

Schriften zur Literaturwissenschaft

Im Auftrag der Görres-Gesellschaft herausgegeben von
Bernd Engler, Volker Kapp, Helmuth Kiesel, Günter Niggel

Band 31

Seelengespräche

Herausgegeben von

Béatrice Jakobs
Volker Kapp



Duncker & Humblot · Berlin

ULRICH SCHMID

Psychomachie, Figuration und Erzählstruktur. Darstellungsformen des komplexen Bewusstseins bei Dostoevskij

Es ist schon oft beobachtet worden, dass Dostoevskijs Romane im Grunde genommen wie Dramen aufgebaut sind. Die Erzählerrede tritt stark hinter die Dialoge zurück, die zumeist in direkter Rede wiedergegeben werden. Der direkte Kontakt zwischen den einzelnen Handlungspersonen ist bei Dostoevskij die unabdingbare Voraussetzung für die Entwicklung des Plots.¹

Michail Bachtin hat deshalb Dostoevskijs Werke als polyphone Romane bezeichnet und darauf hingewiesen, dass es keine Hierarchie der beteiligten Stimmen gebe:

[...] Der Roman Dostoevskijs [ist] dialogisch. Er ist nicht als Ganzheit eines Bewusstseins konzipiert, das andere Bewusstseine als Objekte in sich aufnimmt, sondern als Ganzes, in dem verschiedene Bewusstseine in Wechselwirkung miteinander stehen, ohne dass eines von ihnen gänzlich zum Objekt eines anderen würde [...].²

In einer Vorlesung aus dem Jahr 1925 ist Bachtin noch deutlicher geworden. Er betont die absolute Dominanz der Handlungsfiguren, die auch erhebliche stilistische Konsequenzen für Dostoevskijs Romanpoetik hat:

Bei [Dostoevskij] gibt es viele Helden, und jeder von ihnen verfügt über eine eigene Sprache. Sie haben die Sprache des Autors gestohlen. Schilderungen werden in der Sprache dieses oder jenes Helden gegeben, sie sind auf die Helden hin stilisiert. Deshalb gibt es für uns keinen Raum in den Werken Dostoevskijs. Wir müssen entweder im Helden sein oder das Buch zuklappen.³

Bachtins Konzeption verfügt allerdings über einen gravierenden Nachteil. Er geht davon aus, dass jede Handlungsperson, so wie sie im Text auftritt, auch ein eigenes Bewusstsein sei. Bachtin betrachtet jeden Helden als autonome Persönlichkeit, die in freien Kontakt mit anderen Menschen treten kann. Gerade bei

¹ T. M. Rodina: *Dostoevskij. Povestvovanie i drama*. Moskau 1984.

² M. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt, Berlin, Wien 1985, 23.

³ M. Bachtin: *Dostoevskij*. In: M. Bachtin: *Sobranie sočinenij*. Tom 2. Moskau 2000, 266-287, 266.

Dostoevskij muss man aber davon ausgehen, dass die Identität von Handlungsfigur und Bewusstsein nur einen und nicht einmal den häufigsten Fall bei der Darstellung eines komplexen Bewusstseins darstellt. Viel öfter verzichtet Dostoevskij auf die integrale Allokation eines Bewusstseins in einer einzigen Person und lagert bestimmte Bewusstseinspotenzen in andere Handlungsfiguren aus. Das hat natürlich auch darstellungstechnische Gründe: Es ist viel einfacher, einen psychischen Konflikt als Dialog zwischen zwei Menschen zu präsentieren, als diese Konfliktgrenze innerhalb eines einzelnen Bewusstseins darzustellen.

Zwar hebt Bachtin immer wieder Dostoevskijs Modernität hervor. Letztlich nennt er aber für diese Innovationskraft aber nur die naheliegendsten Gründe: Er verweist auf die polyphone Struktur des Romans und auf die Offenheit, Unabgeschlossenheit der Handlungsfiguren. Bachtin bleibt für eine spezifisch moderne Qualität bei Dostoevskij blind, nämlich für die Verlegung der Konfliktgrenze aus dem zwischenmenschlichen Bereich in das Innere eines widersprüchlichen Bewusstseins.

Ein solches Innenleben lässt sich allein weder mit den Mitteln des Dramas noch mit den Mitteln des Romans darstellen. Peter Szondi hat in seiner *Theorie des modernen Dramas* (1956) auf die Konvergenz zwischen Drama und Epos am Ende des 19. Jahrhunderts aufmerksam gemacht. Das Individuum wird aus seiner gesellschaftlichen, zwischenmenschlichen Existenz in die Vereinzelung getrieben, die allerdings nicht als Autonomie, sondern als »Enge« gedacht werden muss. Das zudringende Element ist nicht mehr der andere Mensch, sondern die Welt. Das traditionelle Drama aber stellt nur den Menschen dar; die beengende Welt kann höchstens indirekt in einer Handlungsfigur präsent sein: »Die innere Dramatik wird gleichsam mit einer äußeren Epik erkaufte; es entsteht ein Drama in der Glaskugel.«⁴

Dostoevskijs Romane können gewissermaßen als episches Gegenstück zu der von Szondi skizzierten Entwicklung gedeutet werden. Um das komplexe Bewusstsein seiner Figuren darzustellen, reduziert Dostoevskij die Erzählerrede auf ein Minimum und führt gewissermaßen ein chemisches Experiment durch: Er bringt Bewusstseins-elemente, die auf eine oder mehrere Personen verteilt sein können, miteinander in Kontakt und beobachtet die dabei ablaufenden Reaktionen. Damit wird auch deutlich, dass bei Dostoevskij das poetologische Primat nicht bei der Handlung, sondern bei den Figuren liegt. Mathematisch gesprochen: Der Plotverlauf ist eine Funktion der Figurenkonstellation. Deutlich lässt sich diese Besonderheit auch an Dostoevskijs Arbeitsweise beobachten. In der Regel beginnt Dostoevskij seine Arbeit an einem neuen Text mit der

⁴ P. Szondi: *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt am Main 1963, 95-99.

Skizzierung der wichtigsten Charaktere. Exemplarisch hat etwa A. S. Dolinin die Entstehung des Romans *Der Jüngling* (1875) analysiert und dabei auf die Abhängigkeit der Handlung von der Profilierung, Anordnung und Interaktion der Protagonisten hingewiesen.⁵

Dostoevskijs künstlerisches Schaffen nach seiner sibirischen Verbannung weist eine hohe Kohärenz auf. Die Figurenkonstellation und Handlung der fünf großen Romane von *Verbrechen und Strafe* (1866) bis zu den *Brüdern Karamasow* (1880) sind in nuce bereits im Experimentalroman *Die Erniedrigten und Beleidigten* (1861) vorhanden: Im Zentrum steht ein moralischer Konflikt, der sich aus der Konfrontation verschiedener ideologischer Positionen ergibt. Dostoevskij versucht dabei, die reaktiven Elemente so rein wie möglich zu destillieren, bevor er sie miteinander in Kontakt bringt: Nackter Egoismus trifft auf restlose Selbstaufopferung, sexuelle Ausbeutung auf reine Liebe, radikaler Atheismus auf heiligen Glauben. Die einzelnen Figuren, die diese Positionen repräsentieren, sind in den *Erniedrigten und Beleidigten* so überzeichnet, dass sie kaum mehr Anspruch auf psychologische Wahrscheinlichkeit erheben können. Gerade die Zuspitzung des Konflikts durch eine extreme Schärfung der Charaktere macht aber jene hysterische Atmosphäre aus, die für Dostoevskijs Werk so typisch ist.

Grundsätzlich kann die Gesamtheit von Dostoevskijs Romanen als ein Makrotext gelesen werden, der aus verschiedenen Aktualisierungen desselben Themas besteht. Dieses Thema ist die Diagnose der Krise der russischen Gesellschaft.⁶ In immer neuen Konstellationen präsentiert Dostoevskij sein Problem: Die frustrierte Heilserwartung in Russland. Dostoevskij glaubt daran, dass Russland eine historische Mission hat, dass es die Welt erlösen und ein goldenes Zeitalter bringen wird. Allerdings stehen dieser messianistischen Vision einige Hindernisse im Weg – und genau diese Spannung zwischen religiöser Utopie und der aktuellen prekären Lage bildet den dramatischen Grundkonflikt von Dostoevskijs Romanen, der allerdings in den einzelnen Texten stark variiert wird. Die Änderung der Konstellation schlägt sich in erster Linie in der jeweils neuen Anordnung der *dramatis personae* in den einzelnen Romanen nieder.

Dabei lassen sich bestimmte Gesetzmäßigkeiten erkennen. Das Spektrum reicht vom inneren Konflikt, bei dem sich widersprüchliche Stimmen in einem Bewusstsein bekämpfen, bis zur zwischenmenschlichen Konfrontation, in der individuelle Positionen aufeinanderprallen. Dazwischen gibt es zahlreiche

⁵ A. S. Dolinin: *V tvorčeskoj laboratorii Dostoevskogo (Istorija sozdanija romana Podrostok)*. Moskau 1947.

⁶ H.-J. Gerigk: »Das Russland-Bild in den fünf großen Romanen Dostojewskijs«. In: U. Gerhardt (Hg.): *Zeitperspektiven. Studien zu Kultur und Gesellschaft*. Beiträge aus der Geschichte, Soziologie, Philosophie und Literaturwissenschaft. Stuttgart 2003, 49-79.

Mischformen. Grundsätzlich kann man in Dostoevskijs künstlerischer Entwicklung eine immer stärkere Ausdifferenzierung des übergeordneten komplexen Bewusstseins in einzelne Handlungsfiguren beobachten.

Als Konstante lässt sich indes festhalten, dass Dostoevskij mit seiner Romanpoetik eine moderne Ausprägung der Psychomachie gefunden hat. Auch bei Dostoevskij steht letztlich der Kampf um die menschliche, näherhin russische Seele im Fokus der Aufmerksamkeit. Wie Prudentius operiert auch Dostoevskij mit einer Werthierarchie, in der die ideologischen Präferenzen des Autors deutlich zum Ausdruck gelangen. Die Handlung des Romans wird im Wesentlichen durch die Inkongruenz zwischen den Wertpräferenzen des Protagonisten und des Autors vorangetrieben. Diese Nichtübereinstimmung wird in Dostoevskijs Romanen entweder positiv oder negativ aufgelöst: Der Protagonist kann in den Besitz der Wahrheit gelangen oder tragisch untergehen.

Der entscheidende Unterschied zu Prudentius liegt darin, dass Dostoevskij den ideologischen Kampf um die Seele nicht als Allegorie, sondern als Dialog inszeniert. Dieser Dialog kann sich sowohl als innere Zerrissenheit oder als äußerer Konflikt zwischen zwei Handlungspersonen artikulieren.

Ein Überblick über die wichtigsten Romane zeigt, dass sich vor allem das ideologische Bewusstsein des Protagonisten in Dostoevskijs fünfzehn letzten Schaffensjahren immer weiter aufspaltet: Dostoevskij stattet seinen ersten Helden Raskol'nikov aus *Verbrechen und Strafe* mit einem sehr komplexen Bewusstsein aus, das letztlich für eine einzelne Handlungsfigur zu breit ist, verteilt es im *Idioten* auf zwei komplementäre Protagonisten, fächert es in den *Dämonen* in eine Dreierstruktur auf und gelangt schließlich zu einer noch detaillierteren Lösung in den *Brüdern Karamasow*: Hier müssen die vier Brüder bzw. Halbbrüder als Komponenten eines übergeordneten Bewusstseins zusammengedacht werden.

Verbrechen und Strafe (1866) entwirft eine Welt, die fast ganz mit dem Bewusstsein des Protagonisten Raskol'nikov zusammenfällt. Das zeigt sich bereits im Namen Raskol'nikov, der auf Deutsch »der Gespaltene« bedeutet. Der ganze Roman zeigt, wie Raskol'nikov hin- und hergerissen ist zwischen der »napoleonischen Idee«, die einem starken Menschen alles erlaubt, und der »russischen Idee«, der selbstlosen Hingabe an die Menschheit. Zunächst gibt Raskol'nikov der »napoleonischen« Versuchung nach und begeht einen ideologisch motivierten Mord: Er will sich selbst prüfen, ob er fähig ist ein Verbrechen zu begehen. Dostoevskij wendet dabei einen interessanten Kunstgriff an: Der Leser wird von Raskol'nikov keineswegs abgestoßen, sondern fiebert im Gegenteil mit ihm mit und hofft, dass ihn die Polizei nicht fasst. Diese bemerkenswerte Sympathiesteuerung verdankt sich der Tatsache, dass Raskol'nikov in sich mindestens zwei widersprüchliche Bewusstseinspotenzen vereinigt, die auch auf verschiedene Handlungsfiguren verteilt werden könnten.

Die Handlung des Romans folgt keineswegs dem Schema eines Krimis: Dostoevskij verschenkt gleich zu Beginn die spannende Frage, wer der Mörder ist, indem er den Mord in allen Einzelheiten schildert. Der Plot wird vielmehr von der inneren Entwicklung Raskol'nikovs vorangetrieben: Der Held entfernt sich immer weiter vom westlichen Typus des Machtmenschen und gelangt zum russischen Ideal der Demut. Raskol'nikovs Gespaltenheit kann schematisch dargestellt werden:



Dostoevskij hat die Darstellung dieses Konflikts durch eine personale Erzählsituation gelöst, in der Raskol'nikov als Reflektorfigur auftritt. Raskol'nikovs innere Zerrissenheit wird als Gedankenbericht wiedergegeben, der in erlebte Rede übergeht. Kurz vor seinem Geständnis versucht Raskol'nikov, den verlorenen Kontakt zur heiligen russischen Erde wieder herzustellen:

Plötzlich erinnerte er sich an Sonjas Worte: »Geh, stell dich auf eine Kreuzung, verneige dich vor allen Menschen, küsse die Erde, weil du dich auch an ihr versündigt hast, und sage laut vor der ganzen Welt: Ich bin ein Mörder!« Als er sich an diese Worte erinnerte, begann er am ganzen Körper zu zittern. Und so schwer hatten auf ihm die ausweglose Pein und Unruhe dieser ganzen Zeit, besonders der letzten Stunden, gelastet, dass er sich der Möglichkeit dieses ungebrochenen, neuen, vollen Gefühls rückhaltlos überließ. Es kam wie ein Anfall plötzlich über ihn: Als Funken war es in seiner Seele aufgeglommen, und plötzlich schlugen diese Funken über ihm zusammen.⁷

Raskol'nikov ist also gerade kein Individuum, er ist ein »Geteilter«: In seinem Bewusstsein widerstreiten verschiedene Stimmen, die entweder anderen Handlungsfiguren (Sonja) oder Repräsentanten einer bestimmten Ideologie (Napoleon) gehören. Die Psychomachie wird hier literarisch als Dialog verschiedener Stimmen in Raskol'nikovs Bewusstsein wiedergegeben. Bemerkenswert ist die konsequente typographische Markierung dieses Kunstgriffs: Dostoevskij zeigt direkte Rede durch einen Gedankenstrich an, während Raskol'nikovs Gedanken in doppelter Anführung stehen. Dadurch wird die fiktionale Welt in *Verbrechen und Strafe* gewissermaßen verdoppelt: Raskol'nikovs hysterischer Innenwelt

⁷ F. M. Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij*. Leningrad 1972-1990, VI, 405.

steht die bedrohliche Außenwelt gegenüber. Die spezifische literarische Spannung ergibt sich in diesem Roman aus dem Informationsgefälle zwischen Innenwelt und Außenwelt: Raskol'nikov kennt den Ablauf des Mordes bis ins letzte Detail, er weiß jedoch nicht, wieviel der Untersuchungsrichter Porfirij Petrovič weiß. Der innere Dialog in Raskol'nikovs Bewusstsein ist von höchster Aufrichtigkeit gekennzeichnet – hier spielen Rücksichten auf den möglichen Wissensstand anderer Personen keine Rolle. Der dramatische Konflikt findet in *Verbrechen und Strafe* mithin auf zwei Schauplätzen statt: als Psychomachie in Raskol'nikovs Bewusstsein und als Auseinandersetzung zwischen dem Protagonisten und den ihn umgebenden Personen (Geliebte, Familie, Freunde, Polizei).

In seinem nächsten Roman *Idiot* (1868) wendet Dostoevskij ein anderes Verfahren an. Dostoevskij hat seinen Protagonisten, den sanften und unschuldigen Fürsten Myškin, zunächst ganz anders, nämlich als Weiterführung des Helden aus *Verbrechen und Strafe* konzipiert. In einer Notiz definiert Dostoevskij den willensstarken Charakter des Idioten in unverkennbarer Nähe zu Raskol'nikov und will ihn hauptsächlich durch »rasende Selbstermächtigung« bestimmt sehen. In einer weiteren 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: »Entweder als Tyrann herrschen oder für alle am Kreuz sterben«.⁸

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«.⁹ Der zunächst für den Protagonisten vorgesehene widersprüchliche Charakter wird nun auf zwei Handlungsfiguren verteilt: auf den hellen Fürst Myškin und auf den finsternen Rogožin. Bereits in der Eröffnungsszene wird dieser Gegensatz aufgebaut: Myškin ist

ein junger Mann [...] mit hellblondem, dichtem Haar, eingefallenen Wangen und einem leichten, spitzen, fast völlig weißen Bärtchen. Seine Augen waren groß, blau und aufmerksam [...]. Das Gesicht des jungen Mannes war [...] farblos und im Augenblick sogar blau vor Kälte.

Rogožin hingegen hat »krauses, beinahe schwarzes Haar und kleine graue, jedoch feurige Augen«. Dazu trägt er einen schwarzen Tuchmantel.¹⁰

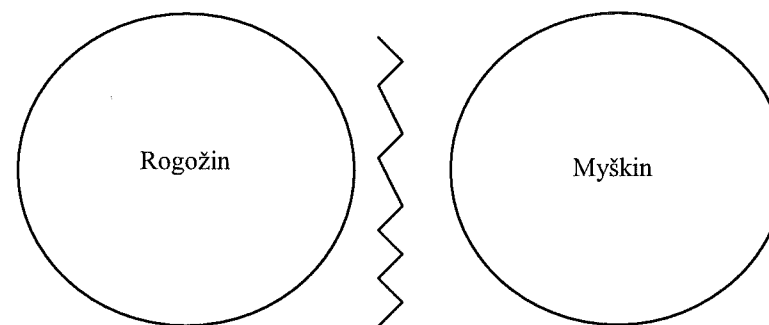
Auffällig ist zunächst einmal die Kombinatorik des Auftretens: Sowohl die Anfangs- wie die Schlusszene des Romans präsentieren Myškin und Rogožin

⁸ Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij*, XI, 180.

⁹ *Ebd.*, XVIII/2, 239f.

¹⁰ *Ebd.*, VIII, 5f.

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.¹¹



Die intime Vertrautheit von Myškin und Rogožin wird auch durch die problemlose Kommunikation zwischen diesen Figuren unterstrichen. Während Myškins Dialoge mit den anderen Handlungsfiguren durchwegs von Missverständnissen geprägt sind, gelingt das Verständnis zwischen Myškin und seinem Gegenpart Rogožin 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 Rogožin findet in der Schlusszene einen bildhaften Ausdruck: Myškins Tränen rinnen über Rogožins Wangen.¹²

Diese Konstruktion wird auf beiden Seiten durch sprachliche Merkmale bestätigt: Myškin wendet sich unter allen Romanfiguren ausschließlich an Rogožin per Du; gleichzeitig bezeichnet Rogožin als einziger Myškin niemals als »Idioten«.¹³ 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 Rogožin aber ist er eine Komplementärfigur, die nicht als fremd wahrgenommen wird.

¹¹ Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij*, VIII, 192f.

¹² *Ebd.*, VIII, 507.

¹³ *Ebd.*, VIII, 171.

Die Parallelführung der Schicksale von Myškin und Rogożyn folgt einer schriftstellerischen Logik, die einzelne Aspekte eines komplexen Bewusstseins 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.

Dostoevskij hat die Schwierigkeiten mit der Vielzahl seiner Helden in einem Brief vom 31. Dezember 1867 eindrücklich geschildert:

Aber das Ganze? Und der Held? Denn das Ganze kommt bei mir in der Gestalt des Helden heraus. So ist es geplant. Aber ich muss ein Bild entwickeln. Wird es sich unter der Feder entwickeln? Und stellen Sie sich vor, welche Schrecknisse mir widerfahren sind. Es stellt sich heraus, dass es neben dem Helden auch eine Heldin gibt, also ZWEI HELDEN!! Und außer diesen Helden gibt es noch zwei weitere Charaktere – ganz wichtige, d. h. fast Helden.¹⁴

In der Axiologie des Romans markiert Rogożyn die dunkle Schattenseite des Fürsten Myškin, der als Christusfigur in Russland erschienen ist, aber nicht erkannt wird. Die narrative Theologie des Romans erklärt die Unerlöstheit der Russen dadurch, dass sie alternativen Glaubenssystemen verfallen sind: Der sanftmütige Erlöser bleibt in Russland ein Idiot, weil die einzelnen Handlungsfiguren blind nach Geld, Macht oder Liebe gieren, ohne sich um ihr Seelenheil zu kümmern.¹⁵

Diese Konzeption hat auch Auswirkungen auf die narrative Präsentation des Romans. Der auktoriale Erzähler kennt zwar die Biographien aller Handlungsfiguren aufs Genaueste, er erkennt aber die heilsgeschichtliche Relevanz seines Stoffes nicht. Stilistisch spiegelt sich die metaphysische Ignoranz des Erzählers in der Tatsache, dass er sich in seinem Bericht immer wieder von der mündlichen Rede der einzelnen Handlungsfiguren anstecken lässt. Das Nichterkennen des Erlösers verfügt in diesem Roman über eine prominente stilistische Dimension. Der Erzähler kommt weder über die Diktion noch über die Ideologie seiner Handlungsfiguren hinaus und ist im Epilog nicht in der Lage, die Tragik des Vorgefallenen in seiner ganzen soteriologischen Reichweite zu ermessen.

Das Thema der Psychomachie erfährt im *Idioten* eine andere Bearbeitung als in *Verbrechen und Strafe*. Hier findet der Kampf um die Seele nicht mehr im Bewusstsein einer einzelnen Handlungsfigur statt, sondern ist schon von Anfang an auf zwei Personen verteilt: den blonden Myškin und den dunklen Rogożyn, die bereits im ersten Kapitel auf prominente Weise durch ihre konträren Haarfarben identifiziert werden. Dostoevskij findet so für sein Grundproblem aus *Verbrechen und Strafe* – die Frage nach den Gründen für die prekäre russische

Gegenwart – eine neue Darstellungsform, die nicht mehr mit inneren Widersprüchen, sondern zwischenmenschlichen Konflikten arbeitet.

Im Roman *Die Dämonen* (1871) hat Dostoevskij die Spaltung des komplexen Bewusstseins noch weiter vorangetrieben. Dostoevskijs Kunstgriff vereinigt hier gewissermaßen die bisher angewandten Kunstgriffe: Der höchst ambivalente Protagonist Stavrogin verfügt wie Raskol'nikov über mehrere widersprüchliche Bewusstseinspotenzen, die aber gleichzeitig wie im Roman *Idiot* in komplementäre Handlungsfiguren aufgefächert werden. Wie Myškin ist auch Stavrogin eine Christusfigur (vgl. griech. stavrós-Kreuz), allerdings ist der aufbrausende und hochfahrende Charakter von Rogożyn bereits in seiner Person integriert. Stavrogin lässt sich also als eine Kombination von Myškin und Rogożyn deuten.



Allerdings handelt es sich diesmal nicht um zwei, sondern um drei verschiedene Bewusstseinspotenzen, die eine figurale Verkörperung gefunden haben. Die lichte Seite von Stavrogins Persönlichkeit wird repräsentiert durch den Studenten Šatov, der sein religiöses Programm auf vergangene Aussagen des jungen Stavrogin stützt. Allerdings unterstreicht die Romankomposition die zeitliche Nicht-Identität Stavrogins: Stavrogin äußert sich selbst nirgends zur positiven christlichen Ideologie aus seiner Jugendzeit, Šatov erscheint als eine Art »stand-in« für diese Epoche aus Stavrogins Biographie.

Den dunklen Gegenpol zu Šatov bildet der Terrorist Petr Verchovenskij, der zum Erreichen seiner Ziele auch vor Mord nicht zurückschreckt. Verchovenskij markiert jenen Zustand äußerster moralischer Depravation, der sich auch in Stavrogins Verhalten zeigt.

¹⁴ Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij*, XVIII/2, 241.

¹⁵ U. Schmid: »Rogožins Hochzeitsnacht. Figurale Spaltung als künstlerisches Verfahren«. In: *Dostoevsky Studies* NS 3 (1999), 5-18.

Zwischen Šatov und Verchovenskij ist die Figur des Ingenieurs Kirillov anzusetzen, den die Verirrungen einer sich selbst überlassenen, atheistischen Rationalität sogar in den Selbstmord treiben. Der übersteigerte Vernunftglaube kommt im Wertesystem des Romans letztlich einem Nihilismus gleich. Im Kapitel »Bei Tichon« zeigt sich, dass Stavrogins grundsätzlich religiöse Natur in ihrem kritischen Rationalismus nur auf das eigene Suchen stößt und schließlich in die Leere stürzt. Stavrogin hat am Ende keinen Ort mehr, an den er sich begeben könnte: Es gibt für ihn nur noch das enge Tal des Schweizer Kantons Uri und die ewige Verdammung, die dem Selbstmörder im orthodoxen Glauben droht. Beide Möglichkeiten weisen keinen Ausweg auf und werden in der Axiologie des Romans klar mit der Hölle gleichgesetzt.

Alle drei Charakterelemente sind in Stavrogins Persönlichkeitsstruktur auf prominente Weise präsent und werden für die Romanhandlung konstitutiv: Wie in Šatov ist in Stavrogin die Hoffnung auf eine christliche Wiedergeburt Russlands angelegt, wie Verchovenskij verfügt Stavrogin über eine stark ausgeprägte instrumentelle Vernunft, wie Kirillov legt auch Stavrogin in letzter Verzweiflung Hand an sich. Dostoevskij macht also das komplexe Bewusstsein Stavrogins deutlich, indem er einzelne Aspekte dieses Bewusstseins einzeln anhand der Biographie anderer Figuren abhandelt.

Auch in den *Dämonen* sind die Aufzeichnungen und Notizen für Dostoevskijs kompositorisches Vorgehen aufschlussreich. Prominent beginnt der Plan mit der Bemerkung: »NB: Alles liegt in den Charakteren.«¹⁶ Die weitere Konzeptualisierung des Romans zeigt, dass Dostoevskij immer wieder einzelne Charaktermerkmale zwischen den Handlungsfiguren hin und her schiebt. Die eigentliche Romanhandlung ergibt sich dann erst aus der definitiven Allokation einzelner Bewusstseinsinstanzen in bestimmten Figuren.¹⁷

Dostoevskijs Vorgehen in den *Dämonen* kann als Kombination der Kunstgriffe aus *Verbrechen und Strafe* und dem *Idioten* gewertet werden. Stavrogin verfügt einerseits über ein komplexes Bewusstsein mit widerstreitenden Einzelpotenzen, andererseits werden diese Potenzen auch anhand von ausgewählten Personen abgehandelt. Der Grundkonflikt wird also gleichzeitig zwischen Stavrogins Persönlichkeitsinstanzen als auch zwischen den Handlungsfiguren ausgetragen.

Diese komplexe Wahl bedingt eine Veränderung der Erzählperspektive. Die Romanhandlung wird von Anton Lavrent'evič G-v erzählt – einer Figur, die

zwar nicht direkt in das Geschehen verwickelt ist, aber weitgehend als Augenzeuge auftritt. Aus der Perspektive des Chronisten kann Stavrogin nur von außen dargestellt werden – sein komplexes Bewusstsein tritt in der Regel nicht direkt in den Blick des Lesers. Eine Ausnahme bilden dabei autobiographische Dokumente, die allmählich in den Romantext eingespielt werden. Die Psychomachie wird also auch in den *Dämonen* zunächst als eine Art Stellvertreterkrieg einzelner Handlungsfiguren geführt, manifestiert sich aber gegen Ende des Romans auch als Bewusstseinproblematik des Protagonisten. Der naive Erzähler steht allerdings ratlos vor der tragischen Entwicklung der Ereignisse und kann im Epilog nur verständnislos Stavrogins Untergang dokumentieren. Damit wiederholt Dostoevskij jenen Kunstgriff, den er bereits im *Idioten* eingesetzt hatte: Über dem Nichtverständnis des Erzählers, der nicht in der Lage ist, die Figurenkonstellation als widersprüchliche Einheit und als Chiffre für das komplexe Bewusstsein des Protagonisten zusammenzudenken, soll sich das Verständnis des Lesers erheben, der diesen geheimen Zusammenhang erfassen kann.

Die deutlichste Form der figuralen Ausdifferenzierung eines komplexen Bewusstseins hat Dostoevskij im Roman *Die Brüder Karamasow* (1880) gefunden. Auf die Tatsache, dass die vier Brüder als höchst ungleiche Komplemente einer höheren Einheit gedeutet werden müssen, hat bereits Sigmund Freud in seinem berühmten Aufsatz »Dostojewski und die Vätertötung« (1928) aufmerksam gemacht. Man kann bei der Analyse der narrativen Bewusstseinspaltung durchaus bei Freuds Charakterisierung bleiben. Die Brüder teilen sich auf in den effeminierten Gläubigen Aleša, den triebhaften Genussmenschen Dmitrij, den skeptischen Zyniker Ivan und den epileptischen Verbrecher Smerdjakov.¹⁸ Interessant ist die Distribution der Gespräche zwischen den Brüdern in der Textkomposition. Der Roman setzt ein mit der Familiengeschichte der Karamazovs. Durch die Tatsache, dass die vier Brüder drei verschiedene Mütter haben, wird die Unterschiedlichkeit der Brüder bereits genealogisch begründet. Smerdjakov nimmt eine Sonderstellung ein: Auch für den Leser wird ja erst am Schluss des Romans die Tatsache enthüllt, dass Smerdjakov und nicht Dmitrij der Vätermörder ist. Aus einer stark vereinfachten Darstellung der Dialoge zwischen den Brüdern wird deutlich, dass Aleša den diskursiven Angelpunkt des Romans darstellt.

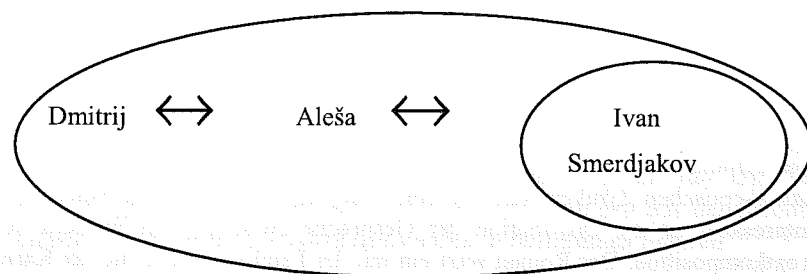
¹⁶ Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij*, XI, 58.

¹⁷ J. Herlth: »Maske, Usurpation, Allegorie: Erzählstrategien und Deutungsmodelle in Fedor Dostoevskijs *Besy* (Die Dämonen)«. In: B. Harreß / J. Herlth, A. Lauhus (Hgg.): *Die Lust an der Maske*. Festschrift für Bodo Zelinsky. Frankfurt am Main 2007, 75-105, 79.

¹⁸ S. Freud, »Dostojewski und die Vätertötung«. In: S. Freud: *Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt am Main 1982, 267-286, 282. (Studienausgabe X).

2	3	4	5	7	8	11
A-I-D	A-D	A-S	A-I	A	D	A-S
	A-S		I-S			A-I
	A-I-D					I-S

Auffällig sind vor allem Alešas vertrauliche Gespräche mit Dmitrij im 4. und mit Ivan im 5. Buch. Gleichzeitig kann man auch erkennen, dass die einzelnen Brüder einander unterschiedlich nahe stehen. Es gibt keine Zwiegespräche zwischen Dmitrij und Ivan sowie zwischen Smerdjakov und Dmitrij. Eine weitere Besonderheit liegt darin, dass jedem der drei legitimen Brüder ein Buch gewidmet ist, Aleša das 7., Dmitrij das 8. und Ivan das 11. Allerdings können nur Aleša und Dmitrij als Protagonisten ›ihr‹ Buch ganz ausfüllen, Ivan teilt sich ›sein‹ Buch mit Smerdjakov, der hier auf prominente Weise präsent ist. Aus diesen Erkenntnissen lässt sich folgendes Beziehungsschema zwischen den Brüdern erstellen:



Aleša nimmt also eine Zentralstellung in der seelischen Ökonomie des übergeordneten komplexen Bewusstseins ein. Die interne Psychomachie in diesem komplexen Bewusstsein wird aufgespaltet in zwei lange intime Gesprächsszenen. In Buch 3 erstreckt sich Dmitrijs »Beichte eines heißen Herzens« vor Aleša über 3 Kapitel, denselben Raum nimmt Ivans langer Dialog mit Aleša in Buch 5 ein – in diesem Kontext erzählt Ivan auch die »Legende vom Großinquisitor«. Aleša als ruhender, passiver Mittelpunkt ist also von zwei aktiven Polen umgeben: Dem impulsiven Dmitrij und dem rationalen Ivan.

Diese Konstellation erinnert stark an die Seelenkonzeption aus Platons *Phaidros*-Dialog. Platon vergleicht die Seele mit einem Gespann, das aus dem Lenker und einem wilden und einem edlen Pferd besteht. Die beiden Pferde reißen die Seele nach vorne, der Wagenlenker muss zwischen den beiden gegensätzlichen Kräften vermitteln. Dostoevskij hatte sich bereits in den Vor-

studien zu den *Dämonen* mit Platon beschäftigt. In seiner Bibliothek befand sich überdies ein Buch mit dem Titel *Platon in der Auslegung von Clifton Collins* (1876) aus der Serie *Sammelbände antiker Klassiker für russische Leser*. Mit Sicherheit kannte er den *Phaidros*-Dialog, den er auch in seiner Publizistik explizit erwähnt.¹⁹

Es liegt nun nahe, die Konstellation der Brüder als figurale Umsetzung des Seelenpferd-Gleichnisses zu deuten. Aleša wäre dann der Wagenlenker, der zwischen den beiden unterschiedlichen Instanzen Leidenschaft und Vernunft zu vermitteln sucht. So liesse sich auch die relative Passivität Alešas im Vergleich mit seinen Brüdern plausibel erklären. Auch die einigermaßen erstaunliche Ankündigung des Ich-Erzählers, der im Vorwort ankündigt, die Lebensgeschichte seines »Helden Aleksej Fedorovič Karamazov«²⁰ zu beschreiben, gewinnt einen spezifischen Sinn. Aleša, der scheinbar im Handlungsverlauf des Romans nur eine untergeordnete Rolle spielt, wird so erkennbar als Seelenzentrum eines komplexen Bewusstseins, das zwischen Leidenschaft und Verstand hin und her und vor allem nach vorwärts gerissen wird.

Dostoevskijs originelle Zugabe zur platonischen Grundkonzeption liegt darin, dass er den rationalen Pol um eine dämonische Komponente erweitert. Diese Komponente wird im Roman durch den Bastard Smerdjakov verkörpert. Die drei Schlüsseldialoge zwischen Ivan und Smerdjakov machen deutlich, dass Smerdjakov nur Ivans Ideen radikalisiert und die praktischen Konsequenzen daraus zieht. Ivan verzweifelt am Theodizee-Problem und verliert seinen Glauben an Gott; Smerdjakov greift Ivans Diktum »Wenn es keinen Gott gibt, dann ist alles erlaubt« auf und ermordet den Vater Karamazov.

Die Brüder Karamazov stehen also für verschiedene Seeleninstanzen, die gemeinsam ein komplexes Bewusstsein bilden. Gerade in der figuralen Ausdifferenzierung dieses komplexen Bewusstseins liefert Dostoevskij eine literarische Erklärung für unlogisches, bisweilen sogar absurdes menschliches Handeln: Jede Seeleninstanz – oder im Kontext des Romans gesprochen: jeder Bruder – handelt für sich allein genommen konsequent, im Zusammenspiel jedoch ergibt sich ein undurchschaubares, ja sogar widersprüchliches Geflecht von Ideen, Motivationen und Rechtfertigungen. In diesem Sinne stellen die *Brüder Karamasow* das figural ausdifferenzierte Gegenstück zu den *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* dar, in dem ein mit sich selbst rasonierender Protagonist sein eigenes absurdes Verhalten rechtfertigt.

Ivan Karamazovs Teufelsgespräch bietet vielleicht das berühmteste Beispiel für die literarische Spaltung eines Figurenbewusstseins. Dostoevskij verwendet

¹⁹ N. F. Budanova (red.): *Biblioteka F.M. Dostoevskogo. Opyt rekonstrukcii. Naučnoe opisanie*. Sankt-Peterburg 2005, 59.

²⁰ Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij*, XIV, 5.

hier einen Kunstgriff, den die russischen Formalisten die »Bloßlegung des Verfahrens« nennen. Gemeint ist damit folgendes: Eine bestimmte Darstellungstechnik wird nicht nur angewendet, sondern die Anwendung wird auch im literarischen Text explizit erklärt. Im konkreten Fall: In den *Brüdern Karamasow* wird nicht nur deutlich, dass der Teufel ein Teil von Ivans Seele ist; diese Zugehörigkeit wird im Text selbst reflektiert. Bereits die Kapitelüberschrift »Der Teufel. Ivan Fedorovičs Alptraum« macht deutlich, dass es sich beim Teufel um eine Seeleninstanz von Ivan handelt. Dostoevskij weist in diesem Kapitel immer wieder darauf hin, dass der Teufel direkt Ivans Phantasie entspringt. Bereits die Einführung des Teufels steht unter diesem Zeichen:

So saß Ivan denn jetzt in seinem Zimmer, wusste beinahe selbst, dass er im Fieber phantasierte und blickte, wie ich schon vorher sagte, angestrengt zur anderen Wand, als fixiere er dort einen Gegenstand auf dem Diwan. Dort saß plötzlich jemand!²¹

Ivan insistiert hartnäckig auf dem Gedanken, dass der Teufel seine eigene Projektion ist. Er sagt zum Teufel:

Zuweilen sehe ich dich nicht, und dann höre ich nicht einmal deine Stimme, ganz wie das vorige Mal, aber ich errate immer irgendwie, was du da brummt, denn *du bist ich; ich, ich rede selbst, und nicht du!*²²

Dieselbe Aussage wiederholt Ivan noch zwei Mal:

Nein, du bist nicht ein Ding für sich, du bist – ich, du bist ich und sonst nichts! Schmutz bist du, nichts als meine Phantasie bist du!

[...]

Ja, nichts als mein Traum bist du, selbständig existierst du überhaupt nicht!²³

Gerade die obsessive Wiederholung dieses Motivs muss stutzig machen. Es stellt sich zumindest die Frage, weshalb Dostoevskij den ontologischen Status des Teufels nicht in der Schwebe gelassen hat. Es wäre ein Leichtes gewesen, für den Leser unentscheidbar zu machen, ob der Teufel wirklich auftritt oder ob er eine Ausgeburt von Ivans Phantasie ist. Dass Dostoevskij über das künstlerische Handwerk zu einer solchen Lösung verfügte, steht außer Frage. Bereits frühe Werke wie der *Doppelgänger* (1846) oder die *Wirtin* (1847) entfalten ihre literarische Wirkungskraft gerade aus dem Zweifel des Lesers, ob das dargestellte Geschehen real oder nur eine Phantasie des Protagonisten ist, und stellen damit exemplarische Anwendungsfälle für Tsvetan Todorovs *Theorie der fantastischen Literatur* dar.

Dostoevskij hat aus zwei Gründen in den *Brüdern Karamasow* auf diese auch für ihn sicher verlockende Darstellungsvariante verzichtet. Zum einen

²¹ Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij*, XV, 70.

²² *Ebd.*, 72.

²³ *Ebd.*, 77, 80.

wollte er einen hermeneutischen Wink geben, wie die familiäre Gemeinschaft der Brüder zu deuten sei. Mit anderen Worten: Was Dostoevskij im Verhältnis zwischen Ivan und dem Teufel expliziert, trifft implizit auf das komplexe Bewusstsein zu, das von den vier Brüdern gebildet wird. Jeder der Brüder ist eine autonome Seeleninstanz, so wie der Teufel eine Seeleninstanz Ivans ist. Die Szene mit dem Teufelsgespräch ist also ein hermeneutischer Schlüssel, mit dem die Komposition des Romanganzes aufgeschlossen werden kann.

Zum anderen ist auf die Rolle des Teufels in der allgemeinen Axiologie des Romans hinzuweisen. Immer wieder wird im Roman darauf hingewiesen, dass der Teufel am Vätermord schuldig sei. Das ideologische Grundproblem des Romans – die Genealogie des Bösen – wird also auch durch eine figurale Abspaltung von den Protagonisten dargestellt: Das Teuflische ist eine Instanz, die im Bewusstsein der Personen sitzt, und sich unter bestimmten Umständen selbständig machen kann. Der Teufel kann dann als eigene Figur auftreten, wenn das Böse, nämlich der Vätermord, gedacht wird (Aleša), durch atheistischen Rationalismus gerechtfertigt wird (Ivan) oder in blindem Zorn gewollt (Dmitri) wird.²⁴

Dostoevskijs anthropologische Konzeption des Bösen entfaltet ihre Aussagekraft vor dem Hintergrund der Figurenkonstellation: Das Teuflische ist im menschlichen Bewusstsein verborgen; es kann eigene Konturen gewinnen, wenn es nicht mehr kontrolliert wird. Die Erkennbarkeit dieses ethischen Mechanismus innerhalb des komplexen Bewusstseins war Dostoevskij so wichtig, dass er den phantastischen Effekt einer möglichen realen Teufelsexistenz opferte.

Seelenkämpfe tauchen in allen späten Dostoevskij-Romanen auf. Die verschiedenen Bewusstseinsinstanzen werden in den Romanen immer stärker ausdifferenziert. Der Held aus *Verbrechen und Strafe* repräsentiert noch ein einheitliches komplexes Bewusstsein, während im *Idioten* die Hauptkomponenten von Raskol'nikovs multipler Persönlichkeit bereits auf zwei Protagonisten verteilt werden. In den *Dämonen* gibt es gewissermaßen zwei Bühnen: Die ideologische Problematik des Romans wird sowohl im komplexen Bewusstsein des Helden Stavrogin als auch in den Konflikten der Nebenfiguren durchgespielt. In den *Brüdern Karamasow* erreicht Dostoevskij eine maximale Fächerung der verschiedenen Bewusstseinsinstanzen, indem er das platonische Modell des Seelengespans auf seine eigene Komposition anwendet.

In allen Fällen bleibt Dostoevskijs Kunstgriff dem Erzähler des Romans verborgen. Gerade die Ratlosigkeit des implizierten Erzählers führt zur Sinnstiftung des Lesers: Von seiner Position aus kann er erkennen, weshalb die geschil-

²⁴ H.-J. Gerigk: »Der Mord als Faszinosum. Dostojewskij« In: H.-J. Gerigk: *Die Russen in Amerika. Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschechow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA*. Hürtgenwald 1995, 103-238, 205.

dernten Ereignisse vom naiven Erzähler nicht in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden können. Der Leser kann jene Figuren und Persönlichkeitsinstanzen zu einem komplexen Bewusstsein zusammendenken, die aus der Perspektive der fiktionalen Welt als disparate, zufällige Einzelheiten erscheinen müssen.

CORNELIA RUHE

Der Teufel und seine Advokatin. Dialogizität und Seelenkampf

Du bist dir nur des einen Triebs bewusst

O lerne nie den andern kennen!

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,

Die eine will sich von der andern trennen.

(Johann Wolfgang von Goethe¹)

Die Psychomachie in der Tradition des Prudentius ist als Seelenkampf zu verstehen (*psyche* – Seele, *makein* – kämpfen), wobei die Seele sowohl Kämpfende ist als auch Umkämpfte. In der allegorischen Darstellung, die ausgehend von Prudentius in der mittelalterlichen Literatur einen wahren Siegeszug antrat, ist es die Seele, die in Form der personifizierten Tugenden und Laster letztlich mit sich selbst kämpft. Dieser Kampf findet nicht selten im Gespräch statt. Die Seele tritt hier gleichsam mit abgespaltenen Teilen ihrer selbst in Dialog, führt also eine Art von externalisiertem Selbstgespräch².

Von Prudentius und der mittelalterlichen allegorischen Literatur zu Michail Bachtin und dem Begriff der Dialogizität scheint es ein großer Schritt zu sein. Dennoch ist es möglich, eine Parallele zwischen Psychomachie und Dialogizität zu ziehen, wie im Folgenden anhand von Texten von Fëdor Dostoevskij und Miguel de Unamuno erläutert werden soll.

Die allegorische Personifikation der Tugenden und Laster produziert zumal in den mittelalterlichen Literaturen und in der Kunst eine reiche Tradition. Dem mit diesem Kontext vertrauten Leser bietet sie damit zugleich eine Lektürematrix, mit deren Hilfe Texte aufzuschlüsseln sind.

Der Begriff der Dialogizität hingegen wird erst im frühen 20. Jahrhundert geprägt: Bachtin definiert Dostoevskij als den Begründer des dialogischen

¹ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Vers 1110-1114.

² Vgl. hierzu zum Beispiel Rutebeuf: *La voie d'humilité*, éd. Michel Zink. *Oeuvres complètes*. Bd. 1. Paris 1989. S. 305-353.