er selbst sein Kreuz einem betrunkenen Soldaten, einem "Christusverkäufer" (182),

für einen viel zu hohen Preis abgekauft hat. Gerade Myškins Weigerung, diese Tauschhandlungen nach ökonomischen Kriterien einzuschätzen, verweist deutlich auf ein anderes, eigengesetzliches Bewertungssystem, das hier in Anschlag gebracht wird.

II

Das zweite Glaubenssystem, gegen das sich die Axiologie des Romans richtet, ist die erotische Lust. In den Entwürfen hat Dostoevskij explizit drei Liebeskonzepte unterschieden:

В РОМАНЕ *ТРИ ЛЮБВИ*:

- 1) Страстно-непосредственная любовь – Рогожин.
- 2) Любовь из тщеславия – Ганя.
- 3) Любовь христианская – Князь. (IX, 220)

Die Vergleichbarkeit dieser drei Konzepte wird durch das gleiche Liebesobjekt, nämlich Nastas'ja Filippovna, gewährleistet: Rogožin ist der femme fatale rückhaltlos verfallen, Ganja soll für seine Heirat mit dem gefallenem Mädchen 75 000 Rubel erhalten, Myškin liebt die Maria Magdalena-Figur aus Mitleid. Der Roman ist so angelegt, dass Myškins christliche Liebe (Agape) als Korrektiv zu Rogožins zerstörerischem Eros und Ganjas seichtem Opportunismus erkennbar wird.⁵ Weiter verdeutlicht wird der Unterschied zwischen den gegensätzlichen Liebeskonzepten durch zwei Puškin-Intertexte, die in den Roman eingespielt werden: Rogožins Eros, dem kein Preis für die Geliebte zu hoch ist, ruft den Prätext "Египетские ночи" auf, während Myškins mystisch gestimmte Agape auf "Бедный Рыцарь" verweist. In nuce ist Myškins Liebeskonzept des weiteren im Mikrosujet um die Schweizerin Marie enthalten (VIII, 57–64). Anders als bei Nastas'ja Filippovna gelingt es Myškin hier, das entehrte Mädchen wieder gesellschaftlicher Akzeptanz zuzuführen. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass Myškin es in der Schweiz mit lernfähigen Kindern und nicht mit Erwachsenen zu tun hat. In beiden Fällen aber bleibt Myškins Liebe frei von den Gefahren der Sexualität; bereits zu Beginn des Romans macht der Text deutlich, dass Myškin impotent ist (VIII, 14, 32). Elizabeth Dalton hat in ihrer psychoanalytischen *Idiot*-Studie⁶

⁵ Zum Begriffspaar Eros/Agape vgl. die kulturhistorische Untersuchung von Denis de Rougemont (1939).

⁶ Diese Untersuchung weist viele wertvolle Erkenntnisse auf, schießt aber manchmal über ihr Ziel hinaus, vor allem in den Spekulationen über Myškins Wunsch nach Vereinigung mit der präodipalen Mutter (1979, 177–182).

darauf hingewiesen, dass Rogożyn Myškin gerade in sexualibus ergänzt und über jene Triebhaftigkeit verfügt, die dem Fürsten völlig unbekannt ist (1979, 82 ff.). Gleichzeitig muss aber festgehalten werden, dass auch Rogožins Sexualität letztlich ohne Potenz bleibt – eine Tatsache, auf die bereits sein sprechender Vorname „Parfen“ („der Jungfräuliche“) hinweist. Die erotische Bildlichkeit der Schlusszene in *Idiot* lässt kaum an Deutlichkeit zu wünschen übrig. Nastas’ja Filippovna flieht ein weiteres Mal vor der Trauung. Rogożyn gelingt es in der Hochzeitsnacht nicht, die Braut zum Bluten zu bringen – der Mord kann also als realisierte Metapher des versuchten Ehevollzugs gedeutet werden:

И... и вот еще что мне чудно: совсем нож как бы на полтора... али даже на два вершка прошел... под самую левую грудь... а крови всего этак с пол-ложки столовой на рубашку вытекло; больше не было... (VIII, 505)

Besonders sorgfältig führt der Text die Mordwaffe ein. Myškin spielt während seines ersten Besuchs bei Rogożyn mit dem Messer, das später Nastas’ja Filippovna umbringen wird. Das Gesprächsthema ist von höchster Relevanz für die Symbolik dieser Szene: Rogożyn teilt Myškin mit, Nastas’ja Filippovna liebe ihn – worauf der Fürst das fremde Messer, den Ersatzphallus, ergreift (VIII, 180). Rogożyn nimmt ihm das Instrument freilich sofort wieder aus den Händen.

Später wird Rogożyn genau mit diesem Messer auch einen Mordversuch an Myškin unternehmen. Der Fürst entgeht dem Tod nur, weil er in diesem Moment einen epileptischen Anfall erleidet (195). Vor dem Hintergrund des engen Zusammengehörens dieser zwei Figuren gewinnt diese Szene eine symbolische Dimension: Die triebhafte Sexualität will mit ihrem Phallus die christliche Liebe vernichten. Das wache Bewusstsein hält dieser äussersten Anspannung nicht stand und schaltet sich aus.

Nach dem gescheiterten Attentat auf das Prinzip der Agape präsentiert das Ende des Romans die Selbstzerstörung des Eros. Rogožins Mord an Nastas’ja Filippovna steht hier jedoch nur stellvertretend für eine Reihe äquivalenter Möglichkeiten. In den Entwürfen erwägt Dostoevskij Nastas’ja Filippovnas Tod im Bordell (IX, 219) oder ihren Selbstmord (227). Die Todesszene im Haus der Lust hätte die Selbstaufhebung der Sexualität mit unüberbietbarer Deutlichkeit gezeigt; es scheint aber, dass

Dostoevskij die kompositorische Klammer wichtiger war, die Rogożyn und Myškin in der Schlussszene wieder zusammenführt.

III

Als drittes soziales Regulationssystem dekonstruiert der Roman gesellschaftliche Hierarchien. Für den Charakter des ursprünglichen Protagonisten – wie auch schon bei seinem Vorbild Raskol'nikov – bildet Machthunger eine zentrale Komponente. Dostoevskij hat im Lauf der Arbeit auch dieses Leitmotiv auf eine weitere Figur übertragen – auf Ippolit. In einer Notiz vom 15. September 1867 überlegt sich Dostoevskij sogar, ob er Ippolit zur "Hauptachse des ganzen Romans" machen soll. In diesem Fall hätte Ippolit die Macht über fast alle Handlungsfiguren, eventuell sogar über Nastas'ja Filippovna gewonnen:

ИППОЛИТ – главная ось всего романа.

Он овладевает даже Князем, но, в сущности, замечает, что никогда не может овладеть им.

Сношения Ипполита с Аглаей; он принят сначала с презрением (сцена). Но он ловко доказывает ей, что Князь любит Н[астасью] Ф[илипповну] [...]. Таким образом, Аглае он стал необходим, нужен и овладел ею. [...]

Овладел Рогожиным. (Овладел Н[астасьей] Ф[илипповной]. NB?)

Овладел Ганей, разжигает его.

И овладевает Князем [...]. (IX, 278)

Allerdings hätte auch in diesem Plan schliesslich Fürst Myškin den Sieg davongetragen, indem er den machthungrigen Ippolit mit seiner Sanftheit bezwingt:

ГЛАВНОЕ. NB. КНЯЗЬ НИ РАЗУ НЕ ПОДДАЛСЯ ИППОЛИТУ И ПРОНИКНОВЕНИЕМ В НЕГО (ОБ ЧЕМ ПРО СЕБЯ ЗНАЕТ ИППОЛИТ И ЗЛИТСЯ ДО ОТЧАЯНИЯ) И КРОТОСТИЮ С НИМ ДОВОДИТ ЕГО ДО ОТЧАЯНИЯ. Князь побеждает его доверчивостью. (278)

Im endgültigen Romantext nimmt Ippolit nur eine Nebenrolle ein. Zudem speist sich sein Machthunger allzu offensichtlich aus einem verletzten Ehrgefühl. Am auffälligsten aber ist, dass Dostoevskij den Träger des Machtprinzips in *Idiot* sub specie mortis auftreten lässt: Der schwindsüchtige

Ippolit hat nur noch zwei Wochen zu leben und sucht die letzte Bestätigung seiner Handlungsfreiheit im Selbstmord.⁷

Menschliches Machtstreben erscheint hier von allem Anfang an unter dem Zeichen der Vergänglichkeit. Damit erübrigt sich auch die ursprünglich vorgesehene Konfrontation zwischen Macht (Ippolit) und Sanftheit (Myškin). Ippolits intrigenhafter Aufstieg zur Macht wird nicht Schritt für Schritt narrativ ausgeführt; Dostoevskij beschränkt sich in seinem Roman auf die Darstellung eines Machtmenschen, der bereits vom göttlichen Schicksal diszipliniert ist.

IV

Allen drei Figuren, die im Roman die Systeme Geld, Eros und Macht verkörpern, ist gemeinsam, dass sie in Gottvergessenheit leben. Ganja wird "Judas" genannt (VIII, 95), Rogožin gesteht, dass er seinen Glauben verloren habe (182), und Ippolit bezeichnet sich als Agnostiker (344).

Der Roman *Idiot* bietet allerdings keinen unmittelbar beschreibbaren Gegenentwurf zu diesen drei Glaubenssystemen, die narrativ dekonstruiert werden. Der positive Held des Romans, Fürst Myškin, scheitert ebenfalls: Er verlässt Russland und verfällt in Debität.

Dieses wenig optimistische Ende entspricht der metaphysischen Konstruktion, die hinter dem Romangeschehen steht. Dostoevskij lässt seine Christusfigur am Ort des Heils auftreten, in Russland. Das metaphysische Problem, das Dostoevskij in seinem Roman gestaltet, lässt sich wie folgt formulieren: Russlands Problem besteht nicht darin, dass es nicht erlöst wird, sondern dass es seinen Erlöser nicht erkennt. Hier liegt auch der letzte Sinn des Romantitels: Niemand folgt der unschuldigen Christusfigur nach – alle bleiben den alternativen Glaubenssystemen Geld, Eros und Macht verhaftet. Deshalb wird Christus nicht als Erlöser für Russland erkannt, sondern als in sich selbst verschlossener "Idiot" verspottet.

Wie William J. Comer unlängst gezeigt hat, gelingt es Dostoevskij in *Idiot* auch eine linguistische Verbindung zwischen religiöser Häresie und verderblichem Geschäftstreiben zu ziehen (1996, 92). Das entscheidende Verb lautet "skopit", das sowohl imperfektiv ("kastrieren") als auch perfektiv ("anhäufen") gedeutet werden kann. Die entsprechende Passage wird als Rogožins Wiedergabe von Nastas'ja Filippovnas direkter Rede

⁷ Dieses Motiv wird Dostoevskij später in der Kirillov-Episode aus *Besy* wieder aufnehmen.

präsentiert – durch diese zweifache Brechung hebt Dostoevskij die Signifikanz der gewählten Originalformulierung hervor:

А так как ты совсем необразованный человек, то и стал бы деньги копить, и сел бы, как отец, в этом доме с своими скопцами; пожалуй бы, и сам в их веру под конец перешел, и уж так бы ты свои деньги полюбил, что и не два миллиона, а, пожалуй бы, и десять скопил, да на мешках своих с голоду бы и помер, потому у тебя во всем страсть, всё ты до страсти доводишь. (VIII, 178)

In diesem kurzen Statement ist die gesamte Axiologie des Romans enthalten. Blinde Kapitalakkumulation kann weder das körperliche noch das geistige Leben sichern: Geld stellt nur einen abstrakten Wert dar, darüber hinaus zieht die geistige Energie seines Besitzers von den wesentlichen Dingen ab. Besonders boshaft ist natürlich Nastas'ja Fillipovnas Anspielung darauf, dass mit dem Übergang zu den Skopcen auch die sexuelle Potenz auf dem Altar des Mammons geopfert werden muss.

In eine Reihe mit dem häretischen Sektantismus der Skopcen stellt Dostoevskij nicht nur das Judentum, sondern auch den Katholizismus. Myškin prangert in seiner Brandrede gegen die katholische Kirche vor allem die Übertragung ökonomischer Prinzipien auf religiöse Angelegenheiten an (VIII, 450 f.). Hier kündigt sich bereits Dostoevskijs spätere Kritik am Grossinquisitor aus *Brat'ja Karamazovy* an, der als katholischer Heilsmanager die Sündenkonten der Gläubigen verwaltet. Die kürzeste Formel für den Hauptfehler des Katholizismus findet Dostoevskij im Epilog seines Romans: Aglaja verfällt einem hochstaplerischen Grafen, dessen vermeintliches Vermögen deutlich die Leere seines katholischen Glaubens spiegelt (509).

Es gehört zu Dostoevskijs grundlegenden literarischen Verfahren, Entscheidendes in Nebenmotiven abzuhandeln. Deshalb sollte man sich hüten, den Roman *Idiot* ausschliesslich als jene Darstellung eines "positiv schönen Menschen" zu lesen, die der Autor selbst in den Vordergrund gerückt hat. Die Fixation des Lesers auf den interessanten Titelhelden ist zwar verständlich und zeugt in diesem Fall vielleicht sogar von gutem Charakter, verstellt aber gleichzeitig den Blick auf die komplexe Axiologie des Romans, die in figuraler Spaltung präsentiert wird.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, M. 1985: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt a.M., Berlin, Wien.
- Comer, W.J. 1996: "Rogozhin and the 'Castrates': Russian Religious Traditions in Dostoevsky's *The Idiot*". In: *Slavic and East European Journal* 40 (1996), 85–99.
- Dalton, E. 1979: *Unconscious Structure in The Idiot. A Study in Literature and Psychoanalysis*. Princeton.
- Dostoevskij, F.M. 1972: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Leningrad 1972–1991.
- Drewermann, E. 1998: *Dass auch der Allerniedrigste mein Bruder sei. Dostojewski – Dichter der Menschlichkeit*. Zürich und Düsseldorf.
- Gerigk, H.-J. 1991: *Die Sache der Dichtung. Dargestellt an Shakespeares "Hamlet", Höderlins "Abendphantasie" und Dostojewskijs "Schuld und Sühne"*. Hürtgenwald.
- Gerigk, H.-J. 1997: "Die Architektonik der Brüder Karamasow". In: H.-J. Gerigk (Hg.): *Die Brüder Karamazov. Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht. Elf Vorträge des IX. Symposiums der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft. Gaming, Niederösterreich. 30. Juli-6. August 1995*. Dresden 1997, 47–74. (Artes liberales. Beiträge zur Theorie und Praxis der Interpretation 1)
- Meerson, O. 1998: *Dostoevsky's Taboos*. Dresden, München 1998. (Artes liberales. Beiträge zur Theorie und Praxis der Interpretation 2)
- Miller, R.F. 1981: *Dostoevsky and The Idiot. Author, Narrator, and Reader*. Cambridge (Mass.), London.
- Rothe, H. 1997: "Dostoevskijs Weg zu seinem Grossinquisitor". In: H.-J. Gerigk (Hg.): *Die Brüder Karamazov. Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht. Elf Vorträge des IX. Symposiums der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft. Gaming, Niederösterreich. 30. Juli-6. August 1995*. Dresden 1997, 159–204. (Artes liberales. Beiträge zur Theorie und Praxis der Interpretation 1)

de Rougemont, D. 1939: *L'Amour et l'Occident*. Paris.

Slattery, D.P. 1986: "Narcissus Inverted: Fantastic-Realism as a Way of Knowing in *The Idiot*". In: A. Ugrinsky, F. Lambasa, V. Ozolins (Hgg.): *Dostoevski and the Human Condition after a Century*. New York, Westport, London, 61–70.