

**Aspekte des Rechts bei Dostoevskij.
Zwischen Justizreform und religiös-philosophischen
Rechtstraditionen**

D i s s e r t a t i o n

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Sebastian Kornmesser

aus

Stralsund

2018

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

**Hauptberichterstatterin: Prof. Dr. Schamma Schahadat
Mitberichterstatterin: Prof. Dr. Irina Wutsdorff**

Tag der mündlichen Prüfung: 18.07.2016

Universität Tübingen: TOBIAS lib

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	5
1. Voraussetzungen für Dostoevskijs Beschäftigung mit dem Thema Recht	20
1.1 Biographie – Inhaftierung, Scheinhinrichtung und Katorga	20
1.2 Zensur – Neue publizistische Möglichkeiten der Kritik am Recht	25
1.3 Justiz – Die russische Justizreform von 1864	27
<hr/>	
II. Закон – Religiöse Aspekte des Rechts als Leben „unter dem Gesetz“ in <i>Zapiski iz męrtvogo doma</i>	31
1. Dostoevskij und Augustinus – Gesetz und Gnade	37
1.1 Die Topologie des Lagers – Bestrafung nach dem Gesetz Babylons	40
1.2 Gibt es einen Ausweg aus dem „Zellensystem“? – Die <i>conversio</i> Gorjančikovs und die Erzählstrategien der aesopischen Sprache	48
1.2.1 Exkurs: Für wahnsinnig erklärt – Čaadaev, Gogol und die Rehabilitierung des Adels	57
2. Lachen über die Macht des Gesetzes – Die Narrenfreiheit des Juden Isaj Fomič als Karikatur der Gesetzesgläubigkeit	62
<hr/>	
III. Справедливость – Philosophische Aspekte des Rechts als Polemik gegen die philosophische Gerechtigkeit in <i>Prestuplenie i nakazanie</i>	71
1. Schauen, Anschauung und Kontemplation – Rodion Raskol'nikovs Perspektivwechsel als Polemik gegen die philosophische <i>ratio</i>	76
1.1 Kränkung und Anschauung vor dem Mord	77
1.2 Ursache und Fehlurteile während des Mordes	81
1.3 <i>anamnēsis</i> und Kontemplation nach dem Mord	84
2. «... <i>такие же точно мысли?</i> » – Dostoevskijs Auseinandersetzung mit Platons Dialektik	88
2.1 Exkurs: <i>elenchos</i> bei Platon	89
2.2 <i>elenchos</i> bei Dostoevskij – Das belauschte Gespräch als Polemik gegen die Dialektik	91
2.3 Porfirij Petrovič als Parodie des Sokrates	96
2.3.1 Verhör und Redewettstreit – Kontrafaktur der <i>Apologie des Sokrates</i>	100
3. Slavophile Poetik als gemeinschaftsstiftende Funktion – Verbrechen und Läuterung im Epilog	104
3.1 Exkurs: Ivan Kireevskijs philosophische Religion	104
3.2 Wiederherstellung der Gerechtigkeit!? – Die Läuterung Rodion Raskol'nikovs	107
<hr/>	
IV. Отзывчивость – Publizistische Aspekte des Rechts und das Urteil des Lesers in <i>Dnevnik pisatelja</i>	111

1. Exkurs: Publizistische Vorläufer des <i>Dnevnik pisatelja</i>	115
1.1 Das Motiv des Schelms in <i>Zuboskal</i> von 1845	115
1.2 Feuilleton und Flaneur in <i>Peterburgskaja letopis'</i> von 1847	117
1.3 Die Zeitschriften <i>Vremja</i> und <i>Épocha</i> und das Programm der <i>počvenniki</i>	120
1.3.1 Rechtskritik und Bekehrung in <i>Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach</i>	121
2. Поэтическая отзывчивость – Mündigkeit und Manipulation des Lesers in <i>Dnevnik pisatelja</i> von 1873	127
2.1 Rezeptionssteuernde Verfahren in <i>Učit'elju</i>	129
2.2 Ekphrasis und Urteilskraft in <i>Po povodu vystavki</i>	133
3. Адвокатская отзывчивость – Justizirrtum und literarische Korrektur in <i>Dnevnik pisatelja</i> von 1873 und 1876	138
3.1 Freispruch und Teilschuld in <i>Sreda</i>	138
3.2 Spasovicz und die Verantwortungsethik Dostoevskijs	146
<hr/>	
V. Суд – Ästhetische Aspekte des Rechts als Inszenierung des Gerichtsprozesses in <i>Brat'ja Karamazovy</i>	152
1. Exkurs: Das Motiv des goldenen Zeitalters – Dostoevskij und Claude Lorrains <i>Akis und Galateia</i>	155
1.1 Das goldene Zeitalter als Utopie in <i>Besy</i>	158
1.2 Das goldene Zeitalter als Kosmodizee in <i>Son smešnogo čeloveka</i>	164
2. Gericht und goldenes Zeitalter in <i>Brat'ja Karamazovy</i>	167
2.1 Dostoevskij und Solov'ev – Das goldene Zeitalter unter dem Begriff „суд церкви“	170
2.2 <i>Sudebnaja ošibka</i> – Der Gerichtsprozess und das goldene Zeitalter unter dem Begriff „Страшный суд“	176
<hr/>	
VI. Schlussbetrachtung	188
Literaturverzeichnis	194

I. Einleitung

— Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? — говорил он себе. — Тем, что он злодеяние? Что значит слово „злодеяние“? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно!

Dostoevskij, *Prestuplenie i nakazanie* (PSS 6, 417)

„Und warum kommt ihnen meine Tat so ungeheuerlich vor?“ sprach er zu sich selbst. „Weil sie ein Verbrechen ist? Was bedeutet das Wort ‚Verbrechen‘? Mein Gewissen ist ruhig. Zugegeben, es liegt ein Verbrechen vor, zugegeben, der Buchstabe des Gesetzes ist verletzt, und Blut ist vergossen worden; gut, so nehmt für den Buchstaben des Gesetzes meinen Kopf...und wir sind quitt!“

Dostoevskij, *Verbrechen und Strafe* (2010, 707)

In diesem inneren Monolog Rodion Raskol'nikovs im Epilog von *Prestuplenie i nakazanie* zeigt sich die Frage nach der Bedeutung des Begriffes „злодеяние“ (Verbrechen) als eine Frage nach der Interpretation eines rechtlichen Begriffes und seiner Geltung für den Einzelnen vor dem Hintergrund eines fehlenden Rechtsbewusstseins. Der im Gefängnis sitzende Mörder empfindet keine Reue für seine Tat und versucht, sich vor sich selbst zu rechtfertigen. An der Aussage Raskol'nikovs lassen sich beispielhaft alle wichtigen Aspekte des Themas Recht und seiner Bedeutung in den Texten Dostoevskijs aufzeigen, die einen Bezug zu den Bereichen Justiz, Philosophie und Religion herstellen: Unter dem juristischen Aspekt ist das Wort Verbrechen mit einer Übertretung von Gesetzen und einem Verstoß gegen die Rechtsordnung verknüpft. In der Frage „Что значит слово ‚злодеяние‘?“ (Was bedeutet das Wort ‚Verbrechen‘?) und in der Formulierung „буква закона“ (Buchstabe des Gesetzes) wird die Begrifflichkeit von Verbrechen betont, so dass das Wort von Raskol'nikov lediglich als ein formeller Begriff der Justiz verstanden wird. Nach seiner Inhaftierung und Verurteilung als Mörder zeigt sich hier die Verweigerungshaltung Raskol'nikovs, sich gegenüber dem Gesetz schuldig zu bekennen. Er assoziiert mit „Verbrechen“ nur einen juristischen Begriff, welcher für ihn darüber hinaus jedoch keine Geltung hat.

Doch durch die Betrachtung der philosophischen Aspekte des Begriffes „злодеяние“ lässt sich ein Bezug zu Friedrich Schellings intellektueller Anschauung leerer

Begriffe herstellen: „Der Begriff ohne Anschauung ist leer, ein Wort ohne Bedeutung, ein Schall für das Ohr, ohne Sinn für den Geist“, so Schelling (zit. nach Ritter/Gründer 1971, 345). Anschauung sei ein „allen Erkenntnisformen zugrundeliegendes Vermögen“, welches Begriffe überhaupt erst mit Sinn füllt und die „Unmittelbarkeit mit der Freiheit“ zeige (ebd.). Raskol’nikovs Formulierung „ВОЗЬМИТЕ за букву закона мою голову... и довольно!“ (so nehmt für den Buchstaben des Gesetzes meinen Kopf...und wir sind quitt!) wirkt in Verbindung mit dieser Betrachtung Schellings wie eine durch den intellektuellen Zugang hervorgerufene Verweigerungshaltung gegenüber dem eigenen Gefühl der Freiheit. Aus der Anschauung des Begriffes heraus wird das Verbrechen zur theoretischen Idee, für die Raskol’nikov daher, statt den Begriff mit Sinn zu füllen und sich schuldig zu fühlen, seinen Kopf als „Urheber“ der Idee hinhält. Er bleibt damit seiner Idee des Verbrechens (eines geplanten Mordes zur Wiederherstellung der Gerechtigkeit) treu, die das Verbrechen und den Buchstaben des Gesetzes in philosophischer Hinsicht als gleichwertig betrachtet und dadurch austauschbar werden lässt.

Betrachtet man hingegen Raskol’nikovs inneren Monolog unter religiösen Aspekten, so zeigt sich, dass trotz der Formulierung „Совесть моя спокойна.“ (Mein Gewissen ist ruhig.) bereits ein Prozess der Läuterung begonnen hat: Mit seiner fehlenden Anerkennung der Schuld unter Berufung auf den „Buchstaben des Gesetzes“ wird auf den Vers des zweiten Korintherbriefes verwiesen: „Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.“ (2. Kor. 3,6) Die Bedeutung des Verbrechens – seines Verbrechens – kann sich demnach für Raskol’nikov nicht durch eine juristisch formelle Begriffsdefinition oder durch die philosophisch intellektuelle Anschauung des Begriffes erschließen, sondern nur indem er den Begriff mit Geist für sich selbst „lebendig“ macht: Raskol’nikovs Läuterung beginnt erst durch seinen Glauben, der das Verbrechen in Bezug zu sich selbst und seiner eigenen Schuld setzt, so dass er es nicht durch juristische oder philosophische Betrachtungen von sich weisen kann. Hier setzt meine Arbeit *Aspekte des Rechts bei Dostoevskij. Zwischen Justizreform und religiös-philosophischen Rechtstraditionen* an, in der die Texte Dostoevskijs auf Aspekte des Rechts untersucht werden, die sich in den unterschiedlichen Teilbereichen wie Justiz, Philosophie, Religion sowie auch Publizistik ausdifferenzieren. Durch die Analyse dieser Teilbereiche des Rechts und der Rechtsthemen (wie hier z.B. Verbrechen und Gerechtigkeit) in ausgewählten Werken

Dostoevskijs soll dem Erzählen über Recht nachgegangen werden, um die Entwicklung des Rechtsverständnisses bei Dostoevskij aufzuzeigen und damit den Begriff Recht für das russische Rechtsbewusstsein des 19. Jahrhunderts mit Bedeutung zu füllen.

Das Thema Recht hält ab Mitte der 1850er Jahre verstärkt Einzug in die Literatur des russischen Realismus. Durch den Herrschaftswechsel von Nikolaj I. zu Aleksandr II. im Jahr 1855 eröffneten sich neue Möglichkeiten für die Veröffentlichung von Werken, die sich durch eine liberalere Zensur zunehmend kritischer mit dem Recht auseinandersetzen konnten: Aleksandr Suchovo-Kobylin beschreibt in der satirischen Komödien-Trilogie *Kartiny prošedšego* von 1855-1869 die Erfindung eines Gerichtsfalles durch ein Wort, Michail Saltykov-Ščedrin prangert mit *Gubenskie očerki* von 1860 das im Adel praktizierte Gewohnheitsrecht als Ursprung der Unterdrückung von Leibeigenen in Russland an und Fëdor M. Dostoevskijs Schilderung der Katorga in *Zimnie Zametki iz mërtvogo doma* von 1860-1861 verurteilt schließlich die Grausamkeit des Straflagers. Bei diesen Werken wird das Thema Recht jeweils unter dem Eindruck des alten russischen Rechtssystems behandelt. Doch ab dem Zeitpunkt der russischen Justizreform von 1864 wenden sich viele russische Autoren dem Recht auf neue Weise zu, indem sie das Geschworenengericht zum Thema machen, wobei festzuhalten ist, dass es sich dabei ausschließlich um das Verfahren von Strafprozessen handelt. Durch die an die Justizreform von 1864 anknüpfenden neuen Möglichkeiten der Berichterstattungen über Gerichtsprozesse in den russischen Zeitungen, rückt das Thema Recht immer mehr in den Fokus gesellschaftlicher sowie philosophischer Debatten, die vor allem in der russischen Literatur vorangetrieben werden.¹

Die öffentlichen Debatten über Gerichtsprozesse werden in Anknüpfung an die russische Literatur auch durch die Philosophie aufgegriffen und von Slavophilen wie z.B. Ivan Kireevskij oder Sergej Aksakov in ein Konzept religiös-philosophischer Betrachtung der russischen Kulturgeschichte übertragen.² Die Slavophilen stellen

¹ Saltykov-Ščedrin, Dostoevskij und andere russische Autoren werden insbesondere durch den Nečaev-Prozess von 1871, den ersten politischen Prozess, der gemäß der Justizreform durchgeführt wurde, nicht nur zu literarischen Werken angeregt, sondern auch zur eigenen Teilnahme an den Gerichtsprozessen.

² Während Kireevskij das Konzept der *sobornost'* durch die Diffamierung europäischer Kulturgeschichte als eine gewaltvolle und auf Kriegen sowie dem Römischen Recht basierende Zivilisation bezeichnet (Kireevskij: *O caractere prosverščenija Evropy i ego otnošenii k prosveščeniju Rossi*, 1852), kritisiert Aksakov vor allem das *Gewohnheitsrecht*, welches sich aus

dabei insgesamt die „äußere Gerechtigkeit“ europäischer Rechtskultur der russisch-orthodoxen „inneren Wahrheit“ gegenüber (Plotnikov 2011, 9), um nicht zuletzt die Eigentümlichkeit des russischen „правосознание“ (Rechtsbewusstsein) hervorzuheben und sich gegen die „Künstlichkeit“ der westeuropäischen Rechtsdiskurse zu behaupten (Sproede 2004, 428). Dadurch entsteht schließlich eine „Philosophie des Rechts“ (Schlüchter 2008, 27ff) in Russland, die sich vor allem durch Vladimir Solov’ev und dem Rechtsphilosophen Pavel Novgorodcev bis ins 20. Jahrhundert hinein fortsetzt (vgl. Sproede 2004, 437 f.).

Im Gegensatz zu Westeuropa wird die Eigentümlichkeit des russischen Rechts seit dem 19. Jahrhundert vornehmlich über einen religiösen Zugang bestimmt. Im positiven Recht, d.h. im vom Menschen gesetzten Recht, wird von der Unschuld des Einzelnen ausgegangen, bis diesem durch die Verfahren der Rechtsprechung und in Vertretung der Anwälte sowie im Vorsitz des Richters die Schuld nachgewiesen wird. Die Slavophilen und russischen Autoren wie Dostoevskij hingegen zweifeln die Urteilskraft juristischer Instanzen an und gehen stattdessen von einer Schuld des Angeklagten sowie von einer Mitschuld von Klägern und Geschworenen aus. Sie verorten dabei die Position des Richters nicht auf irdischer Ebene, sondern machen Gott zum eigentlichen Richter. In ihrer häufig an die biblische Erbschuld anknüpfenden Argumentation könne der Mensch nicht durch die Justiz, nicht durch die westliche *ratio* Recht erfahren, sondern nur in der Gemeinschaft und durch das Gesetz der Nächstenliebe.

Dieses religiöse Konzept von Recht zeigt sich jedoch nicht erst seit dem 19. Jahrhundert in Russland, sondern beginnt bereits mit dem Metropoliten Ilarion und seinem Werk *Slovo o zakone i blagodati* (*Rede vom Gesetz und die Gnade*, 11. Jahrhundert). Bei Ilarion wird Recht als vorübergehende irdische Gesetzmäßigkeit verstanden, die das zwischenmenschliche Leben reglementieren soll, bis die Gnade durch die Wiederkehr Jesu Christi den Menschen von seiner Erbschuld befreit. Nach Ilarion sind alle Menschen von Geburt an schuldig vor Gott, bis dieser in seiner Gnade – nicht durch das Gesetz – den Menschen erlöst. Diese Kirchenlehre Ilarions geht u.a. auf Augustinus und seiner Rechtfertigung der Gerechtigkeit Gottes zurück. Im Unterschied zur Justiz betrachten Ilarion und Augustinus nicht den Einzelnen, sondern das Kollektiv als schuldig. Diese Diskrepanz im rechtstheoretischen Denken

dem russischen Adel und seiner Anlehnung an die französische Kultur in Russland erhalten und die Unterdrückung der meist bäuerlichen Bevölkerung legitimiert habe (Aksakov: *O prave obyčnom, ignoriruemom našimi juristami*, 1861).

zwischen kollektiver Schuld und einzelner Schuldigkeit bereitet argumentativ eine Negation des Rechtsbegriffes durch die russischen Autoren des 19. Jahrhunderts vor, die auf den Traditionen der Kirchenlehre basiert und die schließlich in der Rechtsverneinung bzw. in dem Begriff des Rechtsnihilismus der russischen Kultur mündet. Ilarions Lehre von Recht als konstruierter (dem Glauben uneigener) Ordnung innerhalb der russischen Gemeinschaft fand in russischer Kultur und Philosophie eine vielfache Adaption in Form einer Verbreitung von anarchischem Denken und einem Misstrauen gegenüber dem Gesetz, das vor allem im 20. Jahrhundert Früchte trug (vgl. Grübel/Smirnov 1997, 7).³

Die aus der russischen Justizreform von 1864 resultierenden öffentlichen Debatten sowie die philosophischen und religiösen Konzepte der sich herausbildenden „Philosophie des Rechts“ versucht Dostoevskij innerhalb seiner literarischen Werke zu kommentieren und deren Umbrüche, Verschmelzungen und Gegensätze innerhalb der Gesellschaft abzubilden. Diese literarische Kommentierung des Rechts beginnt bei Dostoevskij mit den *Zapiski iz męrtvogo doma* und einer Auseinandersetzung mit dem Lagergesetz, welches die grausamen Körperstrafen in einer sibirischen Strafanstalt legitimiert. Nicht nur die eigenen Erfahrungen Dostoevskijs als Gefangener in der Katorga lassen diesen Text so authentisch erscheinen, sondern auch das Spiel mit einer fiktiven Herausgeberschaft, die einen gefundenen Lagerbericht eines Wahnsinnigen ankündigt. Der Bezug zum Recht stellt sich hierbei durch ein Zeitportrait vor der Justizreform dar, welches das alte Russische Recht in seinem Strafvollzug beschreibt. Dabei gerät der Begriff „закон“ (Gesetz) in den Vordergrund, mit dem sowohl das alttestamentarische Gesetz als auch das Lagergesetz gemeint sein können. Der Begriff „закон“ steht innerhalb des Wortfeldes Recht und bietet aus religiöser Warte einen interessanten Blick auf die Aspekte des Rechts in den Lagerbeschreibungen Dostoevskijs zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Russland.

In *Prestuplenie i nakazanie (Verbrechen und Strafe)* wird das Thema Recht hingegen aus der Warte der Philosophie betrachtet. Der geplante und durchdachte Mord an einer Pfandleiherin durch den Studenten Rodion Raskol'nikov polemisiert gegen die Dialektik, als dem rationalistisch-analytischen Erbe der westlichen Philosophie. Der Bezug zum Recht stellt sich hier durch das Thema des Verbrechens dar: Der

³ Zum Rechtsnihilismus in Verbindung mit der kulturhistorischen Entwicklung Russlands bis hin zur Oktoberrevolution und der Sowjetzeit siehe auch Andrzej Walickis *A history of Russian thought from the enlightenment to marxism* (1980) sowie M.I. Katkov *Vlast' i terror* (2011).

Protagonist geht der Frage nach, inwiefern durch ein Verbrechen Recht und Gerechtigkeit wiederhergestellt werden können. Der Begriff „справедливость“ (Gerechtigkeit) gerät dabei ins Zentrum von Rodion Raskol'nikovs philosophischen Überlegungen, die er mit dem geplanten Mord in die Tat umsetzen will. Recht tritt dabei als negativ konnotiertes theoretisches Modell der westlichen Philosophie in Erscheinung, zu der als Gegengewicht und in Anklang an den Slavophilen Kireevskij eine auf dem richtigen Handeln basierende russische Philosophie postuliert wird.

In *Sreda (Das Milieu)* und den Artikeln zum Kroneberg-Prozess in *Dnevnik pisatelja (Tagebuch eines Schriftstellers)* greift Dostoevskij erstmals thematisch die Justizreform von 1864 auf. Die von der Justizreform eingeführten Geschworenengerichte werden zum einen als großer zivilisatorischer Gewinn für die Öffentlichkeit in Russland präsentiert. Doch es gelingt Dostoevskij mit wirkungsästhetischen Mitteln die Advokatenreden als eine Gefahr der falschen Urteilsbildung und damit als Gefahr für die Entwicklung der russischen Gesellschaft bloßzustellen. Dostoevskij macht in *Dnevnik pisatelja* vor allem die Rhetorik der Advokaten für eine übermäßige Zahl an Freisprüchen innerhalb des neu reformierten Rechts verantwortlich, die tatsächlich auch historisch belegt sind. Dabei setzt er die Wirkung seiner Texte ins Verhältnis zur Wirkung der Advokatenreden, um damit insgesamt das Verhältnis von poetischer und advokatischer Resonanzfähigkeit aufzuzeigen. Der Begriff „отзывчивость“ (Resonanzfähigkeit) scheint auf den ersten Blick aus dem Wortfeld Recht herauszufallen, doch steht er im Zentrum des Urteilsprozesses zwischen Advokaten und Geschworenen wie gleichermaßen auch von Autor und Leser, so dass er von besonderer Bedeutung für die literaturwissenschaftliche Analyse von Dostoevskijs Texten über Recht wird.

In *Brat'ja Karamazovy* widmet sich Dostoevskij schließlich erneut dem Thema Justizreform, indem er die Geschichte der Familie Karamazov bis hin zum Justizprozess erzählt. Die Darstellung dieses Gerichtsprozesses wird mit dem Motiv des goldenen Zeitalters ästhetisch in Szene gesetzt und dem Jüngsten Gericht als eigentlich rechtsprechende Instanz einem Justizirrtum gegenübergestellt. Das Geschworenengericht und alle Teilnehmer des Prozesses zeigen sich dabei als Repräsentanten der russischen Gesellschaft, die mit ihren eigenen Konfliktlösungen die Probleme eines modernen Rechtsbewusstseins bloßlegen. Kurz vor seinem Tod zeichnet Dostoevskij mit diesem Werk einen Spiegel der russischen Gesellschaft, der damit auch über die ambitionierten Reformprozesse der 1870er Jahre Gericht hält.

Der Begriff „суд“ (Gericht) nimmt dadurch eine besondere Bedeutung innerhalb des Werkes ein, die im Unterschied zum Begriff „процесс“ (Prozess) nicht nur auf ein weltliches, sondern auf ein übergeordnetes metaphysisches Prinzip der Rechtsprechung verweist. In dieser Arbeit werden also die religiösen Aspekte des Rechts in *Zapiski iz mërtnovogo doma* unter dem Suchwort „закон“ analysiert, die philosophischen Aspekte von *Prestuplenie i nakazanie* unter dem Suchwort „справедливость“, die publizistischen Aspekte von *Dnevnik pisatelja* in Bezug auf „отзывчивость“ sowie schließlich die ästhetischen Aspekte des Rechts in *Brat'ja Karamazovy* unter dem Suchwort „суд“.

Die Auswahl der für diese Arbeit analysierten Texte Dostoevskijs stellen seine wichtigsten literarischen Auseinandersetzungen mit dem Thema Recht ab den 1850er Jahren bis zu seinem Tod im Jahr 1881 dar. Sie umfassen eine Zeitspanne von 30 Jahren, in denen sich das Rechtsverständnis von Dostoevskij schärft. Dabei zeigen die Themen des Rechts Berührungspunkte mit anderen Bereichen wie der Religion, der Philosophie, der Öffentlichkeit und der Justiz. Diese Bereiche durchleuchten damit den Begriff „правда“ (sowohl mit „Recht“ als auch „Wahrheit“ im Deutschen zu übersetzen) in seiner Vielfalt und unterschiedlichen Adaption in Gesellschaft und Staat. Dostoevskijs Schilderungen von Gefängnisalltag, Verbrechen, Advokatenreden, oder dem Geschworenengericht sind vor allem ein Erzählen über Recht, eine Narration von Rechtsthemen innerhalb der Literatur. Der Begriff „правда“ bildet sich dabei erst durch die Perspektivierung bzw. Ansicht auf Rechtsthemen, d.h. aus seinen *Aspekten* heraus.⁴ Erst in einer Analyse der einzelnen Aspekte des Rechts in den ausgewählten Texten zeigt sich daher Dostoevskijs Gesamtverständnis des Begriffes „правда“.

Dostoevskijs Rechtsthemen bewegen sich insgesamt zwischen einerseits religiös-philosophischen Traditionen, die an Ilarion, Platon und Augustinus anknüpfen, und andererseits aktuellen politischen und gesellschaftlichen Ereignissen, die vor allem von der Justizreform und den Gerichtsprozessen inspiriert sind. Die Figuren in Dostoevskijs Texten positionieren sich jedoch nicht immer eindeutig, legen sich nicht auf einen Standpunkt fest, was Michail Bachtin auch als Polyphonie charakterisiert hat. Stattdessen stehen die Figuren sowie das Erzählen über Recht insgesamt in einem Konflikt zwischen Tradition und Reform. Recht konstituiert sich

⁴ Der Begriff Aspekt leitet sich vom lateinischen *aspectus* ab (Anblick, Ansicht) und steht auch für Blickwinkel, Blickrichtung und Betrachtungsweise.

bei Dostoevskij in einem Dazwischen, welches den Konflikt von Tradition und Moderne repräsentiert.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung ist dem relationalen Charakter des Rechts bei Dostoevskij bisher wenig Aufmerksamkeit zuteilgeworden. Der „Entfaltung von Rechtsthemen“ in der Literatur widmet sich das Forschungsfeld *Recht und Literatur*, insbesondere der Forschungszugang *Recht in der Perspektive der Literatur*, um „komplexere Möglichkeiten“ herauszuarbeiten, über Fragen des Rechts zu diskutieren, wie z.B. „deren anthropologische und ethische Grundlagen“, oder das Problembewusstsein für die „Unvollkommenheit des Rechts“ (Greiner 2010, 15 f.). Vor allem die Adaption westeuropäischer Rechtsnormen vor dem Hintergrund russischer Kultur ist dabei in der slavistischen Forschung bislang noch unterrepräsentiert. Dostoevskijs Thematisierung von Rechtsthemen erweist sich daher als gewinnbringender Beitrag über Fragen des Rechts diskutieren zu können, gleichwohl seine Texte bei genauerer Betrachtung in ethischer Hinsicht problematisch sein können, da z.B. die Darstellung von Verbrechen häufig ambivalent bleibt. So werden die Verbrechen der Figuren als etwas gezeigt, was nicht vor Gericht bestraft, sondern nur vor Gott eingestanden werden muss. Dies widerspricht der Auffassung eines positiven Rechts, in dem gerichtliche Urteile eindeutig sein und Entscheidungen über Verbrechen durch die Richter getroffen werden müssen.⁵

Im Zusammenhang mit der Darstellung von Verbrechen lässt sich ein weiterer Zugang des Forschungsfeldes *Recht und Literatur* in Verbindung zu Dostoevskijs Texten bringen, der als *Literatur in der Perspektive des Rechts* bezeichnet wird. Dieser Forschungszugang widmet sich aus hermeneutischer Sicht der Frage, inwiefern „Ästhetisches und Literarisches bestimmte Weisen des Schließens und der Urteilsbildung“ entwickeln und reflektieren (Greiner 2010, 12). Die „Rechtsfindung“ sei laut Bernhard Greiner immer mit „Anschaulichkeit“ verbunden, mit einer „Applikation des Gesetzes auf den Einzelfall“, die der Rhetorik bedarf, um (mit einem Verweis auf Aristoteles Bestimmungen zur Rhetorik) das „Entscheidende zu ‚zeigen‘“ (Greiner 2010, 17).

Die Betonung der Forschung auf die Anschaulichkeit des Rechts in Verbindung mit der Urteilsbildung zeigt sich bei Dostoevskij häufig anhand der Ambivalenz. So

⁵ Zu Urteils- und Entscheidungsprozessen innerhalb der Literatur für das Forschungsfeld *Literatur und Recht* siehe Cornelia Vismann und Thomas Weitin: *Urteilen/ Entscheiden* (Vismann/ Weitin 2006).

erteilt z.B. Pëtr Verchovenskiĭ in einer Szene in *Besy Kirillov* den Auftrag, sich selbst als „Blutzeuge“⁶ umzubringen, um damit den Mord an Šatov zu legitimieren und die Gruppe der Verschwörer vor Denunziationen zu schützen. Kurz vor dem Selbstmord schaut Pëtr in das Gesicht Kirillovs, während sich dieser in einer dunklen Ecke des Zimmers versteckt hält:

Петр Степанович провел свечой сверху вниз и опять вверх, освещая со всех точек и разглядывая это лицо. Он вдруг заметил, что Кириллов хоть и смотрит куда-то пред собой, но искоса его видит и даже может быть наблюдает. (PSS 10, 474)

Pjotr Stepanowitsch bewegte die Kerze von oben nach unten und wieder nach oben, um dieses Gesicht von allen Seiten zu beleuchten und zu mustern. Plötzlich bemerkte er, daß Kirillov zwar vor sich hin starrte, ihn aber doch von der Seite sah und vielleicht sogar beobachtete. (Dostojewskij 2010, 834)

Hier wird der Blick auf das Gesicht des anderen zur obsessiven Beobachtung, die sich „von oben nach unten und wieder nach oben“ durch mehrere Perspektiven dieses Rätsels des „schiefen Blicks“ zu entschlüsseln versucht. Das Beleuchten „von allen Seiten“ verweist in diesem Fall nicht nur darauf, nach Regungen des Gesichts, sondern auch nach Regungen des Bewusstseins hinter den starrenden Augen zu suchen. Irreführender Weise wird dabei Pëtr Verchovenskiĭs Reaktion mit „заметить“ (bemerken) beschrieben. Kirillovs Blick, der „zugleich“ vor sich hinstarrt und dabei „von der Seite sah“, ist in einem physiologischen Sinne (die Augen- und Kopfbewegung Kirillovs) nahezu unmöglich: Kirillov könnte zwar Pëtr Verchovenskiĭ aus dem Augenwinkel wahrnehmen, da das menschliche Sichtfeld bis zu 180° betragen kann, doch es heißt auch, dass er ihn „vielleicht sogar beobachtete.“ (и даже может быть наблюдает.) Mit dieser Formulierung wird jedoch Pëtr Verchovenskiĭs vorher beschriebene Reaktion auf Kirillovs Handlung relativiert. Die Reaktion Pëtr Verchovenskiĭs stellt sich daher als eine Imagination des Bewusstseins des anderen heraus; ein Versuch, sich die Gedanken von Kirillov kurz vor seinem Selbstmord in einem Bezug zu sich selbst vorzustellen, die jedoch zu keinem Ergebnis bzw. Urteil kommen und in seiner Darstellung daher ambivalent bleiben. Das Adverb „искоса“ bedeutet sowohl „von der Seite“, im Sinne von „jemanden von der Seite ansehen“, als auch „schief“. Dadurch ergeben sich im o.g. Beispiel die

⁶ Thomas Weitin weist in seiner Monographie *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur* mit dem Begriff des „Blutzeugen“ auf den Zusammenhang von Zeugenschaft und der religiösen Bedeutung des Märtyrers hin. Dies gehe zurück auf die aus der römischen Rechtsprechung kommende Form des „Eidhelfers“, der sich durch den Einsatz von Gewalt vor dem Gericht authentisierte (vgl. Weitin 2009, 149).

beiden Pole objektiv/beschreibend (заметить) und subjektiv/imaginiert (может быть наблюдает), die zu einem Dritten zusammenfallen, welches mit ambivalent/gleichzeitig (искоца) bezeichnet werden kann. Diese Szene reflektiert damit die eigene narrative Vorgehensweise Dostoevskijs, die ebenfalls als „schief“ bezeichnet werden könnte, was in seinem psychologisch-messianistischen Zugang zum Realismus eine durchaus zutreffende Charakterisierung seines realistischen Stils ist. Sie beschreibt damit gleichzeitig auch das Problem von Dostoevskijs Zugang zur Darstellung von Rechtsthemen: Eine Poetik des Realismus, dessen Darstellung bestimmte Aspekte des Rechts zeigt und andere verdeckt, was zur Ambivalenz in der Auslegung der Rechtsthemen führt.

Beginnend mit den *Zapiski iz męrtvogo doma* (*Aufzeichnungen aus dem Totenhaus*) bis hin zu seinem letzten Werk *Brat'ja Karamazovy* (*Die Brüder Karamasov*) versucht Dostoevskij anhand wirkungsästhetischer Verfahren mit der Wirkung der eigenen Texte zu experimentieren, auch auf die Gefahr der Fehlinterpretation hin, um nicht zuletzt das Urteil des Lesers im Hinblick auf Themen des Rechts zu schärfen. Die Prozesse der Übertragung von Gelesenem auf die Realität – von literarischen Verfahren des Autors zur Vorstellungs- und Urteilskraft des Lesers – sind Vorgänge innerhalb der Bereiche Ästhetik und Ethik: Dostoevskijs ästhetische Vermittlung von Rechtsthemen innerhalb seiner Literatur versucht die juristische Vermittlung (z.B. durch die Advokatenrede) nicht nur zu desavouieren, sondern in gewisser Weise auch zu korrigieren, d.h., sie im wörtlichen Sinne der Bedeutung von *iustitia* durch Literatur zu „justieren“.⁷ Indem Dostoevskij sowohl aus hermeneutischer Sicht die Urteilsbildung reflektiert als auch an Gerichtsprozessen selbst partizipiert, um sie z.B. im *Dnevnik pisatelja* zu kommentieren, überschneiden sich in seinen Texten der Zugang der *Literatur in der Perspektive des Rechts* mit dem des *Rechts aus der Perspektive der Literatur*. Damit tritt seine Wirkungsästhetik als eine für die literaturwissenschaftliche Forschung interessante Schnittstelle zwischen Reflektion und Vermittlung des Rechts in Erscheinung, die ebenso in einem Dazwischen steht, wie seine Position als Vermittler zwischen Justizreform und religiös-philosophischen Traditionen.

Durch den in Amerika entstandenen Forschungsbereich *Law and Literature* seit den 1870er Jahren erhält die Literatur in Verbindung mit Recht international immer mehr wissenschaftliche Aufmerksamkeit (vgl. Greiner 2010, 13 f.), doch bleibt eine

⁷ Zur Begriffsgeschichte von Recht aus dem lateinischen „ius“ siehe Ritter/Gründer (1992, 221).

Adaption dieses Forschungsfeldes, wie es z.B. in den 1980er und 90er Jahren in der deutschen Literaturwissenschaft durch die Etablierung von *Recht und Literatur* geschehen ist, für den russischen Kontext weitgehend aus. Zwar gibt es eine Vielzahl an einzelnen Untersuchungen, die sich speziell mit Recht und Literatur in Russland auseinandersetzen, doch scheint es angesichts der kulturhistorischen Unterschiede der verschiedenen Rechtsbegriffe und ihrer Verwendung nicht möglich (gewesen) zu sein, ein Forschungsfeld z.B. unter dem Begriff „правда и литература“ (Recht und Literatur) zu etablieren. Eine der ersten umfassenderen Forschungsbände zu diesem Thema, die sowohl aus literaturwissenschaftlicher als auch aus juristischer Warte argumentieren, stellt der Band *Rechtstheorie* von 2004 dar und dem darin publizierten Sonderheft *Russland/Osteuropa. Gewohnheitsrecht – Rechtsprinzipien – Rechtsbewusstsein*. Darin wird u.a. die Begriffsgeschichte von „закон“ und seine Implementierung in das kaukasische Recht (Auch 2004) sowie die juristische Rhetorik in Bezug auf Plädoyers russischer Advokaten des 19. und 20. Jahrhunderts (Kantypenko 2004) und ihren Verfahrensbegriffen (Köhler 2004) betrachtet. Ältere Forschungen zu diesem Bereich richten ihren Blick eher auf die historische Rechtsschule Russlands und die Etablierung juristischer Lehrstühle sowie die Entstehung rechtstheoretischer Schriften mit Beginn der Justizreform (vgl. Grothusen 1962), doch ließen sie einen gleichgewichteten Blick von Literatur- und Justizwissenschaften aus. Eine der neueren literaturwissenschaftlichen bzw. slavistischen Beiträge zur russischen Literatur unter dem Eindruck des Rechts ist der von Holger Kuße und Nikolaj Plotnikov herausgegebene Band *Pravda. Diskurse der Gerechtigkeit in der russischen Ideengeschichte*, der anhand der Begriffsgeschichte von „правда“ auf die unterschiedliche Rechtsauffassung russischer Kultur im Gegensatz zu Westeuropa aufmerksam macht (Kuße/ Plotnikov 2011). So wird am Beispiel von Nikolaj Michajlovkij und Pavel Pastel gezeigt, inwiefern „правда“ in seiner Bedeutung sowohl als Recht bzw. Wahrheit wie auch als Gerechtigkeit in ein Verhältnis zu dem Begriff „истина“ (Wahrheit) gesetzt wird (Breckner 2011), während Rainer Grübel hingegen die Verwendung des Begriffes „справедливость“ (Gerechtigkeit) in Lev Tolstojs *Vojna i mir* untersucht (Grübel 2011).

In meinem methodischen Zugang zum Recht bei Dostoevskij orientiere ich mich vor allem an den Publikationen von Kuße/ Plotnikov (2011) sowie von Sproede (2004). In einer methodischen Anleihe an diese Publikationen richte ich daher meinen Fokus auf Suchwörter, die vom literarischen Text ausgehend selbst gewählt wurden: Diese

Suchwörter sind „закон“ (Gesetz), „справедливость“ (Gerechtigkeit), „отзывчивость“ (Resonanzfähigkeit) und „суд“ (Gericht) (einzig der Begriff „справедливость“ findet bereits durch Rainer Grübel in Bezug auf Tolstoj Anwendung). Die Einschränkung auf ein Suchwort zu jeweils einem Text bietet einen besseren Überblick über die dort verhandelte Rechtsthematik. Durch die Einschränkung auf die Suchwortanalyse lässt sich zudem der Fokus auf einen ganz bestimmten Teilbereich des Rechts lenken, der dadurch wiederum Rückschlüsse auf eine umfassende Bedeutung von Recht für Dostoevskij ermöglicht. Mit Teilbereiche des Rechts beziehe mich auf die Aufteilung des Begriffes „Recht“ im *Historischen Handbuch der Rhetorik*, die mir für eine literaturwissenschaftliche Analyse, die sich insbesondere der Poetik und Wirkungsästhetik Dostoevskijs zuwendet, am sinnvollsten erscheint. Die Geschichte des Rechtsbegriffes wird darin als etwas gezeigt, das den Begriff an sich zunächst als leer beschreibt und der erst durch die Relation zu anderen Bereichen entsteht. Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* wird diese Überschneidung der Bereiche Dichotomie genannt (vgl. Ritter/Gründer 1992, 221).⁸ Die Begriffsgeschichte von „Recht“ wird im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* durch die Gegenüberstellung von Recht zu den Teilbereichen Religion, Natur, Gerechtigkeit, Wahrheit, Gesetz, Gewohnheit, Methode und Verfahren erklärt, der ich m.E. auch in meinen Kapiteln zu den Bereichen Religion, Philosophie, Publizistik und Gericht folge. Da der Begriff Dichotomie jedoch nicht die Relationen bzw. Überschneidungen der einzelnen Bereiche, sondern deren Gegensätze beschreibt, verwende ich stattdessen den Begriff *Aspekte*.

Mit dem Begriff Aspekt kann sowohl das Wechselverhältnis der Teilbereiche Religion, Philosophie, Publizistik und Gericht mit dem Gesamtbegriff Recht bei Dostoevskij besser ausgedrückt werden als auch die narrative *Perspektive* der ausgewählten Werke Dostoevskijs auf das Recht, die jeweils unter einem religiösen, philosophischen oder publizistischen Aspekt stehen. Zur Definition des Begriffes Recht im *Historischen Handbuch der Rhetorik* findet jedoch ein entscheidender Aspekt keinen Niederschlag: Ästhetik und Recht. Diese Arbeit versucht nicht zuletzt auch auf diese Lücke in der Definition des Rechtsbegriffes durch die Untersuchung

⁸ „Im juristischen Denken, das sich durch einen Hang zu dichotomischer Betrachtungsweise auszeichnet, wird das für Recht Charakteristische häufig im Vergleich mit verwandten oder gegensätzlichen Phänomenen entwickelt. Für eine systematisch orientierte Begriffsgeschichte liegt es daher nahe, diesen Gegenüberstellungen nachzugehen“ (Ritter/Gründer 1992, 221).

von Dostoevskijs Texten hinzuweisen, indem veranschaulicht werden soll, inwiefern Wirkungsästhetik innerhalb literarischer Texte an den Urteilsprozessenpartizipieren kann.

Die literaturwissenschaftlichen Arbeiten aus dem Forschungsfeld *Recht und Literatur* haben insgesamt auf Dostoevskij bisher kaum Anwendung gefunden, so dass sich mit der Thematik Recht bei Dostoevskij bisher noch nicht auf eine solch umfassende Weise auseinandergesetzt wurde. Die bis dato erschienenen literaturwissenschaftlichen Arbeiten, die sich in dieses Forschungsfeld zu Dostoevskij einordnen lassen, unterteilen sich insgesamt in zwei Arten: Zum einen gehen sie von seinen Texten aus, anhand derer Bezüge zum Recht hergestellt werden. Dieser Zugang behandelt das Thema Recht meist von einem philosophischen oder religiösen Standpunkt, indem das Recht unter dem Begriff der Ethik betrachtet wird (Smirnov 1996; Esaulov 2001, Burkhart 2003). Zum anderen gehen die literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeiten vom Recht bzw. vom Prozess aus, also von einem biographischen Zugang zu Dostoevskij als Strafgefangener wie auch als Beteiligter und Beobachter von Strafprozessen (Braunspenger 2002; Rosenshield 2005; Ruttenburg 2008; Ronner 2015). Bisher von der Forschung weitestgehend unbeachtet geblieben ist dabei die Bedeutung von *Zapiski iz męrtvogo doma* für den Beginn der Auseinandersetzung Dostoevskijs mit dem Thema Recht. Einzig Horst-Jürgen Gerigk macht den Versuch, anhand eines biographischen Überblicks die Entwicklung eines Rechtsverständnisses bei Dostoevskij seit den *Zapiski* nachzuzeichnen (Gerigk 2013). Außerdem gibt es keine Forschungsarbeiten, die *Dennik pisatelja* als ein publizistisches Textprojekt ins Verhältnis zum Thema Recht setzen. Vladimir Tunimanov und vor allem Gary Saul Morson widmen sich zwar der Metafiktion des *Dnevnik pisatelja* (Tunimanov 1984; Morson 1984), lassen dabei jedoch den Aspekt der Rechtskritik in Verbindung mit Zensur und Meinungsbildung außer Acht, der konstituierend für die Publikation des *Dennik pisatelja* in Form einer Zeitschrift war.

Neuere Forschungsarbeiten stellen politisch motivierte Zusammenhänge vom aktuellen russischen Recht zu Dostoevskijs Texten her: So versucht die sich als international ausgebende Zeitschrift *Russian Law Journal* ein liberales Bild des aktuellen russischen Rechts darzustellen, indem sie zum Anlass des 150jährigen Jubiläums der russischen Justizreform im Jahr 2014 das historische Ereignis als eine erfolgreiche Geschichte und Kontinuität des russischen Rechts bis in die Gegenwart

deklariert (vgl. Maleshin 2014, 5). Durch den einleitenden Aufsatz von Brian Conlon (2014) wird dieser Behauptung versucht anhand der Berufung auf Dostoevskij sozusagen ein wissenschaftliches Fundament zu geben. Lediglich der neueste Sammelband der *Deutschen Dostojewskij Gesellschaft* versucht diesem Missstand in der literaturwissenschaftlichen Forschung aufzugreifen und der Bedeutung Dostoevskijs als Zeitzeuge rechtstaatlicher Umbrüche Rechnung zu tragen (Jahrbuch 23, 2016).

1. Voraussetzungen für Dostoevskijs Beschäftigung mit dem Thema Recht

1.1 Biographie – Inhaftierung, Scheinhinrichtung und Katorga

Eine Voraussetzung für Dostoevskijs literarische Bearbeitung des Themas Recht ist zunächst seine persönliche Erfahrung als Verurteilter und Strafgefangener in Sibirien. Den Beginn der literarischen Auseinandersetzung zum Recht macht daher auch die Schilderung der Katorga in *Zapiski iz męrtvogo doma (Aufzeichnungen aus dem Totenhaus, 1860-1861)*, an denen er bereits seit 1856 nach seiner Freilassung arbeitete. Am 23. April 1849 wurde Dostoevskij aufgrund seiner Mitgliedschaft im Petraševcen-Kreis verhaftet. Unter den insgesamt 34 Mitgliedern waren Studenten, Leutnants, Intellektuelle, Beamte und Schriftsteller, die sich regelmäßig in den Jahren 1846 bis 1848 bei Michail Petraševskij versammelten.⁹ Die Petraševcen vertraten aus Sicht der russischen Autokratie regierungsfeindliche Ansichten, die nach dem Dekabristenaufstand von 1825 als eine Gefahr für die Stabilität des Staates aufgefasst wurden.¹⁰ Der Student Pętr D. Antonelli wurde daher in den Kreis der Petraševcen eingeschleust, um für die Geheimpolizei belastende Indizien zu sammeln und den Kreis zu sprengen.

Nach der Verhaftung und dem aufwendig gefęhrten Prozess sind nahezu alle Mitglieder zum Tode verurteilt worden. In Dostoevskijs schriftlich festgehaltener Aussage anlässlich seiner Verhaftung beteuert er seine Unschuld, weil er nicht bei den politischen Debatten w鋒rend der Versammlung beteiligt gewesen sei. Er habe zwar Belinskijs Briefwechsel mit Gogol' vorgelesen – dies war letztlich die fęr ihn belastende Aussage –, aber sich ansonsten unpolitisch geäußert (vgl. Beltschikow

⁹ In der folgenden Darstellung zu Dostoevskijs Prozess beziehe ich mich auf Nikolaj Bel'čikov (1971).

¹⁰ Petraševskij war Anhänger Fouriers und propagierte dessen Prinzipien des utopischen Sozialismus. Die Petraševcen gelten als „Bindeglied zwischen den Dekabristen und den revolutionären Demokraten der sechziger Jahre“ (Beltschikow 1977, 7), sie waren jedoch in ihrer politischen Ausrichtung uneins und nicht derart politisch gefęhrlich, wie es seitens der Regierung befęchtet wurde.

1977, 109). Dostoevskij setzt sich damit gegen die Anklage des „Freidenkertums“ zur Wehr:

Да, если *желать лучшего* есть либерализм, *вольнодумство*, то в этом смысле, может быть, я вольнодумец, в том же смысле, в котором может быть назван *вольнодумцем* и каждый человек, который в глубине сердца своего чувствует себя вправе быть гражданином, чувствует себя вправе желать добра своему отечеству, потому что находит в сердце своем и любовь к отечеству и сознание, что никогда ничем не повредил его. Но это *желание лучшего* было в возможном и невозможном? (Dostoevskij zitiert nach Bel'čikov 1971, 98)

Ja wenn das Bessere zu wünschen schon Liberalismus, Freidenkertum ist, dann bin ich möglicherweise in diesem Sinne ein Freidenker, in demselben Sinne, in dem auch jeder andere Mensch ein Freidenker genannt werden kann, der in der Tiefe seines Herzens die Liebe zu seinem Vaterland trägt und das Bewußtsein, daß er ihm niemals irgendwelchen Schaden zugefügt hat. Aber ist dieses Wünschen des Besseren möglich oder ist es unmöglich? (Beltschikow 1977, 110)

Dostoevskij beteuert auf patriotische Weise, dass er unschuldig sei, formuliert aber gleichzeitig seine Kritik am Staat: Die (Un-)Möglichkeit, „Besseres“ wünschen zu können, wird zur Forderung nach freier Meinungsäußerung und dem Wunsch nach Verbesserung der eigenen (literarischen) Entwicklungsmöglichkeiten. Dostoevskij kritisiert indirekt die Repressionen unter der Herrschaft Nikolajs I., mit der auch die strenge Zensur der Literatur gemeint ist. In einem weiteren Schritt überträgt Dostoevskij seine Forderung nach freier Meinungsäußerung daher auf den eigenen Stellenwert als Autor:

С образованием, с цивилизацией являются новые понятия, которые требуют определения, названия – русского, чтоб быть переданными народу, ибо не народ может назвать их в настоящем случае, затем что цивилизация не от него идет, а свыше, назвать их может только то общество, которое прежде народа приняло цивилизацию, т. е. высший слой общества, класс уже образованный для принятия этих идей. Кто же формулирует новые идеи в такую форму, чтобы народ их понял – кто же, как не литература! (Dostoevskij zitiert nach Bel'čikov 1971, 103 f.)

Mit der Bildung, mit der Zivilisation treten neue Begriffe auf, die eine Bestimmung, eine Bezeichnung, und zwar eine russische, verlangen, damit sie an das Volk weitergegeben werden können. Denn das Volk kann sie in diesem Falle nicht benennen, weil ja die Zivilisation nicht von ihm, sondern von oben ausgeht, bezeichnen kann sie nur die Gesellschaft, die vor dem Volk die Zivilisation angenommen hat, das heißt die höchste Schicht der Gesellschaft, die für die Annahme dieser Idee bereits ausgebildete Klasse. Wer aber vermag neuen Ideen eine Form zu geben, damit sie das Volk versteht? Wer schon? Doch nur die Literatur! (Beltschikow 1977, 117)

Dostoevskij begreift sich durch seine Autorschaft als Volkserzieher, dessen Aufgabe es sein soll, die Begriffe in eine russische und damit verständliche Sprache zu übertragen und zu vermitteln. Er zählt sich selbst zur „höchsten Schicht der Gesellschaft“ („высший слой общества“), von deren Seite überhaupt erst Fortschritt

im Sinne von Zivilisation ausgehen kann. Der Begriff bzw. die Idee „цивилизация“ müsse jedoch erst für das russische Volk verständlich gemacht werden.¹¹ Dostoevskij versucht damit auf die Funktion und den Stellenwert seiner Person als Autor und Volkserzieher innerhalb der Gesellschaft hinzuweisen, um damit nicht zuletzt die Notwendigkeit seines Freispruchs zu begründen. Dostoevskijs Positionierung „über“ dem Volk muss sich jedoch im weiteren Verlauf des Petraševcen-Prozesses gegenüber der Staatsgewalt geschlagen geben, die ihn schließlich durch seine Verurteilung den Status des Gemeinen aufzwingt, ihn zu einem von „unten“ macht – eine Kränkung des selbstbewussten und jungen Autors, die ihn nachhaltig beeinflussen wird und das zu einem Ausgangspunkt für seine erste Auseinandersetzung mit dem Thema Recht in den *Zapiski* werden soll.

Am 22. Dezember 1849 kam es schließlich zur Scheinhinrichtung, bei der den Delinquenten kurz vor ihrer Hinrichtung durch Erschießen ein Erlass des Zaren Nikolaj I. vorgelegt wurde, der die Aufhebung der Todesstrafe und ihre Verbannung nach Sibirien veranlasste. Die vom Zaren in allen Einzelheiten geplante Inszenierung der Hinrichtung zeigt, wie bedrohlich die politische und gesellschaftliche Haltung der Petraševcen von Seiten der Regierung aufgefasst worden ist (vgl. Beltschikow 1977, 317). Im Hinblick auf die Ereignisse in Frankreich sollte die Scheinhinrichtung nicht nur eine abschreckende Wirkung für die Mitglieder der Versammlung, sondern auch für jegliche Nachahmer haben. Gleichzeitig versuchte der Zar durch die Begnadigung der Delinquenten seine Herrschaftsmacht vor versammeltem Publikum zu demonstrieren.

Dostoevskijs berühmt gewordener Brief an seinen Bruder Michail vom 22. Dezember 1849 beschreibt in bemerkenswerter Gefasstheit noch am selben Tag den Verlauf der Scheinhinrichtung: Er ist überwältigt angesichts seiner als Wiedergeburt empfundenen Begnadigung: „Жизнь, везде жизнь, жизнь в нас самых, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть *человеком* между людьми и остаться им навсегда“ (Bel’čikov 1971, ebd.; „Leben ist überall Leben, es ist in uns selbst und nicht im Äußerlichen. Neben mir werden Menschen sein, und *Mensch* zu sein unter Menschen und stets zu bleiben“, Beltschikow 1977, ebd.). In dem Brief wird auch deutlich, welchen Stellenwert das Schreiben für Dostoevskij in dieser Situation hat. In dem Brief beschreibt er seinem Bruder seine Befürchtungen, die mit ihm geteilten Ideale der Autorschaft und des Künstlerlebens in Zukunft nicht mehr

¹¹Der moderne Begriff „цивилизация“ wird oft in einen Zusammenhang mit Fortschritt im Sinne einer „äußerlich-formalen Seite europäischer Lebensweise“ gebracht (Städtke 1995, 29).

ausüben zu können: „[Н]ашу молодость и надежды наши, которые я в это мгновенье вырываю из сердца моего с кровью и хороню их. Неужели никогда я не возьму пера в руки?“ (Bel’čikov 1971, 249; „[U]nsere Jugend und unsere Hoffnung, die ich in diesem Augenblick mit Stumpf und Stiel ausrotte aus meinem Herzen. Es kann doch nicht sein, daß ich niemals wieder eine Feder in die Hand nehmen darf?“; Beltschikow 1977, 313) An anderer Stelle heißt es dazu:

Та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая сознала и свыклась и высшими потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Осталась память и образы, созданные и ещё не воплощенные мной. Они изъязвят меня, правда! (Dostoevskij zitiert nach Bel’čikov 1971, 248)

Jener Kopf, der geschaffen wurde, das höhere Leben der Kunst zu leben, der die höchsten geistigen Anforderungen erkannte und sich mit ihnen beschäftigte, jener Kopf wurde bereits von meinen Schultern abgetrennt. Geblieben sind Erinnerungen und Gestalten, die bereits von mir entworfen, aber noch nicht geschaffen wurden. Sie sind meine Wundmale; zugegeben! (Beltschikow 1977, 312)

Hier zeigt sich nicht nur seine Befürchtung, im Strafgefangenenlager oder auch danach nicht mehr arbeiten zu können, sondern dass er nach der Verhaftung seine bisherige Art zu denken und zu schreiben ändern müsse. „Jener Kopf,“ der „bereits abgetrennt“ wurde, soll den Bruch mit seinem alten künstlerischen Leben vor Augen führen; das Festhalten an seinen „Erinnerungen und Gestalten“ aber zeigt, dass er sich nicht ganz von seinem alten (künstlerischen) Leben trennen kann. Der Brief selbst ist ein Zeugnis dafür, dass Dostoevskij am Ideal der früheren Autorschaft festhalten will und gleichzeitig das Ereignis der Scheinhinrichtung als literarischen Neuanfang betrachten kann: Er entrinnt dem Tod und schreibt literarisiert und gefasst gegen den Tod seiner Autorschaft an. Er stemmt sich damit gegen die von ihm empfundene Kränkung durch die Verhaftung und reflektiert sowohl seine Befürchtung, während und vor allem nach der Inhaftierung nicht mehr schreiben zu dürfen bzw. zu können.

Fast 24 Jahre nach seiner Inhaftierung schildert Dostoevskij in *Dnevnik pisatelja* diesen Tag der Scheinhinrichtung auf folgende Weise:

Мы, петрашевцы, стояли на эшафоте и выслушивали наш приговор без малейшего раскаяния. Без сомнения, я не могу свидетельствовать обо всех; но думаю, что не ошибусь, сказав, что тогда, в ту минуту, если не всякий, то, по крайней мере, чрезвычайное большинство из нас почло бы за бесчестье отречься от своих убеждений. Это дело давнопрошедшее, а потому, может быть, и возможен будет вопрос: неужели это упорство и нераскаяние было только делом дурной природы, делом недоразвитков и буянов? Нет, мы не были буянами, даже, может быть, не были дурными молодыми людьми. [...] Напротив, ничто не сломило нас, и наши убеждения лишь поддерживали

наш дух сознанием исполненного долга. Нет, нечто другое изменило взгляд наш, наши убеждения и сердца наши [...]. Это нечто другое было непосредственное соприкосновение с народом, братское соединение с ним в общем несчастье, понятие, что сам стал таким же, как он, с ним сравнен и даже приравнен к самой низшей ступени его. (Dostoevskij 1980, 133 f.)

Wir Petraschewzen standen auf dem Schafott und hörten unser Todesurteil ohne die geringste Reue an. Natürlich kann ich nicht für alle zeugen; ich glaube aber nicht zu irren, wenn ich sage, daß wir damals, in jenem Augenblick, wenn auch nicht alle ohne Ausnahme, so doch die überwiegende Mehrzahl von uns, es für Ehrlosigkeit gehalten hätte, sich von unseren Überzeugungen loszusagen. Es ist eine sehr alte Angelegenheit, und darum ist auch vielleicht die Frage möglich: waren denn dieser Starrsinn und diese Reuelosigkeit nur den schlechten Naturen und den unreifen Radaumachern eigen? Nein, wir waren keine Radaumacher, wir waren vielleicht sogar keine schlechten Menschen. [...] Im Gegenteil, nichts brach uns, und unsere Überzeugungen stärkten nur unseren Geist durch das Bewußtsein der erfüllten Pflicht. Nein, etwas ganz anderes veränderte unsere Anschauungen, unsere Überzeugungen und unsere Herzen. [...] Dieses andere war – die unmittelbare Berührung mit dem Volke, die brüderliche Verschmelzung mit ihm im gemeinsamen Unglück, die Einsicht, daß jeder von uns diesem Volke und sogar seiner niedersten Stufe gleichgemacht worden war. (Dostojewskij 1924, 255 f.)

Dostoevskij weist zwar ebenfalls auf das Festhalten an alten Überzeugungen durch die Reuelosigkeit der Delinquenten hin, doch beschreibt er eine Hinwendung zum Volk, die sich aus dem ungebrochenen Willen des Protestes heraus entwickelt. Das Erlebnis der Scheinhinrichtung wird zur Kontinuität in der Zuwehrsetzung gegen den Staat stilisiert, die in dem Konzept der *počvenniki* mündet und die entscheidend für die Konzipierung der Werke Dostoevskijs ab den 1860er Jahren werden sollte.

Dostoevskij verbringt schließlich vier Jahre in der sibirischen Katorga (zunächst zwölf Tage im Strafgefangenenlager Tobolsk und anschließend in Omsk) und kehrt erst nach seinem Strafdienst als Soldat in Semipalatinsk im März 1859 nach St. Petersburg zurück. Die schrecklichen Erfahrungen während der Inhaftierung prägen den Autor und verändern nachhaltig sein literarisches Schaffen ab den 1860er Jahren (vgl. Frank: *Stir of liberation. 1860-1865*, 1986). Auf Grundlage seines Notizbuches aus der Zeit der Inhaftierung veröffentlicht er in den Jahren 1860-1861 das Werk *Zapiski iz mǔrtvogo doma* und widmet sich damit seinen Erlebnissen aus der Zeit in Sibirien. Mit diesem Werk beginnt die sogenannte Lagerliteratur, die sich den Missständen des russischen Rechtssystems annimmt. Das Thema Recht erlangt in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts in Russland eine ungeheure Popularität, die u.a. auf den Erfolg dieses Werkes zurückzuführen ist.

1.2 Zensur –

Neue publizistische Möglichkeiten der Kritik am Recht

Die unter der Herrschaft Nikolajs I. ausgeübte Zensur der Literatur, die vor allem in den Jahren 1848/49 zum Zeitpunkt von Dostoevskijs Verhaftung eine Hochkonjunktur erfuhr (vgl. Beltschikow 1977, 242), wurde durch die neue Herrschaft Aleksandr II. ab dem Jahr 1856 entschärft. Doch bevor Dostoevskij nach seiner Inhaftierung wieder veröffentlichen konnte, brauchte er eine Druckerlaubnis, die durch den Zaren und den Vertretern der Zensur genehmigt werden musste. Während der Jahre seines Militärstrafdienstes in Semipalatinsk wurde ihm diese Druckerlaubnis zunächst verweigert. In dieser Zeit schrieb er drei patriotische Gedichte: das erste von 1854 adressierte er an den Zaren Nikolaj I., das zweite von 1855 an die verwitwete Zarin und das dritte von 1856 an den neuen Zaren Aleksandr II. Die drei Gedichte werden von der Forschung als eine Notlösung und Taktik Dostoevskijs angesehen, mit den Loyalitätsbekundungen eine Druckerlaubnis erlangen zu können.¹² Statt der Druckerlaubnis erhält er zwei Beförderungen im militärischen Dienst zum Unteroffizier und zum Fähnrich. Die übersteigerte aber dennoch übliche Laudatio auf den Zaren entrüstete einige Autoren wie Panaev und Nekrasov (vgl. Gerhardt 1983, 214). Sie sahen darin vor allem eine Selbstverleumdung seines bisher gewagten und eigentümlichen Prosastils (vgl. ebd., 216). Der sichere Umgang Dostoevskijs mit den Konventionen des für ihn neuen Genres könne jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, so Dietrich Gerhardt, dass einige Passagen unglaublich wirken (vgl. ebd., 214). Dostoevskij wird nie wieder auf das Genre der Lyrik und auf die „drei Semipalatinsker Oden“ zurückgreifen (vgl. ebd., 217).

Horst-Jürgen Gerigk beschreibt diesen lyrischen Exkurs Dostoevskijs als einen „Wandel vom Zarenfeind zum Zarenfreund“, der „bis heute ein Rätsel“ sei (Gerigk 2013, 31). Es wird jedoch in der Betrachtung des anschließend verfassten Werkes *Zapiski iz męrtvogo doma* deutlich, dass es ihm mit den Gedichten um die Eröffnung einer Möglichkeit der Kritik am Rechtssystem und damit auch am autokratischen

¹²Vgl. Gerhardt 1983, 213: „Die Taktik, nach der der eben entlassene Dostoevskij verfuhr, um das zu erlangen, was ihm vor allen anderen lebensnotwendig war, nämlich Druckerlaubnis, ist klar und wird in den Briefen aus Semipalatinsk an seinen Bruder Michail und seinen neu gewonnenen Freund A.E. Vrangeli' offen genug geschildert. Ohne eine Federprobe lediglich einen Antrag einzureichen, erschien ihm »ungeschickt« (*nelovko*). Da ein längeres Prosawerk kaum rasch gelesen worden wäre, [...] so begann er, – »recht und schlecht« (*choroši li, durny li*) – Gedichte »in Gang zu setzen« (*pustit' v chod*).“

System des Zaren ging: Dostoevskij musste die Druckerlaubnis mit allen Mitteln erkaufen – auch um den Preis der vorübergehenden Selbstverleumdung, um schließlich die *Zapiski* veröffentlichen zu können.

Laut Schahadat sind das Schisma der russischen Kirche im 17. Jahrhundert und die Zensur in Russland ab ihrer Einführung im 18. Jahrhundert unter Katharina II. die wesentlichen Faktoren für die Herausbildung einer Textkultur der Doppelzeichen (vgl. Schahadat 2004, 220). Die Zensur führe dabei zur Kreativität der Autoren, die in gewisser Weise gezwungen waren zu lügen und „immer neue Strategien der aesopischen Sprache zu entwickeln“, um sich vor der Zensur zu schützen (ebd., 221):

Der Nulltext, das Verschweigen einer Tatsache, führt zu einem weiteren Doppelzeichen, das der Lüge verwandt und doch anders ist: zur aesopischen Sprache. Denn das Aussparen von Rede, das Nicht-Sagen ist eines der Verfahren, um den Zensor zu belügen, zugleich jedoch soll dieses Verschwiegene vom Adressaten, dem Leser, der nicht Zensor ist, als minus-priem, Minus-Verfahren, begriffen werden, das es zu ergänzen gilt. (Schahadat 2004, 232)

Im Falle eines Machtwechsels musste darüber hinaus die Zensur nicht nur angeglichen werden, sondern zudem „die Vergangenheit neu gelesen und gedeutet“ werden (ebd., 222). Für die Autoren sei es daher wichtig gewesen, durch das „Nicht-Sagen“ und die Umgehung der Zensur keine Missverständnisse entstehen zu lassen (vgl. ebd., 232). Die aesopischen Verfahren der Sprache zeigen sich als eine, vor allem in der russischen Literatur entwickelte, Form des Erzählens, welche als „Schutzschild für eigene Aussagen“ gegenüber der Zensur entwickelt wurde (ebd., 233). Dostoevskijs Texte lassen sich daher unter der Betrachtung von Schahadats kultur-historischer Entwicklung der Lüge in russischen Texten in Zusammenhang mit der aesopischen Sprache bringen. Das „Verschwiegene“ in Dostoevskijs Texten, das vom Leser ergänzt werden soll, kann ebenfalls als ein „Schutzschild für eigene Aussagen“ gegenüber der Zensur gedeutet werden; es dient aber auch der Aktivierung des Lesers, der in gewisser Weise die Leerstellen des Textes füllen soll. Der plötzliche Tod Nikolajs I. und das Ende seiner militaristischen und strengen Autokratie war für Dostoevskij ein günstiger Umstand, sich von der Zensur in gewisser Weise lösen zu können. Erst die Milde der Zensur unter der Herrschaft Aleksandrs II. ermöglicht die kritische Auseinandersetzung mit dem alten Herrschafts- und Rechtssystem. Angeregt durch die öffentlichen Debatten um Reformen, die erstmals in russischen Zeitungen gedruckt wurden, konnten die Autoren öffentliche Meinungen einholen und eigene Stellungnahmen beziehen, ohne sich unmittelbar mit der Zensur konfrontiert zu sehen. Auch wenn die Zensur nach

wie vor ihren Einfluss ausübte, so bot sich doch eine größere Möglichkeit, sich neu artikulieren zu können.¹³

Der Wunsch nach (Selbst-)Äußerung und Veränderung steht daher im Mittelpunkt der Werke Dostoevskijs ab den 1860er Jahren: Er distanziert sich von seinen früheren politischen Überzeugungen und seinem früheren Stil. Das Schreiben über Recht impliziert eine Auseinandersetzung Dostoevskijs mit der Legitimation von Exekutive, Judikative und Legislative, die sich gleichzeitig gegen die Zensur behaupten muss. Dazu bedurfte es einer Erzählstrategie, die sowohl Kritik als auch Zensur gleichermaßen berücksichtigen konnte. Dostoevskij verlagert daher den Schwerpunkt seiner Werke zunehmend auf die *aesopische* Sprache, die zugleich die Kritik am Recht ermöglicht, wie auch die Zensur umgehen kann.

1.3 Justiz –

Die russische Justizreform von 1864

Wahrscheinlich die wichtigste Voraussetzung für die Thematisierung von Recht innerhalb der Texte Dostoevskijs ist die Justizreform von 1864. Ausgangspunkt ist zunächst die von Slavophilen bzw. der russischen *intelligencija* geführten Debatten um die Unabhängigkeit Russlands von Europa. Die Forderung der Slavophilen nach der eigenen Unabhängigkeit beinhaltete, sich vom Erbe der römisch-formal geprägten (Schrift-)Kultur zu distanzieren, mit der vor allem die Rechtskultur in Verbindung gebracht wurde (vgl. Städtke 1995, 28). So bezeichnet Ivan Kireevskij noch vor der Justizreform in seinem Aufsatz *O caractere proveščenija Ėvropy i o ego otnošenii k prosveščenuju Rossii* von 1852 die russische *intelligencija* als die Kraft, welche die russische Unabhängigkeit in der Kultur als ein neues Selbstbewusstsein herausarbeiten sollte.¹⁴ Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* nimmt sich im besonderen Maße dieser Forderung Kireevskijs an und versucht sie,

¹³Vgl. zu den neuen Veröffentlichungsmöglichkeiten, die von Dostoevskij und seinem Bruder Michail genutzt wurden, Joseph Frank (1986, 22ff).

¹⁴„Es kommt jetzt nach Kireevskij nun darauf an, daß jene ‚Klasse‘ die gedanklich das gesellschaftliche Selbstbewusstsein ausarbeitet – gemeint ist offenbar die sich formierende ‚Intelligenzija‘ – sich den Quellen des nationalen religiösen Geistes zuwendet.“ (Städtke 1995, 28)

insbesondere im Epilog, ästhetisch umzusetzen. Der Begriff „Kulturosophie“¹⁵ von Rainer Grübel und Igor Smirnov weist zudem auf die historische Verschmelzung der Bereiche Philosophie und Kultur in Russland hin, die im besonderen Maße auf Dostoevskijs Texte zutrifft: So zeigt sich bereits Dostoevskijs Rechtskritik in den *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* (*Winteraufzeichnungen über Sommereindrücke*) von 1860-1861 in einem Zusammenhang mit Kultur- bzw. Zivilisationskritik, der stets die Diskrepanz zwischen westlicher und östlicher Kulturentwicklung aufzeigt. Dostoevskij kritisiert dabei das (französische) Rechtssystem als kulturdeformierende Instanz, welche die europäische Zivilisationsentwicklung als Endpunkt des Kapitalismus, als eine Apokalypse der Anbetung des Gottes Baal beschreibt.

Nach der Justizreform ändert sich diese Kritik im Wesentlichen kaum, wobei der Schauplatz nun ein anderer ist: Das durch die Reform neu eingeführte Geschworenengericht und die Advokatenreden geraten in den Fokus der Rechtskritik. In den Artikeln zum Kornilova- und zum Kroneberg-Prozess in *Dnevnik pisatelja* sowie in der Darstellung des Gerichtsprozesses in *Brat'ja Karamazovy* werden die Slavophilen Postulate gegen das westeuropäische Rechtssystem weiter vertieft und zu einem Prüfstein für die Rechtfertigung der *intelligencija* innerhalb des russischen Volkes.

Die frappierenden Unterschiede zwischen westlicher und östlicher (Rechts-)Kultur zeigen sich mit der russischen Justizreform von 1864 als ein historischer Prozess, der sich als Fortschritt und Scheitern zugleich in die Geschichte Russlands eingeschrieben hat. Im Jahr 1864 unterzeichnete Zar Aleksandr II. den Erlass zur Reform der russischen Justiz und versuchte damit der von Willkür geprägten Form von Bestrafung und gerichtlicher Verfahren durch die Zaren-Ukaze entgegenzuwirken. Das alte russische Rechtssystem basierte auf einer übermäßigen Verschriftlichung der Prozesse, die z.T. laut Jörg Baberowski auf die großen Distanzen des Landes zurückzuführen waren, so dass der Schriftverkehr die wochenlangen Reisen zu den Prozessen ersetzte (Baberowski 1996, 17 f.). Der allgemein fehlenden Bildung der Richter wurde zuvor durch die Einrichtung von juristischen Fakultäten ab 1835 entgegengewirkt (ebd., 34), ebenso wie die

¹⁵Nach Grübel und Smirnov ist die Kulturosophie ein Zusammenwirken von Kulturologie, Philosophie und Religion, das sich auf Dualismen in der russischen Kulturgeschichte gründet. So erstrebe die Kulturosophie Russlands immer „ein höheres und endgültiges, ein werthaftees Verstehen von Kulturen, die in disjunktiver Ordnung als entweder falsch oder wahr betrachtet werden“ (Grübel/Smirnov 1997, 5).

Aufhebung der Leibeigenschaft im Jahr 1861 den „Rechtsnihilismus“ des Adels beenden sollte, die sich zuvor einer Selbstjustiz gegenüber den Bauern bedienten (ebd., 29). Doch erst die Justizreform von 1864 konnte eine wesentliche Neuerung des russischen Rechts hervorbringen, die allerdings mit erheblichen Problemen in der Umsetzung der Reformen in Russland aufwartete.

Zu den grundlegenden Erneuerungen der ambitionierten Justizreform nach europäischem Vorbild gehörten folgende Bereiche: die Trennung von Advokatur und Prokuratur, um damit die Unabhängigkeit der Richter gegenüber den Anwälten und umgekehrt herzustellen; die Einführung des Geschworenengerichtes sowie die damit zusammenhängende Einbindung von Bauern in den juristischen Prozess; die Dezentralisierung der Rechtsprechung durch die Auslagerung der Rechtsbefugnisse der St. Petersburger Zentrale auf einzelne Gouvernements innerhalb ganz Russlands und die Öffentlichkeit der Gerichtsprozesse sowie -urteile, die erstmals in offiziellen Regierungsanzeigern stenografisch protokolliert und veröffentlicht werden durften (vgl. Baberowski 1996, 88 ff). Die Dezentralisierung der Rechtsprechung erwies sich als ein gravierendes Problem der Aushöhlung der Autokratie, da nun Gouvernements selbstständig entscheiden konnten und damit zusehends an Macht und Bedeutung gewannen. Die Justizreform war dennoch die „bedeutendste und politisch folgenreichste Reform Alexanders II.“, die zumindest „formal“ den europäischen Rechtsweg beschritten hatte (ebd., 57). Damit sollte schließlich nichts Geringeres als die Gleichheit aller Menschen in Russland vor dem Gesetz gewährleistet werden, was sich angesichts der Unterschiede zwischen Adels- und Bauernstand allerdings als schwierig herausstellen sollte.

Aus der Anteilnahme der russischen Bevölkerung an den Prozessen, sowohl durch die Presse als auch durch die Berufung zu Geschworenen, erwächst zunehmend ein problematisches Verhältnis von Rechtsbeteiligung und Rechtskritik, von allgemeiner Zustimmung zur Reform und zur Unmöglichkeit ihrer Umsetzung. Zum einen sei es, laut Baberowski, aufgrund der Multiethnizität aller Geschworenen nicht möglich gewesen, sich gegenseitig verständigen bzw. die Richter und Advokaten verstehen zu können. Zum anderen brachte der hohe Anteil der bäuerlichen Geschworenen erhebliche Probleme der Befangenheit mit sich, die sich darin ausdrückte, dass teilweise aus Furcht nicht das eigene Urteil, sondern das des privilegierteren Geschworenen befolgt worden sei (vgl. Baberowski 2006, 351). Zudem habe ein anderes Verständnis der Bauern von Recht innerhalb der Gemeinschaft eines Dorfes

zu so übermäßig häufigen Freisprüchen geführt, wie in keinem anderen Land im 19. Jahrhundert (vgl., ebd., 353).

Vor diesem Hintergrund argumentiert Dostoevskij in dem Artikel *Sreda (Das Milieu)* aus den *Dnevnik pisatelja* gegen die Verurteilung der Bauern, dass sie der Grund für die häufigen Freisprüche seien und zeigt stattdessen die Vorteile der russischen Rechtsprechung im Unterschied zur europäischen. Das fast monatlich erscheinende *Tagebuch* ist der Versuch, die russische Öffentlichkeit, die einen Teil jener Geschworenen darstellt, für das neue Rechtssystem und damit auch für die eigenen Urteile als Geschworene zu sensibilisieren. Dostoevskij setzt in seinen Artikeln jedoch wirkungsästhetische Mittel ein, die nicht nur überzeugen, sondern in gewisser Weise auch manipulieren wollen und damit allerdings eine Aufklärung und Mündigkeit der russischen Öffentlichkeit zum Ziel haben. Das literarische Werk fungiert dabei als Filter der zu entscheidenden Prozesse, die im Unterschied zum Gerichtsprozess einer moralisch-ethischen Prämisse folgen, die durch die Literatur vermittelt werden soll.

**II. Закон – Religiöse Aspekte des Rechts als
Leben „unter dem Gesetz“ in *Zapiski iz
mërtvogo doma***

In seinen rechtsphilosophischen Überlegungen zum *homo sacer* beschreibt Giorgio Agamben das Straf- bzw. Konzentrationslager als „*nómos* des politischen Raums“, das sich nicht aus dem „gewöhnlichen Recht“ heraus entwickelt habe (Agamben 2002, 175). Der Begriff *nómos* leitet sich von der griechischen Göttin Nemesis ab, die für den Zorn sowie die ausgleichende Gerechtigkeit steht, und bezeichnete in der Antike ein Gesetz bzw. eine sittlich-gesellschaftliche Norm. Agamben nennt das Straf- bzw. Konzentrationslager daher einen mit der sittlich-gesellschaftlichen Norm verwechseltem „Ausnahmestand“, der zudem paradigmatisch für die Entwicklung totalitärer Ideologien in der Moderne gewesen sei (ebd., 177). Die geregelte räumliche Einrichtung des Konzentrationslagers bleibe dabei ständig außerhalb der normalen Ordnung – es sei „schlicht der Ort, an dem sich der höchste Grad der *conditio inhumana* verwirklicht hat, die es auf Erden je gegeben“ habe (ebd., 178).¹⁶ Das von Dostoevskij beschriebene sibirische Strafgefangenenlager, auch Katorga genannt, welches er in dem Werk *Zapiski iz mǔrtvogo doma (Aufzeichnungen aus dem Totenhaus)* beschreibt, zeigt sich durch die Darstellung von grausamen Körperstrafen, die sogar zum Tod führen können, sowie der Willkür in der Bestrafung der Inhaftierten ebenfalls als ein Ort der *conditio inhumana*. Wie Nancy Ruttenberg anmerkt, sind in Agambens Ausführungen zur Entstehung der Straf- und Konzentrationslager zwar keine Verweise auf die russischen Gulags oder auch die ersten Straflager für politische Inhaftierte Anfang des 19. Jahrhunderts in Sibirien zu finden, doch treffe diese Beschreibung des Ausnahmestandes in gleicher Weise auch auf die Deportation der Petraševcen zu, zu denen auch Dostoevskij zählte (vgl. Ruttenberg 2008, 98).¹⁷ Ruttenberg stellt daher einen Zusammenhang von Agambens

¹⁶ Die Straf- bzw. Konzentrationslager sind laut Agamben nicht aus dem „gewöhnlichen Recht“ hervorgegangen, sondern aus dem Ausnahmestand und dem Kriegsrecht. Die Form des modernen Straf- bzw. Konzentrationslagers habe sich 1896 zunächst aus den spanischen *campus de concentrationes* auf Kuba entwickelt (vgl. Agamben 2002, 175). Während die Entstehung des Lagers an der Peripherie bzw. in den Kolonien der Staaten erst im Zuge der Kolonialkriege möglich gewesen sei, habe sich die rechtliche Grundlage des Lagers schließlich Mitte des 19. Jahrhunderts aus dem preußischen Gesetz der „Schutzhaft“ gebildet (ebd.). Das Gesetz der Schutzhaft diene dazu, Individuen gefangen zu nehmen, um die „Gefährdung der Staatssicherheit zu vermeiden“ (ebd., 176).

¹⁷ Die ersten russischen Lager in Sibirien entstehen bereits Anfang des 19. Jahrhunderts im Zuge des Dekabristenaufstandes und stellen einen ähnlichen Ausnahmestand dar, wie die preußische „Schutzhaft“. Nach dem Dekabristenaufstand von 1825 wurden die meist adligen russischen Offiziere nach Sibirien deportiert, um ebenfalls eine „Gefährdung der Staatssicherheit zu vermeiden“, wie es zur preußischen Schutzhaft heißt. Sie entstehen zudem in ähnlicher Weise in der Peripherie des Staates, wie die spanischen *campus de concentrationes* auf Kuba. Vgl. Ruttenberg ausführlich zu

homo sacer zu Dostoevskijs Darstellungen des Lageralltages in den *Zapiski iz męrtvogo doma* her, doch übersieht sie dabei, dass sich für Dostoevskij erst durch diesen Ort der *conditio inhumana* die *conditio humana* entwickeln kann: Die Inhaftierten bekommen erst durch die Katorga die Möglichkeit, sich aus einem Leben in Unterdrückung und Erniedrigung zu einem Leben in spiritueller Freiheit zu erheben. Dabei steht im Folgenden die religiöse Lesart der *Zapiski* mit dem Thema der Umkehr bzw. *conversio*, der Bekehrung zum Glauben, im Zentrum literaturwissenschaftlichen Analyse. Dazu soll der Begriff „закон“ (Gesetz) genauer in seiner Verwendung im Text untersucht werden, da sich in ihm die Verschiedenen Möglichkeiten der Umkehr für die Protagonisten wie auch für das Erzählen selbst aufzeigen lassen.

Die Art des Erzählens in den *Zapiski* ist in Form eines Lagerberichtes aus den Erinnerungen des Inhaftierten Aleksandr Petrovič Gorjančikov geschrieben. Dabei verweist das Ende seines Berichtes bzw. seiner Erinnerungen an den Anfang des Werkes, an sein Leben nach dem Lager sowie den Tod des Protagonisten, so dass die *Zapiski* laut Ruttenberg an die Zirkularität von Konversionserzählungen anknüpfen (Ruttenberg 2008, 41). Die retrospektive Betrachtung der Bekehrung des Protagonisten Gorjančikov und seiner Auferstehung aus dem „Totenhaus“ würden sich zudem auf Augustinus *Confessiones* als Paradigma aller Konversionserzählungen beziehen (vgl. John Freddero nach Ruttenberg, ebd.).¹⁸ Daher stellen insbesondere die Bezüge der *Zapiski* zu Augustinus einen wichtigen Bezugspunkt für die religiösen Aspekte des Textes dar.

Die beiden Ebenen der *conversio* und des Gesetzes werden in Dostoevskijs *Zapiski* derart miteinander verknüpft, dass der Lagerbericht des Protagonisten Gorjančikov durch Dualismen bestimmt wird:

За этими воротами был светлый, вольный мир, жили люди, как и все. Но по сю сторону ограды о том мире представляли себе как о какой-то несбыточной сказке. Тут был свой особый мир, ни на что более не похожий, тут были свои особые законы, свои костюмы, свои нравы и обычаи, и заживо Мертвый дом, жизнь — как нигде, и люди особенные. Вот этот-то особенный уголок я и принимаюсь описывать. (PSS 4, 9)

Hinter diesem Tore lag die helle, freie Welt, lebten ganz gewöhnliche Menschen. Doch diesseits der Einfriedung stellte man sich jene Welt als ein unerreichbares Märchenland vor. Hier hatte man seine eigene, besondere Welt, die nichts anderem gleich, seine eigenen,

Dostoevskijs *Zapiski* wie insbesondere zu Agambens Konzept des *homo sacer*: Ruttenberg 2008, 94 ff.

¹⁸ Ähnliche Zugänge zu diesem Werk beziehen sich meist auf einen Vergleich zwischen Dostoevskijs *Zapiski* und Rousseaus *Bekenntnisse* (vgl. z.B. bei Coetzee 2006, 62-113). Zur *conversio* in autobiographischen Schriften im Allgemeinen vgl. Moog-Grünwald 2003.

besonderen Gesetze, seine eigene Kleidung, seine eigenen Sitten und Gebräuche und bei lebendigem Leibe ein Totenhaus, hier gab es ein Leben wie sonst nirgends und Menschen besonderer Art. Eben dieses Fleckchen beabsichtige ich zu schildern. (Dostojewski 1983, 11 f.)

Die Lagerwelt mit ihren „eigenen, besonderen Gesetzen“ zeigt sich in der Beschreibung Gorjančikovs als eine Allegorie für das irdische, gesetzlich geregelte Leben, für eine Welt „diesseits der Einfriedung“ („по сую сторону ограды“), welche von der jenseitigen Außenwelt, der „hellen, freien Welt“ („светлый, вольный мир“) abgeschnitten ist. Dostoevskijs verschiedenartige Verwendung des Begriffes „закон“ im Text beruht vor allem auf eine religiöse Gesetzlichkeit zurückgehendes Verständnis, mit dem das Leben „unter dem Gesetz“ zum Leben „unter der Gnade“ kontrastiert wird (vgl. Römer 3, 19-20). Das Leben „unter dem Gesetz“ ist jedoch vorbereitend für ein Leben „unter der Gnade“, so dass der Protagonist erst durch die Inhaftierung die Möglichkeit zum Bekenntnis zu Gott und der Erlösung im Jenseits und damit zur Befreiung aus dem weltlichen „Totenhaus“ erhält.

Auch Igor Smirnov konstatiert einen Dualismus in Dostoevskijs *Zapiski* durch die Darstellung des Lebens im Tode bzw. in seiner Fortführung im „Totenhaus“ (vgl. Smirnov 2010, 76). Er kontrastiert den Text zudem mit Gogol's *Mërtvyje duši* und dessen Darstellung des Todes (der Seelen) im Leben (ebd.). Dieser Kontrast zweier Welten, in denen sich Tod und Leben, Bestrafung und Auferstehung gegenüberstehen, findet sich auch in Augustinus Beschreibung der Städte Jerusalem und Babylon in seinem Werk *De civitate Dei*. Der Vergleich der symbolischen Städte Jerusalem, der *civitas Dei* (Gottesstadt), und Babylon (der Stadt des Teufels) wird zum Kern der augustinischen Lehre, die „beide Städte als zwei Gemeinschaften ansieht, die von Beginn der Weltgeschichte an [...] gegeneinanderstehen und dies bis ans Weltende weiterhin tun“ (Drecolll 2007, 354). In dieser Gegenüberstellung von Jerusalem und Babylon zeigen sich auch die Oppositionen von Glaube an die Auferstehung und weltlicher Gesetzesgläubigkeit, die den Rahmen für die religiösen Aspekte des Rechts in den *Zapiski* bilden. Diese Abgrenzung des Christentums zum Judentum zeigt der Autor vor allem am Beispiel des jüdischen Inhaftierten Isaj Fomič Bumsteijn.

Dostoevskijs Erzählung über das Lager ist auch eine Erzählung über die eigene Umkehr, über seine Bekehrung zum orthodoxen Glauben vor dem Hintergrund der Verurteilung durch das Gesetz. Diese eigene Umkehr der Überzeugungen, die er selbst während seiner Inhaftierung erfahren haben soll, verarbeitet er in den *Zapiski iz mërtvogo doma* trotz drohender Zensur auf eine Weise, die das Rechtssystem

Russlands scharf kritisiert. Indem Dostoevskij die grausamen Zustände des Lagers schildert, prangert er nicht zuletzt auch das System der Straflager unter Aleksandr II. an, um sich gegen die persönliche Kränkung als ehemaliger zum Tode Verurteilter und Inhaftierter zu wehren. Andrea Zink weist in Anknüpfung an Jürgen Udolph auf den „Entlastungsmechanismus“ der *Zapiski* hin, mit dem sich Dostoevskij von jeder Schuld habe freischreiben wollen (vgl. Zink 2000, 133). Dostoevskij spreche für sich selbst, wenn er mit dem Protagonisten Gorjančikov eine „gesellschaftliche Elite“ schildere, „die sich *durch* das Volk *vor* dem Volk“ retten will (ebd.). In diesem Vergleich von Dostoevskij zum Protagonisten Gorjančikov zeigt sich jedoch nicht nur eine Differenzierung von Adel und Volk: Die Darstellung des Sinneswandels bzw. der *conversio* des Protagonisten steht vor allem in einem Zusammenhang mit Dostoevskijs Rechtfertigung des Glaubens in einer Auseinandersetzung mit der Glaubwürdigkeit seiner (literarischen) Argumentation, wie sie auch in Augustinus *Confessiones* zum Ausdruck kommt.

So wird schließlich die Zurechnungsfähigkeit des Protagonisten Gorjančikov zu einem weiteren Aspekt des Lagerberichtes, in dem um das Erzählen im Sinne eines neuen Realismus geht. Dostoevskij führt dem Leser die Grausamkeiten der Inhaftierungszustände in einer bis dato unbekannt „realistischen“ Weise vor Augen, die maßgebend für die nachfolgende sogenannte „Lagerliteratur“ sein sollte. Doch knüpft er mit der Darstellung des Lagers auch erfolgreich an die „Gefängnisliteratur“ von Autoren wie z.B. Miguel de Cervantes an, der durch seine Erfahrungen als Galeerensklave die Inspiration für seinen Epoche machenden Roman *Don Quijote* (1605) hatte, John Bunyan, der *The Pilgrim's Progress* (1678) teilweise im Gefängnis schrieb und der die *conversio* eines Pilgers beschreibt, oder auch De Sades während seiner Haft geschriebenen Werke wie *Les cent-vingt jours de Sodome* (1782) und *Aline et Valcour ou Le Roman philosophique* (1786). Vor allem *Le dernier jour d'un condamné* (1829) von Hugo spielt für Dostoevskij im Hinblick auf seine eigene Erfahrung als Delinquent wie auch für seine Erzähltechnik eine entscheidende Rolle: Hugo schildert die Erinnerung eines zum Tode verurteilten Inhaftierten, der in den letzten Wochen seines Lebens bis zum Tag seiner Hinrichtung von seinen Erinnerungen berichtet. Dostoevskij übersetzt in seiner Zeitschrift *Vremja* erstmals Hugo's *Notre Dame de Paris* ins Russische und gibt sich in seinem Vorwort zu diesem Werk als Bewunderer Hugos zu erkennen (vgl. Frank 1986, 198). Dostoevskijs *Zapiski* zeigen in einem Vergleich zu Hugo einen ähnlichen

Zugang zu christlichen Themen, so Joseph Frank, der damit richtungsweisend für sein späteres Schaffen bis hin zu *Brat'ja Karamazovy* sei (ebd.).

1. Dostoevskij und Augustinus – Gesetz und Gnade

Wir wissen aber: was das Gesetz sagt, das sagt es denen, die unter dem Gesetz sind, damit allen der Mund gestopft werde und alle Welt vor Gott schuldig sei, weil kein Mensch durch die Werke des Gesetzes vor ihm gerecht sein kann. Denn durch das Gesetz kommt Erkenntnis der Sünde. Die Rechtfertigung allein durch Glauben. (Römer 3,19-20)

Auf der Grundlage der *Römerbriefe* des Apostel Paulus und in einer intensiven Auseinandersetzung mit seiner Deutung entwickelt Augustinus seine Gnaden- und Sündenlehre und sieht „Paulus durchweg als das hervorragendste historische Beispiel dafür [...], wie Gott einen Menschen aus dem Zustand *sub legere* (unter dem Gesetz) in den Zustand *sub gratia* (unter der Gnade) überführt“ (Dreccoll 2007, 302). Paulus, der sich selbst als „Verfolger und Gotteslästerer [...], als unweise, ungehorsam, verhaßt und als Sklave verschiedener Begierden“ beschreibt, wird dennoch die Gnade Gottes zuteil (ebd., 293) – jedoch nicht aus eigenem Willen, oder aus Willkür, sondern durch den Willen Gottes. Aus dieser Position heraus argumentiert Augustinus in *Confessiones* gegen den Vorwurf der Willkür und Ungerechtigkeit Gottes und beschreibt auf „mitreißende“ Weise (ebd., 308) seine eigene Bekehrung. Auf ganz ähnliche Weise zeigt sich die Argumentation des Protagonisten und Erzählers Gorjančikov auch in Dostoevskij *Zapiski iz męrtvogo doma*, doch richtet sie sich gegen die Willkür in der Bestrafung in der Katorga und die Ungerechtigkeit in der Inhaftierung. Dennoch sind in dem Text Dostoevskijs Spuren von Augustinus Gnadenlehre zu finden, in denen es zum einen um das Gesetz geht, welches das irdische Leben regelt und welches in Erwartung der göttlichen Gnade steht. Zum anderen ist es die Rechtfertigung des eigenen Schreibens vor dem Hintergrund eines Glaubensbekenntnisses, d.h., das Glaubhaft-Machen der eigenen Bekehrung vor der Leserschaft. Beide, Augustinus wie Dostoevskij, nutzen die stilistischen Mittel ihrer Zeit, um auf mitreißende und gleichzeitig authentische Weise den Leser die eigene Umkehr vom Unglauben zum Glauben durch ein Leben „unter dem Gesetz“ näher zu bringen.

Die Betrachtung des Lebens „unter dem Gesetz“ in *Zapiski iz męrtvogo doma* beginnt jedoch nicht erst mit Augustinus, sondern muss zunächst von Apostel Paulus als Ausgangspunkt für die religiöse Betrachtung des Gesetzes ausgehen, wie das einleitende Zitat aus den Römerbriefen deutlich machen soll. Paulus verbrachte einige Zeit im Gefängnis in Ephesus und schrieb dort den Philemonbrief sowie wahrscheinlich auch den Philipperbrief, bevor ihm wegen Missachtung der jüdischen Sitten der Prozess gemacht wurde (vgl. Lohse 1996, 180). Paulus verteidigt sich schließlich vor Gericht und rechtfertigt seinen Glauben an die Auferstehung „mit dem Hinweis, daß er mitnichten sich gegen Tempel und Gesetz vergangen habe“ (ebd., 261). Die Bedeutung der Rechtfertigung des Glaubens vor dem Hintergrund der Anklage spielt eine entscheidende Rolle für Paulus argumentative Absetzung des Christentums zum Judentum (ebd.). Entgegen einer stark durch Martin Luther geprägten Paulusinterpretation, die seine Rechtfertigung der „iustitia Dei“, der Gerechtigkeit Gottes lediglich als ein strafendes Urteil begreifen würde (ebd. 209), ziehen neuere religionsgeschichtliche Betrachtungen diese herkömmliche Interpretation eher in Zweifel, so Eduard Lohse. Diese Abgrenzung von Paulus zum Judentum durch die Rechtfertigungslehre werde vor allem durch ein anderes Verständnis des alttestamentarischen Gesetzes vollzogen. Der „Weg Israels“, der nach dem „Gesetz der Gerechtigkeit trachte“, sei nach Paulus verfehlt (ebd., 221). Die Gerechtigkeit Gottes werde dem Menschen daher nicht durch die „Werke des Gesetzes“ zuteil, sondern durch die „Gerechtigkeit aus Glauben“, mit Christus als „des Gesetzes Ende“ (ebd., 222).

Eric Ziolkovskij behauptet in seiner Studie *Reading and incarnation*, dass Dostoevskij sicher kein „Erbe“ Augustinus sei: Dostoevskijs Auffassung der Bekehrung zum Glauben durch das (betonte) Vorlesen der heiligen Schrift – er bezieht sich hier auf das Beispiel von Zosima in *Brat'ja Karamazovy* – unterscheide sich von Augustinus hermeneutischer Skepsis gegenüber dem Lesen (vgl. Ziolkowski 2001, 159).¹⁹ Doch muss er auch eingestehen, dass sich sowohl Augustinus als auch die russische Kultur an den griechischen Philosophen, vor allem an Platon, orientiert haben und daher gemeinsame philosophische Leitlinien in ihrem Denken verfolgen (ebd.). Während Augustinus für die orthodoxe Kirche bis in die heutige Zeit einen wichtigen Prüfstein für die Abgrenzung von Ost- und Westkirche

¹⁹ Ausführlich zu Augustinus hermeneutischer Skepsis, die sich aus seinem intellektuellen Werdegang (Rhetorikstudium) und durch seine Beschäftigung mit platonischen Traditionen entwickelt, bei Drecoll (2007, 461-470).

darstellt, ist seine Wirkung auf die russische Philosophie nur wenig Beachtung geschenkt worden. Viktor Seliverstov behauptet in *Augustin: Pro et contra*, die russische Philosophie sei seit jeher von einer theologischen Zielsuchung geprägt, was eine Auseinandersetzung mit Augustinus als Ausgangspunkt der Theologie unvermeidbar mache (vgl. Seliverstov 2002, 9). Jedoch finde sich vom 18. bis Anfang des 20. Jahrhundert kaum eine kritische Stellungnahme zu Augustinus seitens der russischen Philosophie (vgl. Seliverstov 2002, 9 f.). Der Einfluss auf die russischen Denktraditionen, mit Beginn des 18. Jahrhunderts bis in die heutige Zeit, sei jedoch unbestritten. Praktisch kein russisch-philosophisches Thema dieser Zeit würde um die Meinung Augustinus herumkommen (ebd., 11). Die Absenz der schriftlichen Auseinandersetzung mit Augustinus mache die Präsenz seiner Ideen in den Texten der russischen Philosophie umso brisanter.

Ein für den russischen Kulturraum wichtiger Zusammenhang von russischer Orthodoxie und Augustinus Kirchenlehre lässt sich am Beispiel des Metropoliten und Kirchenlehrers Ilarion zeigen. Ilarions Kirchenschrift aus dem 11. Jahrhundert *Slovo o zakone i blagodati* ist für die russische Kulturentwicklung – vor allem unter dem Aspekt der russischen Nation – von großer Bedeutung. Vladimir N. Toporov sieht in diesem Dokument die Begründung des Gedankens einer „Russischen Idee“ (vgl. Toporov zitiert nach Esaulov 2001, 117). Das Besondere an Ilarions Position ist die Gegenüberstellung von Gesetz und Gnade, die sich am Römerbrief des Paulus orientiert und auf dessen Grundlage auch Augustinus seine Gnadenlehre verfasst hat. Ilarion identifiziert das Gesetz mit dem Alten Testament und macht die Akzeptanz der Gesetze zur Grundlage des Glaubens an Gott (vgl. ebd., 117 f.). Beide Theorien von Augustinus und Ilarion treffen sich in der Hinsicht, dass sie das Leben unter dem alttestamentarischen Gesetz für ein Leben *sub gratia* (unter der Gnade) voraussetzen. Ivan Esaulov identifiziert diese Oppositionen Ilarions von Gesetz (закон) und Gnade (благодать) mit Dostoevskijs Verständnis von Recht (правда) und Gnade (vgl. Esaulov 2001, 116 ff). Doch geht er dabei nicht auf den Bezug zu Augustinus ein, der sich durch das Thema der *conversio* am Beispiel von den *Zapiski* aufdrängt.

Vergleicht man Dostoevskijs Biographie mit der von Augustinus, so zeigen sich beide als Verteidiger des Glaubens, die unter dem Eindruck historischer und staatlicher Umwälzungsprozesse agieren: Ähnlich wie bei Augustinus zwingt Dostoevskij erst das Exil bzw. seine Lagerhaft dazu, seinen eigenen Glauben zu prüfen, ihn im Sinne der Apologie zu stärken und durch die Kritik am bestehenden

Recht zu rechtfertigen. Bei Augustinus ist es der Zerfall des römischen Reiches, der ihn dazu zwingt, mit seiner Theologie auf den historischen Prozess zu reagieren und das Christentum argumentatorisch zu verteidigen; bei Dostoevskij ist es der Herrschaftswechsel von Nikolaj I. zu Alexandr II., der überhaupt eine Kritik an der russischen Autokratie und am alten Rechtssystem ermöglicht. Darin zeigt sich eine, wie es Johann Kreuzer für Augustinus bezeichnet, „gnostische Verdammung der Welt, die von einer Überreaktion eines enttäuschten Ästheten zeugt“ (Kreuzer 2005, 139) – eine Feststellung, die in gewisser Weise auch auf Dostoevskij zutrifft.

1.1 Die Topologie des Lagers – Bestrafung nach dem Gesetz Babylons

Igor Smirnov macht in seiner Analyse zu *Zapiski iz męrtvogo doma* deutlich, dass die geometrische Ordnung des Lagers einen *circulus vitiosus* darstellt (vgl. Smirnov 2010, 86), einen in der Konstruktion bzw. Argumentation der Erzählung angelegten Fehlschluss. Dostoevskij analysiere die russische Gesellschaft, indem er Einzelschicksale zeige und damit das Lagerkollektiv disjunktiv in seine Einzelteile zerlege (vgl. ebd., 77). Das Thema von Dostoevskijs *Zapiski* sei, so Smirnov, die Entfremdung der Inhaftierten bzw. der Ausschluss aus der Gesellschaft. Dies bringe zudem eine Entfremdung der Inhaftierten untereinander hervor – eine „Entfremdung in der Entfremdung („отчуждение-в-отчуждении“).²⁰ Dostoevskij polemisiere damit gegen die mathematische Absurdität Ludwig Feuerbachs und seiner geometrischen Erklärungsmodelle der Wunder in *Das Wesen des Christentums* (vgl. ebd., 86).

Dostoevskijs Auseinandersetzung mit der Katonga ist daher eine Polemik gegen Feuerbachs Thesen, die sich u.a. in der geometrischen Anordnung des Raumes innerhalb des Textes zeigt. Gleich zu Beginn des Berichtes über das sibirische

²⁰ Smirnov bezieht sich hier vor allem auf folgende Sätze aus den *Zapiski*: „Весь этот народ работал из-под палки, — следственно, он был праздный, следственно, развращался: если и не был прежде развращен, то в каторге развращался. Все они собрались сюда не своей волей; все они были друг другу чужие.“ (PSS 4, 12 f.; „Diese Menschen arbeiteten nur unter Zwang; infolgedessen waren sie faul, und infolgedessen verkamen sie; wenn einer nicht vorher schon verkommen war, in der Katonga verkam er bestimmt. Sie alle waren nicht freiwillig hier; sie alle waren einander fremd.“, Dostojewski 1983, 17 f.)

Strafgefangenenlager wird ein detaillierter Grundriss des *мёртвый дом* beschrieben, eine fast schon geometrische Skizze des Lagers, indem sich die Handlung der *Zapiski* abspielt:

Представьте себе большой двор, шагов в двести длины и шагов в полтора ширины, весь обнесённый кругом, в виде неправильного шестиугольника, высоким тыном, то есть забором из высоких столбов (паль), врытых стойком глубоко в землю, крепко прислонённых друг к другу ребрами, скреплённых поперечными планками и сверху заострённых: вот наружная ограда острога. (PSS 4, 9)

Man stelle sich einen großen Hof von etwa zweihundert Schritt Länge und hundertfünfzig Schritt Breite vor, in Form eines unregelmäßigen Sechsecks, rings umgeben von einem hohen Palisadenzaun, das heißt einem Zaun aus langen Pfählen (Pfosten), die, mit den Kanten fest aneinandergesetzt, tief in den Boden eingegraben, durch Querleisten miteinander verbunden und oben angespitzt sind – das war die äußere Einfriedung des Gefängnisses. (Dostojewski 1983, 11)

Im Lager befinden sich zudem vier längliche Gebäude, von denen zwei für Inhaftierte, ein zweigeteiltes Gebäude für die Küche und eines für Lager, Keller und Schuppen vorgesehen sind. Die Anzahl aller Inhaftierten beträgt ca. 250, von denen etwa 30 pro Raum untergebracht werden und zwischen den Gebäuden ist ein großzügig angelegter Innenhof und an einer Seite des Zauns ein großes Tor mit einem Wärterhaus sowie den Baracken für die Soldaten (vgl. PSS 4, 9 f.). Diese exakte Beschreibung des Raums sowie der äußeren Einfriedung des Palisadenzauns als „unregelmäßiges Sechseck“ stellt in ironischer Weise die (etwas schiefe) äußere Grenze der Lagerwelt dar: das Leben im Strafgefangenenlager als „Ausnahmestand“, das die innere Ordnung stabilisieren soll, d.h., nach dem Gesetz zur Rehabilitierung der Inhaftierten beitragen soll. In Anknüpfung an Smirnov ließe sich daher für die Darstellung des Lagers zunächst festhalten, dass die geometrische Struktur des Lagers sozusagen bereits als Fehlkonstruktion angelegt ist: Die äußere Ordnung des Lagers destabilisiert die innere Ordnung, indem sie nicht zu einer Rehabilitation der Inhaftierten, sondern zur Entfremdung führt.

Die Topographie des Lagers, seine detaillierte räumliche Beschreibung, wird im Verlauf des Textes jedoch zu einer Topologie des Lagers erweitert, die eine „verkehrte“ Welt der Hölle auf Erden zeigt,²¹ um damit auf das Gegenteil, auf die paradiesische Welt zu verweisen. Diese verkehrte Welt des Lagers wird zunächst am Beispiel des Alltags der Inhaftierten beschrieben, in dem das ungesetzliche Verhalten als Norm erscheint:

²¹ Vgl. dazu das „verkehrte“ Verhalten“ und die „Austauschbarkeit“ der Erscheinungsformen sowie ihre Assoziation mit der satanischen Welt ausführlich bei Lotman/ Uspenskij 1991, 188 ff.

Вообще же скажу, что весь этот народ, — за некоторыми немногими исключениями неистощимо-веселых людей, пользовавшихся за это всеобщим презрением, — был народ угрюмый, завистливый, страшно тщеславный, хвастливый, обидчивый и в высшей степени формалист. Способность ничему не удивляться была величайшею добродетелью. [...] Вообще тщеславие, наружность были на первом плане. Большинство было развращено и страшно исподлилось. Сплетни и пересуды были непрерывные: это был ад, тьма крошечная. (PSS 4, 12)

Im großen und ganzen, möchte ich sagen, waren all diese Menschen – mit Ausnahme einiger weniger unverwüstlich heiterer Gemüter, die deswegen mit allgemeiner Verachtung gestraft wurden – mürrisch, neidisch, schrecklich eitel, großsprecherisch, empfindlich und in höchstem Grade auf Äußerlichkeiten bedacht. Die Fähigkeit, sich durch nichts imponieren zu lassen, galt als größte Tugend. [...] Überhaupt standen Eitelkeit und Äußerlichkeiten an erster Stelle. Die meisten Sträflinge waren verkommen und furchtbar gemein. Klatsch und üble Nachrede waren an der Tagesordnung – es war teuflisch, eine wahre Hölle. (Dostojewski 1983, 17)

Die gesetzlichen Normen der Außenwelt kehren sich in der „Hölle“ um und machen aus der Sünde eine „Tugend“ bzw. die Todsünden zur Norm.²² Vier der sieben Todsünden werden hier genannt: *Superbia* – Hochmut bzw. Eitelkeit (тщеславие), *Invidia* – Neid (зависть), *Ira* – Zorn (свара) und auch *Avaritia* – Geiz, dessen Auswirkungen sich in der großen Bedeutung von geheimem Geldbesitz im Lager und dem daraus entstehendem Wucher zeigt, der wiederum „Klatsch, Intrige, Verleumdung“ nach sich zieht („сплетни, интриги, бабы наговоры“). *Luxuria* – Wollust wird u.a. in den heimlichen Treffen der Häftlinge mit Frauen geschildert und *Gula* – Völlerei findet vor allem im Alkoholrausch der Figur Gazin ihren personifizierten Ausdruck. *Acedia* – Faulheit wird schließlich vom Erzähler durch die Monotonie und Sinnlosigkeit des Lageralltags geschildert, denen gegenüber einzig die körperliche Arbeit ein Mittel zur Selbsterhaltung zu sein scheint.

Die Umkehrung der Todsünden zu etwas Natürlichem innerhalb des Lagers zeigt die Inhaftierten als eine Gemeinschaft von Verbrechern, die jedoch nach gewissen (verkehrten) Regeln lebt. Die Zusammenhänge zwischen Strafe und Tat werden in Dostoevskijs Darstellung der Inhaftierten und ihres Alltags jedoch weitestgehend ausgeblendet, so Andrea Zink (vgl. Zink 2005, 117). In der Gemeinschaft des Lagers gilt es, nicht darüber zu sprechen, warum jemand verurteilt worden ist. Die Inhaftierten sind sich ihres Unrechts zudem kaum bewusst. Sie werden vom „einfachen russischen Volk“ als „Unglückliche“ und das Verbrechen als „Unglück“ bezeichnet (ebd.). Stattdessen gilt z.B. die Trinkfestigkeit im Lager als Tugend. Auch

²² Wegen dieser Darstellung der „verkehrten“ Welt der Hölle wurden die *Zapiski* oft in einem Zusammenhang mit Dante gebracht, insbesondere durch die Szene in der städtischen Badeanstalt (vgl. dazu u.a. Ingold 1981, 63ff). So verglichen Ivan Turgenev und Aleksandr Gercen die *Zapiski* mit Dantes Darstellung der Hölle in *Divina Commedia* (vgl. Frank 1986, 224), auf dessen Bezug auch Michail Bachtin hinweist (vgl. Bachtin 2002, 39 f.).

der Verrat hat im Gefängnis eine positive Bedeutung. Dieses „Nivilierungsverfahren“, so Zink (ebd.), mache die Inhaftierten insgesamt zu „Kindern“, deren Verhalten, auch „wenn sie etwas angestellt haben mögen“, ein „unverdorbene, offenes Gemüt“ zeige (ebd., 119). Was Zink jedoch außer Acht lässt, ist die Unfreiwilligkeit dieses Lebens der Inhaftierten, die sich „nicht aus eigenem Wunsch und Willen zusammengefunden“ haben.²³ Sie führen ein „unfreiwilliges“ Leben in der Bestrafung, in der sie dennoch eine Zwangsgemeinschaft bilden.²⁴

In diesem Zusammenhang zur Umkehrung der Gesetze und dem Begriff der „Gemeinschaft“ zeigen sich Parallelen zur Augustinus Verwendung des Wortes *civitas* und der Gegenüberstellung der Städte Babylon und Jerusalem in *De civitate Dei*, die sich auf die weltliche Unterordnung einer Gemeinschaft unter bestimmte Regeln zur Erlangung des „himmlischen Friedens“ (*pax caelestis*) zeigen.²⁵ Das breite Bedeutungsspektrum des Begriffes *civitas* bezeichnet sowohl die Bruderschaft, Gemeinschaft, Stadt als auch den Staat. Augustinus Spätwerk *De civitate Dei* knüpft an die Theorien aus *Confessiones* an und gilt gleichzeitig als sein Hauptwerk, welches in den folgenden Jahrhunderten eine maßgebliche Wirkung auf die Entwicklung des Christentums ausübte. Augustinus Ausgangspunkt für dieses Werk war die Eroberung Roms am 24. August 410 durch die Westgoten und die daraufhin an ihn als Bischof von Hippo herangetragenen Fragen auch von außerhalb seiner Gemeinde, wie es zum Fall Roms kommen konnte (vgl. Drecol 2007, 348 f.). Der erste Teil seines Werkes beschreibt daher die Verehrung heidnischer Götter und den Verfall der Moralität im Imperium Romanum, um damit den Vorwurf, die christliche Religion sei am Fall Roms Schuld, zu entkräften. Im zweiten Teil von *De civitate Dei* geht es Augustinus um den Begriff der *civitas* in einer allegorischen Gegenüberstellung der beiden Städte Jerusalem und Babylon. Die eine wird himmlisch, die andere weltlich verortet. Diesem Gegensatz werden die Attribute „Gottesstadt – Stadt des Teufels; [...] Vergänglichkeit – Unvergänglichkeit; Hochmut – Demut; Ungehorsam – Gehorsam; Selbstliebe – Gottesliebe“ zugeordnet

²³ „[...] кроме того, всякий, подходящий к каторге, чувствует, что вся эта куча людей собралась здесь не своею охотою [...]“ (PSS 4, 44; „Außerdem spürt jeder, der in die Nähe der Katorga kommt, daß sich diese Anhäufung von Menschen dort nicht aus eigenem Wunsch und Willen zusammengefunden hat [...]“; Dostojeswkij 1983, 71)

²⁴ Vgl. zu Zwangsgemeinschaften in Bezug auf die Literatur zu Lagern und Gefängnissen Schamma Schahadat (2012).

²⁵ Im Folgenden beziehe ich mich auf Volker H. Drecol's ausführlichen Kommentaren zu Augustinus Werken (Drecol 2007).

(ebd., 355). Dieser Gegensatz bestimmte im Wesentlichen die Theologie und Eschatologie Augustinus. Der eigentliche Kern von *De civitate Dei*, so Drecoll, sei jedoch Augustinus Periodisierung der Geschichte in Kombination mit der Heilsgeschichte: Er unterteilt das Leben auf Erden in sieben Zeitabschnitte, von der Schöpfung des Menschengeschlechts bis hin zum Jüngsten Gericht, und zeigt seinen Verlauf anhand der Gegenüberstellung der beiden Städte Jerusalem und Babylon (vgl. Drecoll 2007, 353 ff).

Augustinus Modell der *civitas* bringe Schwierigkeiten bei der Übersetzung mit sich, die zugleich ein Vorteil für die Rechtfertigung seines allegorischen Modells sind: Zum einen ist damit die Gemeinschaft von Bürgern einer Stadt gemeint, zum anderen die von Bürgern bewohnte Stadt bzw. der Staat. Außerdem bezeichnet der Begriff sowohl den politischen Aspekt des Staates als Institution wie auch den rechtlichen Aspekt, der sich im Bürgerrecht ausdrückt (Drecoll 2007, 353). Die *civitas Dei* ist also ein gemeinschaftliches Leben einer Gruppe von Menschen vor politischem, kulturellem, ethischen und ökonomischen Hintergrund, denen allen (wie in dem griechischen Begriff der *polis*) die Ausrichtung auf einen Götterkult gemeinsam ist. Das Besondere ist, dass die Götterverehrung innerhalb der *civitas* zusammenfällt mit der „Vaterlandsliebe“. Die organisierte Gemeinschaft einer solchen Stadt verbindet Elemente wie „Gottesdienst, Rechtsnormen, Kultur und ethische Werte“ (ebd., 353 f.). Außerdem unterscheiden sich die Bürger der beiden Städte, die Ungläubigen von den Gläubigen, durch ihren Zugang zu den Gütern (*bona*). Während die einen an den irdischen Dingen hängen, liegt für die anderen das höchste Gut im Himmel (ebd., 359). Die einen suchen ihren Frieden in den irdischen, die anderen in den ewigen Dingen. Dabei spielt die weltliche Unterordnung unter den Regeln des irdischen Friedens (*pax terrena*) für die Gemeinschaft der *civitas* die entscheidende Rolle, um zum himmlischen Frieden (*pax caelestis*) zu gelangen (ebd., 360).

Die weltliche Unterordnung einer Gemeinschaft unter bestimmte Regeln zur Erlangung des „himmlischen Friedens“ zeigt sich auch bei Dostoevskijs Darstellung des Lagers und seiner Insassen: Alle Inhaftierten akzeptieren die „interne Satzung“ des Lagers: „Но против внутренних уставов и принятых обычаев острога никто не смел восставать; все подчинялись.“ (PSS 4, 12; „Doch gegen die internen Satzungen und herkömmlichen Gepflogenheiten des Gefängnisses wagte sich niemand aufzulehnen; ihnen fügten sich alle.“, Dostojewski 1983, 17 f.) Diese Regeln bzw. Satzungen des Lagers, die sich in ihrer Anwendung ebenfalls als

Todsünde herausstellen (die Körperstrafen führen oft zum Tod), sowie die große Bedeutung, die dem Besitz von Tauschwaren und vor allem Geld beigemessen wird, also den irdischen Dingen, machen das Lager zu einer babylonischen Welt im Sinne Augustinus. Seine Aufteilung der beiden Städte Babylon und Jerusalem lässt sich auch in der Gegenüberstellung von Lager und Außenwelt bei Dostoevskijs finden. Die Inhaftierten sind Teil eines Strafsystems, in dem sich die Ungerechtigkeit aus der (babylonischen) Gesetzgebung ergibt und sich als Bestrafung äußert. Auf diese als ungerecht empfundenen Regeln weist schließlich der Protagonist Gorjančikov hin:

Но, помню, более всего занимала меня одна мысль, которая потом неотвязчиво преследовала меня во все время моей жизни в остроге, — мысль отчасти неразрешимая, неразрешимая для меня и теперь: это о неравенстве наказания за одни и те же преступления. Правда, и преступление нельзя сравнить одно с другим, даже приблизительно. Например: и тот и другой убили человека; взвешены все обстоятельства обоих дел; и по тому и по другому делу выходит почти одно наказание. А между тем, посмотрите, какая разница в преступлениях. (PSS 4, 42)

Am meisten jedoch, erinnere ich mich, beschäftigte mich ein Gedanke, der mich fortan während meines Gefängnisdaseins verfolgte und für mich ein zum Teil unlösbares Problem darstellte, das ich auch heute noch nicht zu lösen vermag: die ungleiche Bestrafung für gleiche Verbrechen. Ein Verbrechen lässt sich fürwahr nicht mit einem andern vergleichen, auch nicht annähernd. Ein Beispiel: da sind zwei Menschen, die beide jemand ermordet haben. Alle Umstände der beiden Taten werden abgewogen; und für die eine wie für die andere ergeht fast das gleiche Urteil. Dabei halte man sich einmal vor Augen, welcher Unterschied zwischen den Verbrechen besteht! (Dostojewski 1983, 67)

In dieser Gegenüberstellung zweier Verbrecher tötet der eine einen Bauern „für nichts, für eine Zwiebel“, der andere aber um „die Ehre seiner Braut, seiner Schwester oder seiner Tochter gegen einen lüsternen tyrannischen Herrn zu verteidigen“. Dieses Beispiel Gorjančikovs klagt die Ungerechtigkeit des Bestrafungssystems an, und zwar nicht nur die des Lagers, sondern des Rechtssystems im Ganzen („Einer wie der andere kommen sie in die Katorga“).

Diese Gegenüberstellung zweier ungleicher Verbrechen, die jedoch gleich bestraft werden, verweist auf das Gleichnis von Jakob und Esau bzw. auf die biblische Frage nach der Gerechtigkeit Gottes bei der ungleichen Bestrafung zweier gleicher Sünder. Bei Augustinus nimmt die Argumentation für die Gerechtigkeit Gottes anhand dieses Beispiels eine zentrale Rolle in seiner Gnadenlehre ein. Bei ihm wird die Bestrafung Esaus und die Gnade, die Jakob zuteilwird, obwohl beide als Zwillingenbrüder gleich vor Gott sind, mit der Erbsünde Adams erklärt. Der Mensch als dessen Nachkomme trage die Sünde in sich und müsse sich in Folge dessen auch einer „gerechten“ Strafe unterziehen. Wenn aber Gott, wie im Falle von Jakob, nicht straft, sondern Gnade

walten lässt, so zeugt dies von der Gerechtigkeit Gottes und von seiner Größe (vgl. Drecolll 2007, 488ff.).

Im Unterschied zu Augustinus zeigt sich bei Dostoevskij die gleiche Bestrafung für ungleiche Verbrechen lediglich als eine „Bestrafungslehre“, die zwar ebenfalls von der Sünde des Menschen bzw. von seiner Schuld vor dem Gesetz ausgeht, doch die scheinbar keine Option zur Begnadigung bereithält. Das Lagergesetz kann nicht begnadigen, sondern muss die Bestrafung aufrechterhalten. In einem weiteren Zitat, kurz nach der Beschreibung der beiden Mörder wird deutlich, welche Folgen diese ungleiche bzw. ungerechte Bestrafung hat:

Но если б даже это неравенство и не существовало, — посмотрите на другую разницу, на разницу в самых последствиях наказания... Вот человек, который в каторге чахнет, тает как свечка; и вот другой, который до поступления в каторгу и не знал даже, что есть на свете такая развеселая жизнь, такой приятный клуб разудалых товарищей. Да, приходят в острог и такие. Вот, например, человек образованный, с развитой совестью, с сознанием, сердцем. Одна боль собственного его сердца, прежде всяких наказаний, убьет его своими муками. Он сам себя осудит за свое преступление беспощаднее, безжалостнее самого грозного закона. А вот рядом с ним другой, который даже и не подумает ни разу о совершенном им убийстве, во всю каторгу. Он даже считает себя правым. (PSS 4, 48)

Doch selbst wenn diese Ungleichheit nicht existierte, sollte man eine andere beachten: die Folgen der Strafe. Da ist jemand, der in der Katorga allmählich dahinschwindet, wie eine Kerze; und da ist ein anderer, der vor seiner Einlieferung in die Katorga nicht einmal gewußt hat, daß es auf der Welt ein so flottes Leben, einen so sympathischen Klub verwegener Kumpane gibt. Jawohl, auch solche Menschen kommen ins Gefängnis. Da ist zum Beispiel ein gebildeter Mann mit Gewissen, Bewußtsein und Herz. Allein schon der Kummer bereitet ihm größere Qualen als alle Strafen. Unerbittlicher und gnadenloser als das strengste Gesetz verurteilt er sich selbst für sein Verbrechen. Ein anderer neben ihm aber denkt nicht ein einziges Mal an das von ihm begangene Verbrechen. Ja, er hält sich sogar für unschuldig. (Dostojewski 1983, 68)

Auch in diesem Beispiel wird durch die Zweiteilung von Verbrechenstypen auf die Ungerechtigkeit der Bestrafung aufmerksam gemacht: Die Katorga unterscheidet nicht zwischen dem, der „dahinschwindet wie eine Kerze“ und dem, der sich im Lager einzurichten weiß. Die „Folgen der Strafe“ führen zur ungleichen Rehabilitierung, da sich einige der Inhaftierten bereits selbst „gnadenloser als das strengste Gesetz“ verurteilen.

Des Weiteren wird die augustiniische Gnadenlehre in *Zapiski iz męrtvogo doma* in ihr pervertiertes Gegenteil verkehrt, wie an einer Szene der Körperstrafen deutlich wird, in der der Lageraufseher Šerebjatnikov während der Vollstreckung der Strafe um Erbarmen angefleht wird:

Вот выводят арестанта к наказанию; Жеребятников экзекутором; [...] «Ваше благородие, — кричит несчастный, — помилуйте, будьте отец родной, заставьте за себя век бога молить, не погубите, помилосердствуйте!» Жеребятников только, бывало, того и ждет; тотчас остановит дело и тоже с чувствительным видом начинает разговор с арестантом: — Друг ты мой, — говорит он, — да что же мне-то делать с тобой? Не я наказую, закон! — Ваше благородие, всё в ваших руках, помилосердуйте! (PSS 4, 148)

Da wird ein Sträfling zur Züchtigung geführt; Sherebjatnikow leitet die Vollstreckung. [...] „Euer Wohlgeboren“, ruft der Unglückliche, erbarmt Euch, seid wie ein leiblicher Vater zu mir und gebt mir Anlaß, ewig für Euch zu beten, richtet mich nicht zugrunde, seid barmherzig!“ Darauf hat Sherebjatnikow nur gewartet; sofort läßt er die Vorbereitungen unterbrechen und verwickelt den Sträfling, ebenfalls recht gefühlvoll, in ein Gespräch. „Mein Freund“, sagt er, „was soll ich denn mit dir machen? Nicht ich strafe, sondern das Gesetz!“ „Euer Wohlgeboren, Ihr habt es doch in der Hand. Seid barmherzig!“ (Dostojewski 1983, 247)

Der durch Stockhiebe Bestrafte fleht vergebens um Erbarmen. Šerebjatnikov ist im Lager jener „Vater“, der Gnade walten lassen soll. Doch das Lager ist der Ort, an dem sich, nach Agambens Worten, der höchste Grad der Unmenschlichkeit realisiert (a.a.O.), und zwar durch das Gesetz. Bei Dostoevskij ist es das Lagergesetz, welches in den Worten Šerebjatnikovs statt seiner straft: „Не я наказую, закон!“ („Nicht ich strafe, sondern das Gesetz!“) In der Befolgung dieses Gesetz vollzieht sich gleichzeitig eine Entmenschlichung, da kein Erbarmen gezeigt werden kann. Die grausamen Körperstrafen werden durch das Gesetz der Katorga nicht nur legitimiert, sondern führen erst zu Grausamkeiten durch die Berufung auf das strafende Gesetz. Das Lager zeigt sich an dieser Stelle als eine durch das Gesetz geschaffene, babylonische Welt der Bestrafung, die scheinbar keinen Ausweg in Aussicht stellt. Die Erbschuld, die nach Augustinus jeden zum Sünder macht und damit auch jede Bestrafung durch Gott rechtfertigt, wird auf die Ebene des Rechtssystems verlagert. Doch gerade diese Darstellung des grausamen Lebens „unter dem Gesetz“ verweist als *argumentum e contrario*, als Umkehrschlusses durch das Gegenteil, auf ein Leben „unter der Gnade“. Augustinus Gnadenlehre und Theorie der Erbsünde, das seine Rezipienten vor allem im Mittelalter zur Rechtfertigung von Ungerechtigkeit und Bestrafung seitens der Kirche nutzten, wird in den *Zapiski* zur Darstellung der babylonischen Welt der Katorga, die zumindest in spiritueller Hinsicht für den Protagonisten ein Ausweg in die Freiheit, in ein Leben *in pace* bereithält.

1.2 Gibt es einen Ausweg aus dem „Zellensystem“? –

Die *conversio* Gorjančikovs und die Erzählstrategien der aesopischen Sprache

Laut Igor Smirnov unterliegen die *Zapiski* einer „verborgenen inneren Ordnung des Textes“ („скрытый внутренний организация текста“; Smirnov 2010, 96), die alle Textelemente exakt aufeinander abstimme und von einer großen Genauigkeit in der Struktur der Elemente zeuge. Dostoevskij gehe bei der Schilderung der Ereignisse im Gefangenenlager „disjunktiv analytisch“ vor und versuche durch die narratologisch abgestimmte Struktur ethische Fragen nicht argumentativ, sondern kreativ, im Sinne von erzählerisch, zu lösen (vgl. ebd., 77). Diese systematische Erzählstrategie in *Zapiski iz męrtvogo doma* steht aber unter dem religiösen Aspekt der *conversio*, die im Folgenden in einen Zusammenhang mit der Rechtfertigungsstrategie des Erzählers gebracht werden soll. Die Rechtfertigung zeigt sich dabei als wichtiger Bestandteil der Konversionserzählung, die wiederum auf Augustinus *Confessiones* verweist. Der Erzähler verwendet dabei das aesopische Verfahren zur Verschleierung seiner Aussagen und gleichzeitig zur Aktivierung des Lesers.

Verschleierung der Aussagen und Aktivierung des Lesers basieren im Text auf genau strukturierten Erzählmustern, die von Horst-Jürgen Gerigk als *Evidenztäuschung* identifiziert werden – ein Verfahren, das eine „Wirklichkeit auf Widerruf“ herzustellen versucht (Gerigk 2013, 23). Nach Gerigk versucht Dostoevskijs Verfahren der Evidenztäuschung mit der Auflösung der sich als falsch herausgestellten Sachverhalte Urteile zu revidieren (ebd., 24). Da Dostoevskij selbst jedoch meist mit diesem Protagonisten identifiziert wurde und sich auch bei ihm ein Sinneswandel nach der Zeit im Straflager vollzog, so ist es zunächst sinnvoll, Autor und Protagonist voneinander getrennt zu betrachten.

Durch die autobiographische Erzählweise in *Zapiski iz mertvogo doma* ist der biographische Gehalt des Werkes in der literaturwissenschaftlichen Forschung oft debattiert worden; so macht z.B. Joseph Frank auf die ambivalente Haltung Dostoevskijs aufmerksam, der einerseits die Identifikation mit dem Protagonisten möglichst verdecken möchte, dabei aber gleichzeitig auf seinen Namen als Autor aufmerksam machen will (vgl. Frank 1986, 214ff). Die Gründe für diese ambivalente Lesart des Textes sind zum einen in der Zensur und den aesopischen Verfahren des Textes zu suchen. Der Text versucht sich systematisch einer Zuschreibung des Inhaltes zum Autor zu entziehen, um damit schließlich trotz der Zensur Kritik am

Strafgesetz der Katorga üben zu können. Zum anderen basiert Dostoevskijs Beschreibung des Lagers in den *Zapiski* auf tatsächliche Begebenheiten, die im Sinne einer „Skizze“ (очерк) das Geschehen dokumentarisch einzufangen versuchen (vgl. Frank 1986, 220ff). Im Text wird mehrfach der Wahrheitsgehalt des Berichtes betont, so dass das Erzählen über die Katorga rechtfertigt werden muss.

Auch bei Augustinus finden sich diese Bekräftigungen, wahrheitsgetreu zu schreiben. Seine *Confessiones* zeichnen sich dabei durch ein analytisches Vorgehen in der Rechtfertigung des Glaubens aus, die als Beginn der Theologie gelten. Die Rechtfertigung des Glaubens führt ihn schließlich zur Beschreibung seines Glaubenswandels, der Bekehrung in der berühmten Mailänder Gartenszene:

Zu unserem Haus gehörte ein kleiner Garten, den wir benutzen durften wie das ganze Haus, denn unser Gastgeber, der Hausherr, wohnte selbst nicht da. Dorthin trieb mich der Kampf in meiner Brust; niemand sollte dazwischentreten in dem heißen Streit, den ich mit mir selbst begonnen hatte, bis zu seinem Ende, das du kanntest, ich aber nicht. Denn ich empfand nur, dass ich erkrankte – wenn auch zur Heilung – und dass ich starb – wenn auch zum Leben. Ich wusste, wie krank ich war, aber ich ahnte nicht das Gute, das bald auf mich zukommen sollte. (Augustinus Conf. VIII.8.19)

Augustinus beschreibt den Weg des Sünders, der „erkrankte“ und „starb“, um schließlich durch die Erleuchtung in diesem Mailänder Garten wieder „zur Heilung“ und „zum Leben“ zu gelangen. Dabei ist ihm dieser Vorgang der Bekehrung zu dieser Zeit nicht bewusst („aber ich ahnte nicht das Gute, das bald auf mich zukommen sollte“). Der „heiße Streit“, der darauf folgt, ist die argumentatorische Auseinandersetzung mit dem Glauben, dessen Zeugnis Augustinus mit den *Confessiones* ablegt. Augustinus Beschreibung seiner Lebensgeschichte wird zum Sündengeständnis, um sich damit nicht nur zum christlichen Glauben zu bekennen, sondern diesen neu gewonnenen Glauben durch seine Argumentation für ein größeres „Publikum“ darzulegen.

In den *Confessiones* werden zunächst die Konversionsgeschichten anderer erzählt, um schließlich die Szene der eigenen Bekehrung und die daraus gewonnene Erkenntnis des christlichen Glaubens aus einer Position zu schildern, die „aus dem Standpunkt nach seiner Bekehrung aus urteilt“ (Moog-Grünwald 2003, 39). Augustinus bekenne dabei „ganz offen die retrospektive Natur der eigenen Vergangenheitsbeschreibung“ (ebd.). In ähnlicher Weise beschreibt auch Dostoevskij in den *Zapiski* den Weg eines Sünders von der Erkrankung (z.B. im Lazarett während der Inhaftierung) und dem Tod (wie im Titel des Werks formuliert), wobei es jedoch

fraglich ist, inwiefern am Ende nach der Haft wirklich von „Heilung“ und einer Wiederkehr zurück ins Leben gesprochen werden kann. Der Grund dafür ist in der argumentatorischen Auseinandersetzung mit der Bekehrung des Protagonisten zu suchen, die von der eigenen Person abzulenken versucht, so dass das augustinische „Nichtverstehen“ des Bekehrungsvorgangs zu einem Nichtverstehen-Wollen generiert.

Der Weg des „Sünders“ führt den Protagonisten Aleksandr Petrovič Gorjančikov vom Mord an seiner Ehefrau in die sibirische Katorga. Er wird schließlich aus der Haft entlassen und legt mit dem Lagerbericht ein Zeugnis über die Haftbedingungen sowie über seinen Sinneswandel während der Haft ab. Doch noch vor dem Bericht beginnen die *Zapiski* mit der Einführung eines fiktiven Herausgebers, der einen „ganzen Korb voller Papier“ („целое лукошко бумага“, PSS 4, 8) in der Wohnung des Verstorbenen erwirbt, von dem besonders ein Heft seine Aufmerksamkeit weckt:

Но тут же была одна тетрадка, довольно объемистая, мелко исписанная и недоконченная, может быть заброшенная и забытая самим автором. Это было описание, хотя и бессвязное, десятилетней каторжной жизни, вынесенной Александром Петровичем. Местами это описание прерывалось какою-то другою повестью, какими-то странными, ужасными воспоминаниями, набросанными неровно, судорожно, как будто по какому-то принуждению. Я несколько раз перечитывал эти отрывки и почти убедился, что они писаны в сумасшествии. (PSS 4, 8)

Ein Heft jedoch war ziemlich umfangreich und mit kleinen Buchstaben beschrieben, aber nicht bis zum Ende; vielleicht hatte es der Verfasser beiseite gelegt und dann vergessen. Es handelte sich um eine wenn auch unzusammenhängende Schilderung der zehn Jahre Katorga, die Alexander Petrowitsch abgeübt hatte. Stellenweise war diese Schilderung unterbrochen durch eine andere Erzählung, durch merkwürdige, schreckliche Erinnerungen, ungeordnet und hastig niedergeschrieben, wie unter einem gewissen Zwang. Ich habe diese Bruchstücke mehrmals gelesen und bin beinahe überzeugt, daß sie im Wahnsinn niedergeschrieben wurden. (Dostojewski 1983, 10)

Die Beschreibung von Gorjančikovs Schilderungen der Lagerhaft in der Katorga als „im Wahnsinn niedergeschrieben“ ist ein Beispiel für das aesopische Verfahren Dostoevskijs, da sich hier das „Verschweigen einer Tatsache“, als ein „minus-Verfahren“ ankündigt (Schahadat 2004, 232), welches erst durch die Lektüre des darauffolgenden Berichtes ergänzt werden kann. Am Ende der Lektüre seines Lagerberichtes soll der Eindruck entstehen, dass der Bericht ganz und gar nicht im Wahnsinn niedergeschrieben worden sei, sondern im Gegenteil: Das Lager zeigt sich als Ort, der diesen Wahnsinn hervorbringt. Bereits mit Beginn der *Zapiski iz mertvogo doma* zeigt sich das Erzählen als eine Vermischung von aesopischer Sprache und Rechtfertigung. Das einleitende fiktive Herausgeberwort versucht den

Text damit vorab als „Fiktion“ zu „mildern“. Felix Ingold schreibt zur Veröffentlichungsgeschichte der *Zapiski*:

Wohl nicht zuletzt aus Zensurgründen – die in den ‚*Aufzeichnungen*‘ geschilderten Mißstände stellten dem damals in Rußland üblichen Strafvollzug ein denkbar schlechtes Zeugnis aus – sah sich Dostoevskij dazu veranlaßt, seinen Bericht aus dem Arbeitslager als Fiktion zu tarnen, ihn durch die Maske eines angeblich geisteskranken Ich-Erzählers vorzutragen und dessen Wahrheitsgehalt durch das Publikum beurteilen zu lassen. Dies entspricht im Übrigen, wie Aleksandr Iwanowitsch Gerzen schon 1857 in einer Sammelrezension registriert hatte, einer von der zeitgenössischen Literatur bevorzugten Form des Selbstbekenntnisses, nämlich der ‚Beichte eines modernen Menschen unter der durchsichtigen Maske des Romans oder schlicht und einfach in Form von Erinnerungen, von Briefwechselln.‘ (Ingold 1981, 19)

Diese Form der Erinnerung bzw. des Selbstbekenntnisses nutzt die aesopische Sprache nicht nur dazu, den Autor durch den Verweis auf die „Fiktion“ vor der Zensur zu schützen – es wird damit auch versucht, das „Selbstbekenntnis“ vor dem Vorwurf der „Fiktion“ bzw. der Unaufrichtigkeit zu schützen. Der Bericht des Inhaftierten sei von einem Verbrecher verfasst, über dessen „merkwürdige, schreckliche Erinnerungen“ (a.a.O.) die Öffentlichkeit selber urteilen solle, heißt es vom fiktiven Herausgeber („На пробу выбираю сначала две-три главы; пусть судит публика...“, PSS 4, 8; „Als Kostprobe habe ich zunächst einmal zwei, drei Kapitel ausgewählt – mag der Leser selber urteilen.“, Dostojewski 1983, 11). Die *Aufzeichnungen* Gorjančikovs seien laut der Aussage des Herausgebers zudem unter einem „gewissen Zwang“ entstanden. Dieser Zwang spielt zum einen auf die damals bestehende Zensur an, die eine Rechtskritik kaum möglich gemacht hatte. Zum anderen klingt in dieser Formulierung des fiktiven Herausgebers aber auch das Bedürfnis Gorjančikovs an, sich mit dem Bericht selbst zu offenbaren und (von einer Leserschaft) beurteilen zu lassen – dies trifft in gewisser Weise auch auf Dostoevskijs Geltungsbedürfnis zu dieser Zeit zu.

Gorjančikov beginnt seinen Bericht über das Strafgefangenenlager schließlich damit, den Grund für Verbrechen zu analysieren und sich dadurch auf analytische Weise gegen den Vorwurf, wahnsinnig zu sein, zu behaupten. Im weiteren Verlauf des Textes tritt daher die Analyse des Verbrechens im Sinne einer Rechtfertigung in den Vordergrund:

Кстати: ничего не может быть любопытнее этих странных вспышек нетерпения и строптивости. Часто человек терпит несколько лет, смиряется, выносит жесточайшие наказания и вдруг прорывается на какой-нибудь малости, на каком-нибудь пустяке, почти за ничто. На иной взгляд, можно даже назвать его сумасшедшим; да так и делают. (PSS 4, 14)

Übrigens, nichts ist interessanter als so ein eigenartiger Ausbruch von Empörung und Widersetzlichkeit. Häufig lässt sich der Mensch alles gefallen, duckt sich, erträgt die grausamsten Strafen, auf einmal aber explodiert er bei einer Kleinigkeit, einer Lappalie, fast wegen nichts. Nach Ansicht mancher könnte man ihn sogar als verrückt bezeichnen; und das tut man dann ja auch. (Dostojewski 1983, 21)

Gorjančikov polemisiert hier gegen die Auffassung, dass Verbrechen nur aus dem Wahnsinn heraus zu erklären seien. Mit dem Bericht über das Lager geht es ihm vor allem um die Aufschlüsselung jener „Kleinigkeiten“, die in ihrer Summe zum Verbrechen führen. Damit versucht er das Handeln des Verbrechers nachvollziehbar zu machen, um nicht zuletzt sein eigenes Verbrechen zu rechtfertigen: Gorjančikovs Verbrechen ist die Ermordung seiner Ehefrau aus Eifersucht. Dies wird jedoch selbst zu einer „Kleinigkeit“ gemacht, weil es im Text kaum Erwähnung findet. Die Formulierung „На иной взгляд, можно даже назвать его сумасшедшим“ („Nach Ansicht mancher könnte man ihn sogar als verrückt bezeichnen; und das tut man dann ja auch“) ist daher nicht nur ein Hinweis auf die öffentliche Stigmatisierung von Verbrechern als Verrückte, sondern auch auf die von Gorjančikov. Er beschreibt sich damit selbst als jemand, der sich „alles gefallen“ ließ, sich „duckte“ und die „grausamsten Strafen“ ertragen habe – sein Name „Горянчиков“ verweist auch auf das Leid (горе).

Gorjančikov fährt mit seiner Analyse des Verbrechens weiter fort, indem er das Verbrechen anderer Inhaftierter kommentiert, um damit von seinem eigenen Verbrechen abzulenken. Er beschreibt einen Vaternörder, der aus reiner Habgier gemordet haben soll und im Strafgefangenenlager keinerlei Reue zu zeigen scheint:

Такая зверская бесчувственность, разумеется, невозможна. Это феномен; тут какой-нибудь недостаток сложения, какое-нибудь телесное и нравственное уродство, еще не известное науке, а не просто преступление. Разумеется, я не верил этому преступлению. Но люди из его города, которые должны были знать все подробности его истории, рассказывали мне всё его дело. Факты были до того ясны, что невозможно было не верить. (PSS 4, 16)

Eine so brutale Gefühllosigkeit ist selbstverständlich unmöglich. Sie ist ein Phänomen; hier liegt ein Konstitutionsfehler vor, eine der Wissenschaft noch unbekanntes körperliche und moralische Entartung, und nicht einfach nur ein Verbrechen. Ich glaubte natürlich nicht an dieses Verbrechen. Doch Leute aus seiner Stadt, die über alle Einzelheiten seiner Geschichte informiert sein mussten, haben mir seinen ganzen Fall erzählt. Die Fakten waren so offenkundig, daß man unmöglich daran zweifeln konnte. (Dostojewski 1983, 23)

An dieser Stelle wird Gorjančikovs Analyse, die eine Anthropologie des Verbrechens zu erstellen versucht, zu einer auf Gerüchte basierenden und sich letztendlich als falsch herausstellenden Hypothese desavouiert – am Ende von *Zapiski iz męrtvogo*

doma wird sich jener Vatermörder als unschuldig Verurteilter herausstellen. Horst-Jürgen Gerigk spricht in diesem Fall von einer *Evidenztäuschung*, die Fakten vorgibt, um sie anschließend zu revidieren:

Dostoevskij wendet hier ein Erzählverfahren an, das für seine fünf großen Romane typisch sein wird, aber auch schon in der frühen Erzählung *Die Wirtin* (1847) vorliegt. Dieses Verfahren besteht, so möchte ich sagen, darin, eine „Wirklichkeit auf Widerruf“ herzustellen. Dostoevskij liefert uns einer Evidenztäuschung aus, um uns dann plötzlich zu einer völlig anderen Einschätzung des präsentierten Sachverhalts, ja mit einem völlig anderen Sachverhalt zu konfrontieren, so dass wir unser bereits feststehendes Urteil zu ändern haben. (Gerigk 2013, S. 23 f.)

Laut Gerigk will Dostoevskij den Leser dazu anhalten, einen Rest Zweifel am Urteil über einen Menschen zu bewahren, auch wenn die „erdrückende Beweislast“ das Gegenteil fordert. Diese Argumentation sei erkenntnistheoretisch und lebensphilosophisch von größter Relevanz und begründe Dostoevskijs Auffassung des Freiheitsbegriffes (vgl. Gerigk 2013, 24).

Diese Systematik der Täuschung wird im Verlauf des Textes immer mehr auf die analytische Erzähl- und Betrachtungsweise Gorjančikovs zugespitzt. Seine Versuche, nach dem Grund für das Verbrechen zu forschen, werden zu einem eigenen Rehabilitierungsversuch, sich unter dem Vorwand der psychologischen Beurteilung anderer Verbrecher selbst zu entlasten. Gorjančikovs Analyse der Inhaftierten und ihrer Verbrechen, die Suche nach dem Grund für Verbrechen, ist ein Erklärungsversuch für die Sünde, ein Versuch des „Sichoffenbarens“: „А между тем, может быть, вся-то причина этого внезапного взрыва в том человеке, от которого всего менее можно было ожидать его, — это тоскливое, судорожное проявление личности, инстинктивная тоска по самом себе, желание заявить себя, свою приниженную личность [...]“ (PSS 4, 67; „Dabei ist vielleicht der einzige Grund für diesen plötzlichen Ausbruch bei einem Menschen, von dem das am allerwenigsten zu erwarten war, ein verzweifelt, krampfartiges Sichoffenbaren der Persönlichkeit, eine instinktive Sehnsucht nach dem eigenen Ich, vielleicht tritt da unvermutet der Wunsch zutage, sich selbst, seine gedemütigte Persönlichkeit zur Geltung zu bringen [...]“, Dostojewski 1983, 108 f.). In augustinischer Manier setzt sich Gorjančikov daher im Kern seiner Argumentation mit der Gerechtigkeit Gottes auseinander, die mit der Erbsünde des Menschen die Strafe an den Menschen begründet. Die drei wichtigsten „Theoremkomplexe“ in Augustinus Denken sind die Gnaden- bzw. Sündenlehre, die Erbsünde als sein Ausgangspunkt und die damit verbundene Prädestination des Menschen (vgl. Kreuzer 2005, 39). Augustinus

Gnadenlehre setzt auf die Willkür Gottes in der Begnadigung der Menschen. Dies sei auf die Erbsünde zurückzuführen, an der sich alle Menschen schuldig gemacht hätten. Gott handle in dieser Willkür jedoch immer gerecht, da er nicht alle Menschen straft. Ein weiterer Aspekt ist die Verdammung irdischen Geschehens, welches als sekundär gegenüber dem als primär ausgerichteten Leben auf die himmlische bzw. jenseitige Welt dargestellt wird.

Als Kritik und Ausweg aus dem „Zellensystem“ („келейная система“, PSS 4, 15) analysiert Gorjančikov im zweiten Teil des Berichtes über das *Totenhaus* den Begriff der „Freiheit“. Mit Beginn der Frühlingszeit sehnen sich die Inhaftierten vermehrt nach der Freiheit der Kirgisensteppe, nach der Natur und das Schlafen unter freiem Himmel. Sie seien fröhlicher, aber auch ungeduldiger als sonst, so dass sie vermehrt flüchten wollen (vgl. PSS 4, 174). Doch Gorjančikov zeigt, dass diese Hoffnung der Inhaftierten auf die Freiheit vergebens sei: Nur jeder zehnte schaffe es in die Freiheit (ebd.). Die meisten werden bei dem Versuch zu fliehen bzw. ihr „Schicksal zu verändern“, gefasst:

Переменить же участь — технический термин. Так и на допросах, если уличат в побеге, арестант отвечает, что он хотел переменить свою участь. Это немного книжное выражение буквально приложимо к этому делу. Всякий бегун имеет в виду не то что освободиться совсем, — он знает, что это почти невозможно (PSS 4, 175)

Sein Schicksal verändern ist ein Terminus technicus. So antwortet auch der Sträfling, wenn man ihn auf der Flucht erwischt hat, beim Verhör, er habe sein Schicksal verändern wollen. Dieser etwas literarische Ausdruck trifft hier buchstäblich zu. Beabsichtigt doch jeder Flüchtling nicht so sehr, die volle Freiheit zurückzugewinnen – er weiß, das ist so gut wie unmöglich – (Dostojewski 1983, 293)

Gorjančikov beschreibt hier die Inhaftierten aus einer intellektuellen Distanz heraus: Er versucht sich mittels der Formulierung „технический термин“ („Terminus technicus“) sprachlich und damit auch intellektuell abzusetzen, ist aber selbst einer der Inhaftierten, der sich dieses Schicksals ebenfalls annehmen muss. Die analytische Sichtweise markiert die Grenze zwischen Erzähler und Inhaftierten, was Igor Smirnov als „отчуждение от отчуждения“ beschreibt (a.a.O.). Sein Schicksal zu verändern (*Переменить же участь*) bedeutet daher für Gorjančikov, sich davon befreien zu müssen, durch den Adel aus der Gemeinschaft des einfachen Volkes ausgeschlossen zu sein – doch sei eben dies „so gut wie unmöglich“.

Auch wenn Gorjančikovs Herkunft aus dem Adel ihn von der Gemeinschaft der anderen Inhaftierten ausschließt, so kann er sich am Ende kurz vor der Entlassung aus der Haft eingestehen:

И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уж всё сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?

То-то, кто виноват? (Dostoevskij PSS 4, 231).

Wieviel Jugend war in diesen Wänden zu Unrecht begraben, wie viel an großer Kraft verkam hier ungenutzt! Muß es doch einmal ausgesprochen werden: Diese Menschen waren ungewöhnlich. Sie waren vielleicht die begabtesten, kraftvollsten Menschen unseres Volkes. Aber diese mächtige Kraft verkam ungenutzt, ging auf unnormale und ungesetzliche Weise unwiederbringlich verloren. Und wer ist schuld daran?

Jawohl, wer ist schuld daran? (Dostoevskij 1983, 389)

Dieses Bekenntnis zum Volk ist die einzige und eigentliche Bekehrung des Protagonisten. Seine Selbsttäuschung, die hier nur angedeutet wird, macht die Analyse des Verbrechens insgesamt zu einer Evidenztäuschung und den gesamten Lagerbericht damit zu einem strategisch angelegten Text, der das Sichoffenbaren dieser Selbsttäuschung an Stelle des Sichoffenbaren des bekehrten Glaubens innerhalb der Konversionserzählung stellt. Der Konflikt dieses unzuverlässigen Erzählers liegt zwischen Selbsttäuschung und Bekenntnis, für den es innerhalb des Lagers und auch in der Zeit danach (wie die Beschreibungen des fiktiven Herausgebers über Gorjančikov zeigen) scheinbar keine Lösung gibt.

Kann es trotz dieses Zwiespaltes des Protagonisten einen Ausweg für ihn aus dem „Zellensystem“ geben? Eine mögliche Antwort darauf bietet ein Vergleich zur Gnaden- bzw. Stadienlehre von Augustinus: Erste Versuche Augustinus, eine Gnadenlehre zu konzipieren, beginnen mit seiner „Stadienlehre“. Diese unterscheidet vier Zustände des Menschen in der Abfolge „ante legem – sub lege – sub gratia – in pace (vor dem Gesetz – unter dem Gesetz – unter der Gnade – im Frieden)“ (Drecolll 2007, 493). Augustinus will damit zum einen klarstellen, daß „die alttestamentarische lex (das Gesetz) gut ist [...], zum anderen, daß der Mensch ein liberum arbitrium (eine freie Entscheidungsinstanz) besitzt (dabei jedoch im Stadium der sub legere der concupiscentia/der Begehrlichkeit unterliegt).“ (ebd.) In diesem Sinne würde Gorjančikov nach der Entlassung aus der Haft die Gnade Gottes zuteil und er befände sich im Stadium *in pace*. Dies würde jedoch erst durch ein aufrichtiges Bekenntnis (zur Gemeinschaft des Volkes) möglich. Dafür durchläuft er die Stadien *ante lege* (Verhaftung) sowie *sub lege* (Inhaftierung), um schließlich *sub gratia* bekehrt aus der Haft entlassen zu werden. Der retrospektive Charakter des Lagerberichtes sowie das „Nichtverstehen“ der eigenen Erfahrungen des

Protagonisten und seiner Selbstoffenbarung gegenüber dem Leser machen die *Zapiski* insgesamt zu einer Konversionserzählung, die jedoch vor allem von einer Schuld des „Zellensystems“ ausgeht und nicht von einer Schuld des „Sünders“. Die Frage nach der Schuld („А кто виноват?“) ist daher eine Anklage gegen den Staat und seine Gesetze, die für den Verlust der „begabtesten, kraftvollsten Menschen unseres Volkes“ („самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего“) verantwortlich gemacht werden.

Letztlich zeigen sich die Folgen des „Zellensystems“ als Zerstörung dieser Kraft am Beispiel des Protagonisten Gorjančikov. In der Beschreibung des fiktiven Herausgebers zu Beginn der *Zapiski* wird deutlich, dass der Protagonist keineswegs rehabilitiert in die Gesellschaft reintegriert wurde. Gorjančikov lebt nach seiner Inhaftierung als „Strafansiedler“ in einer sibirischen Stadt. Der Herausgeber, der sich selbst als einer dieser Bewohner zu erkennen gibt, beschreibt ihn als menschenfeindlich, ängstlich und argwöhnisch. Nach einem Besuch bei ihm heißt es:

Наконец я простился с ним и, выйдя от него, почувствовал, что с сердца моего спала какая-то несносная тяжесть. Мне было стыдно и показалось чрезвычайно глупым приставать к человеку, который именно поставляет своею главнейшею задачею — как можно подальше спрятаться от всего света. Но дело было сделано. Помню, что книг я у него почти совсем не заметил, и, стало быть, несправедливо говорили о нем, что он много читает. Однако же, проезжая раза два, очень поздно ночью, мимо его окон, я заметил в них свет. Что же делал он, просиживая до зари? Не писал ли он? А если так, что же именно? (PSS 4, 7 f.)

Schließlich verabschiedete ich mich von ihm, und als ich ging, war mir, als würde ich von einer unerträglichen Last befreit. Ich schämte mich, und es kam mir überaus dumm vor, mich jemandem aufgedrängt zu haben, dessen wichtigstes Anliegen es ja gerade war, sich nach Möglichkeit vor der Welt zu verbergen. Aber es war nun einmal geschehen. Ich erinnere mich, fast keine Bücher bei ihm gesehen zu haben; also sagte man ihm zu Unrecht nach, er lese viel. Als ich jedoch ein paarmal spät in der Nacht an seinem Fenster vorbeifuhr, bemerkte ich Licht. Was mochte er tun, wenn er bis zum Morgengrauen aufsaß? Ob er schrieb? Und wenn, was wohl?“ (Dostojewski 1983, 9)

In der Neugierde dieses fiktiven Herausgebers offenbart sich die Ablehnung der Bewohner gegenüber dem ehemaligen Inhaftierten, der als „unerträgliche Last“ empfunden wird. Es zeigt sich sogar eine gewisse Angst der Bewohner vor ihm, die sich in der Frage ausdrückt, was er wohl „bis zum Morgengrauen“ mache. Diese Haltung der „höchst liebenswerten Einwohner“ des „heiteren, selbstzufriedenen Städtchens“ („В одном из таких веселых и довольных собою городков, с самым милейшим населением“, PSS 4, 6) wird auf ironische Weise als eine Verweigerung der Mensch außerhalb der Katorga bloßgestellt, sich dem Schicksal eines Inhaftierten anzunehmen – doch die Aufzeichnungen Gorjančikovs ermöglichen es, genau dies zu

tun, indem sie nicht den geläuterten Inhaftierten beschreiben, sondern einen auf grausame Weise bestrafte Menschen. Der Mensch außerhalb der Katorga bzw. der nicht inhaftierte Mensch ist selbst nicht frei von Sünde sowie die Freiheit außerhalb der Gefängnismauern auch nicht das erhoffte Paradies darstellt, sondern weiterhin das mit Lastern und Sünden behaftete irdische Leben. Das „Totenhaus“ bezeichnet in diesem Sinne eine augustinische Welt der gerechten Bestrafung, eine Welt der Sterblichen, die eine Erlösung nur durch die Gnade Gottes in Aussicht stellt. In Anknüpfung an das Paulus-Zitat zu Beginn des Kapitels zeigt sich in dieser religiösen Betrachtung der *Zapiski* das irdische Leben, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Gefängnismauern, als ein Leben *sub legere*, durch das jedoch die Erkenntnis der eigenen Sünde möglich ist („Denn durch das Gesetz kommt Erkenntnis der Sünde“, a.a.O.). Der Begriff „закон“ bezeichnet in diesem Sinne das geregelte irdische Leben in Erwartung des Lebens *sub gratia*.

Abschließend lässt sich daher zur Erzählstrategie der *Zapiski* zusammenfassend sagen, dass die *aesopische* Sprache zur entscheidenden Grundlage der Rechtskritik im Text wird. Dostoevskijs *Zapiski* stellen sich dabei als eine Kritik am Recht heraus, die neben den *aesopischen* Verfahren religiöse Aspekte von Konversionserzählungen aufgreifen, die u.a. auf Augustinus *Confessiones* zurückgehen und damit einen Ausweg zeigen wollen, nicht nur aus dem Lagersystem, sondern aus dem irdischen, gesetzlich geregelten Leben der Sünder.

1.2.1 Exkurs: Für wahnsinnig erklärt –

Čaadaev, Gogol und die Rehabilitierung des Adels

In den *Zapiski* wird Gorjančikov als jemand beschrieben, der aus adliger Herkunft stammt und während seiner Haft dadurch von den anderen Inhaftierten weitestgehend isoliert bleibt. Gorjančikovs Rechtfertigung des Verbrechens innerhalb seines Lagerberichtes richtet sich außerdem gegen die Zuschreibung der Inhaftierten als Wahnsinnige. Dostoevskij knüpft mit dieser Rechtfertigung des Adels vor dem Hintergrund des Stigmas des Wahnsinns an Čaadaevs *Apologie d'un fou* (*Apologie eines Wahnsinnigen*, 1913) an. Čaadaev war selbst adeliger Herkunft

und wurde nach der Veröffentlichung des *Ersten Philosophischen Briefes* durch Nikolaj den I. für verrückt erklärt. Er erhielt ein Schreibverbot und wurde unter polizeiliche und ärztliche Aufsicht gestellt. Das Schreibverbot sei dabei, laut Schamma Schahadat, Ausdruck einer Sorge der Richter gewesen, dass „der Text den Autor krank“ mache (Schahadat 2005, 161), während das Schreiben vom Schriftsteller selbst als Therapeutikum empfunden wurde (ebd., 160).

Berhard Schultze weist darauf hin, dass der appellative Charakter und die Rechtfertigung Čaadaevs dem Messianismus Dostoevskijs ähneln würde (vgl. Schultze 1950, 44). Sowohl Dostoevskij als auch Čaadaev verteidigen mit ihren Texten ihre Vorstellungen des Glaubens, was im Titel Čaadaevs mit dem Begriff Apologie bereits zum Ausdruck kommt. Nachdem Čaadaev seine *Apologie d'un fou* durch die Worte des Apostels Paulus einleitet („Die Tugend erduldet alles, glaubt alles, erträgt alles“), wehrt er sich zunächst gegen die Stigmatisierung als Wahnsinniger:

Ne faut-il pas, je vous le demande, que je tâche de découvrir, si je le puis, ou on est vis-à-vis de ses semblables, vis-à-vis de ses concitoyens, vis-à-vis de son Dieu, l'homme frappé de démanche par un arrêt de la justice suprême du pays? (Čaadaev 1913, 220)

Muß ich mich nicht, frage ich Sie, nach Kräften bemühen, die Lage zu bestimmen, in der sich ein durch die Verordnung der obersten Gerichtsbarkeit des Landes für wahnsinnig erklärter Mensch gegenüber seinen Mitmenschen, seinen Mitbürgern, gegenüber Gott befindet? (Tschaadajew 1992, 156)

Čaadaev rechtfertigt sein Verhalten in einer Weise, in dem er die „Diagnose“ als Wahnsinniger zum Anlass nimmt, die „Lage“ des Landes vor seinen „Mitmenschen“ und vor Gott zu bestimmen. Der Wahnsinn zeigt sich demnach nicht beim Autor, sondern in der Gerichtsbarkeit, die als Organ des Staates eine zum Wahnsinn tendierende Entwicklung nehme, gegen die sich Čaadaev „nach Kräften“ mit seiner Kulturdiagnose bemüht.

Čaadaev beklagt zudem den Skandal um den *Ersten Philosophischen Brief* und verweist dabei auf die Milde in der Zensur gegenüber Gogol's *Revisor*:

Qu'est-ce donc qui nous rend si complaisants envers la leçon cynique de la comédie, et si ombrageux envers la parole austère qui va au fond des choses? Il faut bien le dire, c'est que nous n'avons guère encore que des instincts patriotiques; [...] c'est que nos puissances intellectuelle ne se sont guère exercées encore aux choses sérieuses; c'est que un mot le travail de l'esprit jusqu'à ce jour a été a peu près nul chez nous. (Čaadaev 1913, 234)

Was ist es also, was uns so nachsichtig macht gegenüber der zynischen Lehre einer Komödie und so argwöhnisch gegenüber einem strengen Wort, das in die Tiefe der Dinge dringt? Man muss es offen aussprechen: das ist, weil wir nur patriotische Instinkte kennen, [...] weil unsere

Verstandeskräfte sich noch nicht an ernsten Dingen versucht haben; weil, kurzum, die Geistesarbeit bei uns bisher fast gar nicht existierte. (ebd. 171 f.)

Gogol' habe in drastischerer Weise als er selbst das russische Volk angegriffen, sei aber dadurch, dass der Text eine „Komödie“ sei, von der öffentlichen Kritik verschont geblieben. Čaadaev geht es darum, sich an „ernsten Dingen“ – der Philosophie – zu versuchen und die „Geistesarbeit“ nach europäischem Vorbild in Angriff zu nehmen. Für ihn (als Philosophen) gebe es jedoch nicht die Möglichkeit wie bei dem Literaten Gogol', die „Tiefe der Dinge“ zu benennen, ohne dafür bestraft zu werden. Čaadaevs Frage nach der „Nachsichtigkeit“ gegenüber der Komödie und dem Argwohn gegenüber seinen philosophischen Schriften beschreibt den Vorteil der aesopischen Sprache innerhalb der Literatur bzw. Komödie, weil sie offenbar die Kritik besser verbergen kann.

Dostoevskij führt jedoch die Kritik durch die aesopischen Verfahren nicht wie Gogol' durch die Komödie aus, sondern durch einen Bericht eines als wahnsinnig diffamierten Erzählers, der nicht zuletzt auch Čaadaevs Problem der Stigmatisierung als Wahnsinniger nachzeichnet. Der Protagonist Gorjančikov „verteidigt“ sich zwar in ähnlicher Weise wie Čaadaev gegen diese Stigmatisierung, doch zeigt Dostoevskij mit dem Erzähler in *Zapiski iz mērtvogo doma* auch die Schwächen der Perspektive des intellektuellen Adels auf:

Скажу одно: что нравственные лишения тяжелее всех мук физических. Простолюдин, идущий в каторгу, приходит в свое общество, даже, может быть, еще в более развитое. Он потерял, конечно, много — родину, семью, всё, но среда его остается та же. Человек образованный, подвергающийся по законам одинаковому наказанию с простолюдином, теряет часто несравненно больше его. Он должен задавить в себе все свои потребности, все привычки; перейти в среду для него недостаточную, должен приучиться дышать не тем воздухом... Это — рыба, вытасченная из воды на песок... И часто для всех одинаковое по закону наказание обращается для него в вдесятеро мучительнейшее. Это истина... даже если б дело касалось одних материальных привычек, которыми надо пожертвовать. (PSS 4, 55)

Ich will nur so viel sagen, daß psychische Entbehrungen schwerer zu ertragen sind als körperliche Qualen. Der Mann aus dem Volk, der in die Katorga kommt, gerät wiederum unter seinesgleichen, ja vielleicht sogar in gebildete Gesellschaft. Natürlich hat er viel verloren: seine Heimat, seine Familie, alles; aber sein Milieu bleibt das gleiche. Der Gebildete hingegen, der doch nach dem Gesetz die gleiche Strafe erleiden soll wie der Mann aus dem Volk, verliert oft unvergleichlich mehr als dieser. Er muß all seine inneren Bedürfnisse, all seine bisherigen Gewohnheiten unterdrücken und in ein für ihn unbefriedigendes Milieu überwechseln, muß sich daran gewöhnen, eine andere Luft zu atmen. Er ist ein Fisch, der aus dem Wasser aufs Trockene gezogen wurde. Und oft verwandelt sich die nach dem (Buchstaben des) Gesetz(es) für alle gleiche Strafe für ihn in eine zehnmal qualvollere. Das ist die Wahrheit – selbst wenn es nur um die materiellen Gewohnheiten ginge, die er aufgeben muß. (Dostojewski 1983, 88)

In dieser Beschreibung des Erzählers verliere der Adlige nach dem Gesetz unvergleichlich mehr, als einer aus dem Volk. Das Gesetz, welches alle gleich strafen sollte, empfindet er daher als ungerecht: „И часто для всех одинаковое по закону наказание обращается для него в вдесятеро мучительнейшее.“ („Und oft verwandelt sich die nach dem (Buchstaben des) Gesetz(es) für alle gleiche Strafe für ihn in eine zehnmal qualvollere“) Doch der Adlige wird bei Dostoevskij selbst zum Verbrecher: nicht durch die Tat, die ihn zum Inhaftierten gemacht hat, sondern aufgrund seines Intellekts, mit der er eine Distanz zum Volk geschaffen hat.

Gorjančikov, der in den Worten des fiktiven Herausgebers als einsamer und misanthropischer Mensch beschrieben wird, verteidigt mit seinem Bericht auch die Zurechnungsfähigkeit seines „Verstandes“, der durch die Haft in Mitleidenschaft gezogen worden ist:

Да, преступление, кажется, не может быть осмыслено с данных, готовых точек зрения, и философия его несколько потруднее, чем полагают. Конечно, остроги и система насильных работ не исправляют преступника; они только его наказывают и обеспечивают общество от дальнейших покушений злодея на его спокойствие. В преступнике же острог и самая усиленная каторжная работа развивают только ненависть, жажду запрещенных наслаждений и страшное легкомыслие. Но я твердо уверен, что знаменитая келейная система достигает только ложной, обманчивой, наружной цели. Она высасывает жизненный сок из человека, энервирует его душу, ослабляет ее, пугает ее и потом нравственно иссохшую мумию, полусумасшедшего представляет как образец исправления и раскаяния. (PSS 4, 15)

Ja, ein Verbrechen läßt sich, scheint's, nicht von einem gegebenen Standpunkt aus beurteilen, und seine Philosophie ist etwas komplizierter, als man gemeinhin annimmt. Die Gefängnisse und das System der Zwangsarbeit bessern den Verbrecher natürlich nicht; sie bestrafen ihn nur und sichern die Gesellschaft vor seinen weiteren Anschlägen auf ihren Frieden. Bei dem Verbrecher aber entwickeln Gefängnis und verschärfte Zwangsarbeit nur Haß, Begierde nach verbotenen Genüssen und einen schrecklichen Leichtsin. Ich bin fest überzeugt, daß auch das vielgepriesene Zellensystem nur scheinbare, trügerische, äußerliche Erfolge zeitigt. Es saugt dem Menschen das Mark aus, stumpft seine Seele ab, macht sie schlaff, verängstigt sie und präsentiert dann die psychisch ausgedörrte Mumie, den Halbirren als Beispiel von Besserung und Reue. (Dostojewski 1983, 21 f.)

Die Gesetze des Lagers seien nicht dazu da, die Inhaftierten zu rehabilitieren, sondern machen den Inhaftierten erst zum Verbrecher, zur „innerlich ausgedörrten Mumie“, zum „Halbirren“, der so nach seiner Haft schließlich wieder in die Gesellschaft entlassen wird. Die Mumie verkörpere das „Lebendig-begraben-Sein“, wogegen es sich für Gorjančikov mit seinem Bericht über das „Totenhaus“, als Ort der „lebenden Toten“, zu wehren gilt. Das, was laut Erzähler halb wahnsinnig sei („полусумасшедшее“), ist nicht der Verbrecher, sondern das „Zellensystem“ das statt den Inhaftierten zu rehabilitieren, ihn in psychischer Hinsicht zerstöre. Hier zeigt sich ähnlich wie bei Čaadaev eine Umkehrung der Zuschreibung als

Wahnsinniger, die das Gesetz des Lagers und nicht die Inhaftierten dafür verantwortlich macht, Verbrechen zu begehen.

Der Rückzug in die Sphäre des Verstandes durch die Analyse scheint die einzige Möglichkeit der Rehabilitierung für Gorjančikov zu sein, die gleichzeitig seinen geistigen Tod bzw. seinen Wahnsinn verhindert. Unter dieser Betrachtung wird Gorjančikovs Analyse der einzelnen Verbrechertypen im Strafgefangenenlager zu einer Verteidigung des eigenen Verstandes vor dem Hintergrund einer als tot und wahnsinnig aufgefassten Rechtskultur, eines brutalen Zellen-systems der „lebendig Begrabenen“. Die Analyse und der daraus resultierende Entwurf einer Anthropologie des Verbrechens durch Gorjančikov zeigen sich an dieser Stelle als Überlebensstrategie, als Rehabilitationsversuch wider dem durch das Lager provozierten Wahnsinns.

2. Lachen über das Lagergesetz –

Die Narrenfreiheit des Juden Isaj Fomič als Karikatur der Gesetzesgläubigkeit

Eine weitere Form der aesopischen Sprache in *Zapiski iz męrtvogo doma* ist die Karikatur, die sich insbesondere in der Darstellung des jüdischen Inhaftierten Isaj Fomič Bumsteijn zeigt. In den Forschungsarbeiten über die jüdischen Aspekte in den Werken Dostoevskijs, die sich der Figur Isaj Fomič widmen, sind vor allem Gary Rosenshield und Felix Ingold hervorzuheben. Laut Rosenshield teilen sich alle Forschungsarbeiten zu diesem Thema entweder in eine Verurteilung oder Relativierung von Dostoevskijs Antisemitismus auf. Rosenshield versucht stattdessen die generelle Funktion des Jüdischen in den Texten herauszufiltern. In Anknüpfung an Rosenshield und Ingold kann die Figur Isaj Fomič als eine aesopische Strategie der Kritiknahme am Rechtssystem gelesen werden, die sich über die Karikatur und das Verlachen des Gesetzes entwickelt.

Dostoevskijs Darstellung des Jüdischen entwickle sich zunächst aus der russischen Tradition der Karikatur des Judentums, die wiederum einem europäisierten Stereotyp entnommen sei (vgl. Rosenshield 1984, 262 f.). Geldgier, Lächerlichkeit, körperliche Untersetztheit und Naivität sind nur einige Elemente der stereotypen antisemitischen Karikaturen, die sich auch bei Isaj Fomič wiederfinden und zum Lachen anregen sollen:

Исай Фомич, наш жидок, был как две капли воды похож на общипанного цыпленка. Это был человек уже немолодой, лет около пятидесяти, маленький ростом и слабосильный, хитренький и в то же время решительно глупый. Он был дерзок и заносчив и в то же время ужасно труслив. (PSS 4, 55)

Issai Fomitsch, unser kleiner Jude, glich einem gerupften Hähnchen wie ein Wassertropfen dem anderen. Er war nicht mehr jung, so um die Fünfzig herum, klein und schwächlich, pfiffig und zugleich ausgesprochen dumm. Er war frech, anmaßend und zugleich furchtbar feige. (Dostojewski 1983, 89)

Dostoevskij orientiere sich in seiner Darstellung vor allem an Gogol's Juden in *Taras Bulba*. Alle Inhaftierten verlachen Isaj Fomič und auch der Leser solle die Figur nicht ernst nehmen; dennoch gebe es einige Kritiker, die in der abwertenden

Beschreibung Isajs bzw. in seiner Karikaturhaftigkeit eine gewisse Sympathie für das Judentum sehen (vgl. ebd., 267). Rosenshield selbst spricht von einer „Nichterfüllung einer Funktion“ in der Figur des Juden bei Dostoevskij, die weder Sympathie noch Antipathie zum Ziel habe (ebd., 262).

Interessant ist, dass Dostoevskij die Inhaftierten der Strafanstalt als homogene russische Gruppe darzustellen versucht und sie kaum mit den Tatarenvölkern oder dem Islam kontrastiert.²⁶ Andere Ethnien und Konfessionen als die russisch-orthodoxe nehmen eher eine unterordnete Rolle ein, obwohl sie prozentual gesehen damals einen größeren Anteil der sibirischen Bevölkerung und ihrer Inhaftierten ausmachten. Stattdessen werde der orthodoxe Glaube als Grundvoraussetzung für die Verbundenheit aller Inhaftierten mit Russland stilisiert, mit der jedoch einzig das Judentum Isaj Fomičs konkurrieren kann. In einem später veröffentlichten Aufsatz zu Dostoevskijs und Solov'evs Verhältnis zum Judentum erklärt Rosenshield die besondere Bedeutung des Judentums für Dostoevskij daher, dass es die Antithese zu seiner Vorstellung des Christentums und der Unabhängigkeit Russlands darstelle (Rosenshield 2000, S. 88). Er stellte sich mit dieser Auffassung in die Reihe anderer Slavophiler Denker dieser Zeit wie Akzakov oder Danilevskij ein (ebd., 76).

Das Judentum als Antithese des Christentums werde auch in anderen Texten Dostoevskijs deutlich, wie Felix Ingold ausführlich in *Dostojewskij und das Judentum* herausarbeitet. Andere jüdische Figuren in den Texten Dostoevskijs, wie z.B. Ljamšin in *Besy (Die bösen Geister)*, seien gegenüber Isaj Fomič nur „eindimensionale“ Charaktere (vgl. Ingold 1981, 70). Zwar greife Dostoevskij die jüdische Thematik in seinen späteren Werken wie *Igrok (Der Spieler)* oder *Podrostok (Der Jüngling)* wieder auf, aber nicht anhand einer Darstellung des Juden (vgl. ebd., 80 f.). Isaj Fomič ist also das einzige Beispiel für eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Jüdischen anhand einer Figur.

Diese Sonderstellung Isaj Fomičs in den Texten Dostoevskijs wird auch in einem Vergleich zu den anderen Inhaftierten der Strafanstalt deutlich. Polnische, politische oder auch adlige Inhaftierte sind aus der bäuerlich-russischen Gemeinschaft

²⁶ Vgl. „Nor does the narrator use his rather positive descriptions of the Muslims and their religious practices to demean Isai Fomich. If such were the case, the Tatars could just easily be seen as serving the same function with regard to the Russian prisoners, in whom we see only the faintest glimmerings of true religious feeling. The novel implicitly laments the wretched state of peasant spirituality, but it never suggests the superiority of Islam and the Tatars over Orthodoxy and the Russians.“ (Rosenshield 1984, 268)

weitestgehend ausgeschlossen.²⁷ Isaj Fomič ist zwar ein Sonderling, der von den anderen Inhaftierten nicht ernst genommen wird, genießt, laut Ingold, aber dennoch eine gewisse Beliebtheit:

Die „allgemeine Beliebtheit“, der sich Bumsteijn, mit dem sogar der Ich-Erzähler „gut Freund“ sein will, im Lager offenbar erfreuen kann, scheint eine direkte Folge seiner „Lächerlichkeit“ – mit anderen Worten: seine Humanität – zu sein, durch die er sich (darin dem „Idioten“ und „Fürsten“ Myschkin ähnlich) von „der Masse der spöttischen, verwüsteten und schrecklichen Gestalten“ abhebt, welche, da sie selbst auf eine animalische Grundbefindlichkeit, aus der es „keinen Rückweg zur Gesellschaft“ mehr gibt, heruntergekommen sind, ihn ihrerseits zum *Tier* erniedrigen wollen, sich jedoch durch seine im eigentlichen Wortsinn umwerfende *Menschlichkeit* – den Charme des authentisch „schönen Menschen“ – stets von neuem entwaffnen und entkrampfen lassen. (Ingold 1981, 69)

Isaj Fomičs Sonderstellung als Narr, der in russischen Volksmärchen meist *Foma* oder *Fomka* genannt wird (vgl. Ingold 1981, 67), zeigt sich in dieser Betrachtung Ingolds als ein heiliger Narr, als *jurodivjy*. Die Frage ist aber, inwiefern Isaj überhaupt als ein authentischer *jurodivjy*, als Narr in Christo bezeichnet werden kann.

In Jurij Lotmans und Boris Uspenskij's Auseinandersetzung mit Dmitrij Lichačevs und Aleksandr Pančenkos Betrachtung der *Lachwelt des Alten Russlands* wird zwischen authentischem und nicht-authentischem Narrentum, zwischen heiligem und gespielter Narren in Christo unterschieden. Der Christusnarr beziehe seine Authentizität aus einer „tief verwurzelten anarchischen Ablehnung der gesamten Maschinerie des gesellschaftlichen Lebens“ (Lotman/ Uspenskij 1991, 197). Sein „Anti-Verhalten“, welches sich in einer exzentrischen Verrücktheit nach außen hin präsentiere, verwandle „das Spiel in Wirklichkeit, indem es den irrationalen, heuchlerischen Charakter seiner Umgebung bloßlegt“ (ebd., 198). Der „Nicht-Christusnarr“ hingegen gefalle sich in der Rolle des Spielers, so dass der Christusnarr zum Schauspieler und das Christusnarrentum zur Parodie werde (vgl. ebd., 197 f.). Dieser Darstellungscharakter, den Ingold, ohne damit einen Zusammenhang zu Christusnarrentum herzustellen, unter dem Begriff *Theatralität* zusammenfasst, zeige sich u.a. in der Gebetsszene Isaj Fomičs (vgl. Ingold 1981, 62 f.).²⁸ Isajs Authentizität in seiner Rolle als Narr ergebe sich aus seiner „restlosen

²⁷ Vgl. Felix Ingold zu diskriminatorischen Sondergesetzen für die russisch-jüdische „Fremdbevölkerung“, durch die unter der „Kernbevölkerung“ der Eindruck erweckt wurde, die erstere Gruppe stünde außerhalb des Gesetzes (Ingold 1981, 120).

²⁸ Für Schamma Schahadat sind „Lachgemeinschaften“ selbst Kunstwerk, weil die geschaffene Lachwelt sich an den diskursiven Praktiken des Kunstwerkes bzw. des Theaters orientiere (Schahadat 2004, 141).

Verkörperung‘ [...] als literarische Gestalt“, die sich in der distanzierten Sicht anderer auf ihn und in seiner Selbstdarstellung vergegenwärtige (ebd., 62). Sein Verhalten in der Ausübung des Sabbatgebetes wird vom Erzähler als „lächerlich“ bzw. „lustig“ („смешно“) und selbstdarstellerisch beschrieben:

Затем начиналась молитва. Читал он ее нараспев, кричал, оплевывался, оборачивался кругом, делал дикие и смешные жесты. Конечно, всё это было предписано обрядами молитвы, и в этом ничего не было смешного и странного, но смешно было то, что Исай Фомич как бы нарочно рисовался перед нами и щеголял своими обрядами. (PSS 4, 95)

Hierauf begann das Gebet. Er sprach es im singenden Tonfall, schrie, sprühte Speichel, drehte sich im Kreis herum, gebärdete sich wild und lächerlich. All das war natürlich durch das Ritual vorgeschrieben und demzufolge weder lächerlich noch merkwürdig; lächerlich wirkte jedoch, daß Issai Fomitsch sich wie absichtlich vor uns in Szene setzte und seine Bräuche regelrecht zur Schau stellte. (Dostojewski 1983, 156)

Die negative Beschreibung des Gebetes durch den voreingenommenen Erzähler kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Ambivalenz in der Beschreibung („смешные жесты [...] в этом ничего не было смешного, [...] но смешно было“, PSS 4, 95) ein unsicheres Bild über den Ablauf des Sabbatgebetes hinterlässt. Isajs Verhalten wird dabei mehrfach mit „geltungsbedürftig“, „pedantischer“ und „exaltiert“ („тщеславен“, „педантский“ und „выделанный“ beschrieben). Ingold merkt an, dass nicht nur der Erzähler ob des Ablaufs des Gebetes unsicher ist, sondern dass auch Dostoevskij die jüdischen Sitten und Bräuche fremd waren. Es sei aber nicht eindeutig, ob diese Darstellung absichtlich verfälscht sei (vgl. Ingold 1981, 60 f.). Rudolf Neuhäuser hingegen weist anhand der Gefängnisakten aus der Zeit von Dostoevskijs Inhaftierung darauf hin,

dass dieser Bumštejn christlich-orthodoxen Glaubens war! Das jüdisch-mosaische Gebetsritual, das Dostoevskij ihm zuschreibt, konnte er kaum tatsächlich ausgeführt haben. Der Autor hat hier seiner künstlerischen Freiheit Lauf gelassen und das Bild des Juden, wie *er* es sehen wollte, unter Weglassung all dessen, was nicht zu seiner Vorstellung passte (eben des orthodoxen Glaubens!) gezeichnet.“ (Neuhäuser 1993, 14f.).

Diese „künstlerische Freiheit“ und Dostoevskijs Unkenntnis der „Sitten und Bräuche“ finden ihren literarischen Ausdruck in der unsicheren Beschreibung des Gebetes durch den Erzähler. Daher kann nicht nur, sondern es soll auch nicht genau geklärt werden, ob das selbstdarstellerische Element in Isajs Gebet unbewusst oder bewusst gespielt ist.

Isajs schauspielerisches Verhalten lässt sich in einem weiteren Schritt anhand der Zusammenhänge zwischen Gesetzesausübung und Talmud auch auf das Lagergesetz

sowie auf die Gesetzesgläubigkeit im Allgemeinen beziehen. Gorjančikov fragt ihn schließlich nach dem Grund für das heftige Schluchzen während des Gebetes:

Он немедленно объяснил мне, что плач и рыдания означают мысль о потере Иерусалима и что закон предписывает при этой мысли как можно сильнее рыдать и бить себя в грудь. Но что в минуту самых сильных рыданий он, Исай Фомич, должен *вдруг*, как бы невзначай, вспомнить (это *вдруг* тоже предписано законом), что есть пророчество о возвращении евреев в Иерусалим. [...] Этот переход вдруг и неременная обязанность этого перехода чрезвычайно нравились Исаяу Фомичу: он видел в этом какой-то особенный, прехитрый кунштик и с хвастливым видом передавал мне это замысловатое правило закона. (PSS 4, 95)

Ohne Zögern erklärte er mir, das Weinen und Schluchzen bedeute, daß man an den Verlust Jerusalems denke; das Gesetz schreibe vor, bei diesem Gedanken so heftig wie möglich zu schluchzen und sich an die Brust zu schlagen. Doch im Augenblick heftigsten Schluchzens müsse er, Issai Fomitsch, sich *plötzlich* (dieses *plötzlich* sei ebenfalls vom Gesetz vorgeschrieben), gleichsam unversehens, erinnern, daß es ja die Prophezeiung von der Rückkehr der Juden nach Jerusalem gebe. [...] Dieser *plötzliche* Übergang und die unbedingte Verpflichtung dazu gefielen Issai Fomitsch außerordentlich; er sah darin ein besonderes, keineswegs einfaches Kunststück und legte mir diese ausgeklügelte Gesetzesvorschrift mit stolzer Miene dar. (Dostojewski 1983, 156)

Isaj beschreibt sein Verhalten als eine durch die Vorschriften des Talmuds reglementierte Prozedur. Er solle sich in Trauer an den Verlust Jerusalems erinnern, um dann seinen Blick von dem Vergangenen durch einen „plötzlichen“ Umschlag auf die Prophezeiung der Rückkehr der Juden nach Jerusalem zu richten. Während seines Sabbatrituals sei ihm diese Erinnerung, ja sogar die „Plötzlichkeit“, als Eindringen des Unbewussten in das Bewusste, vorgeschrieben.²⁹ Mit der Rückkehr der Juden nach Jerusalem wird einerseits auf die jüdische Diaspora verwiesen, die in ihrem Bezug auf die Heimatlosigkeit der Juden einzig den jüdischen Glauben in der Erinnerung und Prophezeiung einen imaginären Ort zuweisen kann. Zum anderen verbirgt sich dahinter Dostoevskijs generelle Ablehnung der Gesetzesgläubigkeit, so dass die Ausübung der Gesetze des Talmud als ein komisches Gebaren affektiver Handlungen karikiert werden: Das Handeln nach dem Gesetz bzw. nach den Regeln der Tora hat in dieser Karikatur einen trügerisch schauspielhaften Charakter, der sich für Dostoevskij nicht mit einer Vorstellung von orthodoxer Glaubenspraxis vereinbaren lässt. Die Praxis des Glaubens wird zum „Kunststück“, auf der Grundlage einer „ausgeklügelten Gesetzesvorschrift“ (он видел в этом какой-то особенный, прехитрый кунштик и с хвастливым видом передавал мне это

²⁹ Andreas Leitners Untersuchung zur Verwendung des Begriffes „вдруг“ in den Werken Dostoevskijs zeigt u.a. den Zusammenhang von Plötzlichkeit mit „Erwartungsangst und gefährlicher Epoche“ als ein Eindringen unbewusster Prozesse der Modernisierung in das Bewusstsein des Menschen (Leitner 1998, 177).

замысловатое правило закона). Die Plötzlichkeit im Gefühl Isaj Fomičs, die durch das Gesetz vorgeschrieben wird (что закон предписывает), bezeichnet eine falsche Authentizität des Glaubens, die von einem affektierten Gefühl kommt.

In diesem Sinne folgt der Glaube Isajs Gesetzen, die befolgt bzw. Spielregeln, die bewusst „gespielt“ werden müssen. Weiterhin heißt es, er unterwerfe sich mit „Freuden“ dem Gesetz und lebe im Gefängnis ein genauso gutes Leben wie außerhalb dessen (vgl. Dostoevskij 1972, 93). Isaj geht im Leben „unter dem Gesetz“ auf. Der authentische Christusnarr hingegen verachtet die Welt und ihre Gesetze und zeugt davon mit seinem anormalen Verhalten. An dieser Stelle kann also nicht von einer Darstellung eines authentischen Christusnarren gesprochen werden.

Die Bezüge Isaj Fomičs zum Christusnarrentum und zum jüdischen Gesetz unterliegen bei aller negativen Zuschreibung gleichzeitig einer gewissen Faszination oder zumindest einer geteilten Aufmerksamkeit der Inhaftierten und des Erzählers.³⁰ Dies zeigt sich besonders in einer Szene, in der Isaj dem von allen Inhaftierten gefürchteten Major und Leiter der Strafanstalt Šerebjatnikov gegenübersteht:

Все арестанты вытянулись в струнку у своих нар, один только Исай Фомич еще более начал кричать и кривляться. Он знал, что молитва дозволена, прерывать её нельзя было, и, крича перед майором, не рисковал, разумеется, ничем. Но ему чрезвычайно приятно было поломаться перед майором и порисоваться перед нами. Майор подошел к нему на один шаг расстояния: Исай Фомич оборотился задом к своему столику и прямо в лицо майору начал читать нараспев свое торжественное пророчество, размахивая руками. Так как ему предписывалось и в эту минуту выражать в своем лице чрезвычайно много счастья и благородства, то он и сделал это немедленно, как-то особенно сощутив глаза, смеясь и кивая на майора головой. Майор удивился; но наконец фыркнул от смеха, назвал его тут же в глаза дураком и пошел прочь, а Исай Фомич еще более усилил свои крики. (PSS 4, 96)

Alle Sträflinge standen vor ihren Pritschen stramm, nur Issai Fomitsch fing noch ärger an zu schreien und sich zu krümmen. Er wusste, daß sein Gebet erlaubt war und nicht unterbrochen werden durfte, und riskierte natürlich nichts, wenn er in Gegenwart des Majors weiterlamentierte. Aber es bereitete ihm auch riesiges Vergnügen, sich vor dem Major wichtig zu tun und sich vor uns interessant zu machen. Der Major trat bis auf einen Schritt an ihn heran. Isai Fomitsch kehrte seinem Tischchen den Rücken zu, und mit den Armen fuchtelnd, schmetterte er seine feierliche Prophezeiung dem Major gerade ins Gesicht. Da ihm vorgeschrieben war in diesem Augenblick recht viel Glück und Erhabenheit zum Ausdruck zu bringen, tat er das auch ohne Zögern, indem er die Augen auf besondere Weise zusammenkniff, lachte und dem Major zunickte. Der war erst verdutzt; doch dann lachte er prustend und sagte ihm, er sei ein Narr, darauf entfernte er sich wieder. Issai Fomitsch aber verstärkte sein Geschrei noch mehr. (Dostojewski 1983, 157)

Šerebjatnikov ist berüchtigt für seine willkürlichen Züchtigungen und seinen Hang zum Sadismus. Er lacht Isaj jedoch in diesem Fall nur aus und geht, ohne ihn für sein

³⁰ Die Inhaftierten lassen sich von seinem Lachen anstecken und nehmen ihn sogar in Schutz (vgl. Dostoevskij 1972, 154 f.).

Verhalten zu bestrafen. An dieser Szene zeigt sich eine Überlagerung der antisemitischen Verlachung des Juden Fomič durch die Verlachung des Majors. Isaj hält dem Major, der metonymischen Gestalt der exekutiven Gewalt des Lagers, sozusagen den Spiegel vor, um durch sein kalkuliertes Lachen („Он знал, что молитва дозволена, прерывать её нельзя было, и, крича перед майором, не рисковал, разумеется, ничем“), zumindest für diesen kurzen Moment, die Umkehrung der Ordnung herzustellen: Die Ausübung des religiösen Gesetzes durch Isaj wird in ihrer Komik auf die juristische Praxis Šerebjatnikovs übertragen, um beides als lachhaft bloßzustellen. Die anschließend bis zum Geschrei gesteigerte Meditation Isajs zeigt jedoch darüber hinaus eine Anklage gegen die Gesetze der Strafanstalt – Isaj lacht und schreit Šerebjatnikov ins Gesicht und befreit sich in diesem Moment von der Macht der Autorität, ohne anschließend dafür die Bestrafung zu erhalten. Lachen wird in diesem Moment zur „Kunst der Vernichtung von Angst“ (Stauder 2004, 22), eine Komik der Herabsetzung, die den anderen „zu Tode lachen“ will (vgl. Schahadat 2004, 146).

Überträgt man diesen Moment des Verlachens der Autorität als Befreiung von Angst und Unterdrückung auf Dostoevskijs Intention, sich mit diesem Werk seinen Erinnerungen im sibirischen Strafgefangenenlager zu widmen, so lässt sich an diesem Punkt eine gewisse Identifikation Dostoevskijs mit dem Außenseitertum der Figur Isaj Fomič belegen. Ingold deutet dazu lediglich an, dass es eine „geheime Identifikation des gesellschaftlichen Außenseitertums des Künstlers mit dem gesellschaftlichen Außenseitertum des Juden“ gebe (Ingold 1981, 67).³¹ In einer weiteren Szene zwischen Isaj und dem Erzähler, kurz nach dem Vorfall mit Šerebjatnikov, wird diese Identifikation deutlich:

Через час, когда уж он ужинал, я спросил его: а что если б плац-майор, по глупости своей, на вас рассердился?

– Какой плац-майор?

– Как какой? Да разве вы не видали?

– Нет.

– Да ведь он стоял на один аршин перед вами, прямо перед вашим лицом.

Но Исай Фомич серьезнейшим образом начал уверять меня, что он не видал решительно никакого майора, что в это время, при этих молитвах, он впадает в какой-то экстаз, так что ничего уж не видит и не слышит, что кругом его происходит. (PSS 4, 96)

Eine Stunde später, während er sein Abendbrot verzehrte, fragte ich ihn: „Aber wenn nun der Platzmajor in seiner Dummheit wütend auf sie geworden wäre?“ „Was für ein Platzmajor?“ „Wie? Haben sie ihn denn gar nicht gesehen?“ „Nein.“ „Aber er hat doch nur ein Arschin von

³¹ Vgl. dazu vor allem Ingolds Deutung der Parallelen zwischen russischer und jüdischer „Sendungsidee“ (ebd., 127 f.; 134).

ihnen entfernt gestanden, direkt vor ihrer Nase!“ Issai Fomitsch versicherte mir mit dem größten Ernst, er habe ganz bestimmt keinen Major gesehen; in dieser Zeit während dieser Gebete gerate er in eine Art Ekstase, so daß er von dem, was um ihn herum vorgehe, nichts mehr sehe und höre. (Dostojewski 1983, 157)

Isajs merkwürdige Amnesie spricht zunächst für die Eigenschaften eines *jurodivij*, der sein nach außen hin verrückt wirkendes Verhalten selbst als „völlig natürlich“ empfindet (Lotman/ Uspenskij 1991, 197). An dieser Stelle zeigt die Figur wiederum Charakteristika eines authentischen Christusnarren, der seine Rolle nicht spielt, sondern sich „natürlich“ verhält („Но Исай Фомич серьезнейшим образом начал уверять меня, что он не видал решительно никакого майора“). Hinter dieser ambivalenten Darstellung eines Christusnarren verbirgt sich die von Rosenshield attestierte „Funktion des Jüdischen“ in den Texten Dostoevskijs. Isaj hat hier die Funktion, Kritik am brutalen und autoritären Strafsystem äußern zu können, ohne dass sich der Autor dafür rechtfertigen bzw. verantworten müsse. Laut Schamma Schahadat „zeichnen sich Lachtexte und Lachaktionen mit ihrer Mischung von Kunst und Macht, von Lachen und Terror durch eine Ambivalenz aus“, bei der „die Macht des Lachenden noch an Gewicht“ gewinne (Schahadat 2004, 144). Die Darstellung des Terrors auf Seiten Šerebjatnikovs gegenüber dem Lachen auf Seiten Isajs werden erst in ihrer Ambivalenz zu einer Verlachung bzw. Diffamierung der Macht des Staates, die durch Isaj in der Gestalt des Narren an Wirkung gewinnt. Diese Form der „Enthistorisierung“ (a.a.O.) stellt den Status Šerebjatnikovs auf „null“, um damit nicht nur die Macht des Lagergesetzes, sondern auch die Macht des Zaren Aleksandr II. als dessen politischem Repräsentanten anzufechten.

Die unter Alexandr II. zwar abgeschwächte, aber nach wie vor präsenste Zensur in Russland veranlasste Dostoevskij wahrscheinlich dazu, das Narrentum als Möglichkeit der Tarnung zu nutzen. Das Narrentum des Juden Isaj Fomič, seine Verlachung der Autorität und die Unzulänglichkeit seines Handelns stellen wichtige Funktionen dar, die, wie Rosenshield behauptet, das einzig humoristische und positive Element in *Zapiski iz męrtvogo doma* sind (ebd. Rosenshield 1984, 266). Sie sind der Ausdruck einer sogenannten *aesopischen* Sprache der russischen Literatur, die sich durch eine kreative Umgehung der Zensur auszeichnet. Für den Autor Dostoevskij ist die Figur Isaj Fomič damit eine Möglichkeit, die Macht der Gesetze des Staates zu diffamieren, ohne sich dafür vor der Zensur rechtfertigen zu müssen. Die Funktion der Figur Isaj Fomič ist jedoch nicht nur mit der Möglichkeit der Kritik am russischen Rechtssystem zu charakterisieren; es geht Dostoevskij auch um die

Möglichkeit der Herabsetzung der jüdischen Gesetzesgläubigkeit, um die christlichen Gebote umso stärker hervortreten zu lassen. Der *Antijudaismus* Dostoevskijs folgt dabei historischen Prozessen der christlichen Selbstprofilierung, die sich auf die Abgrenzung des Neuen Testaments zu dem von beiden Konfessionen „geteilten“ Alten Testament zurückverfolgen lässt. Die Konkurrenz der Konfessionen in der eigenständigen Fortschreibung des Alten Testaments habe zur Folge gehabt, dass die gemeinsame Wurzel des Glaubens bis in die heutige Zeit systematisch verdrängt worden sei (vgl. Zenger 1994, 2). In diesem Sinne folgt Dostoevskij in seiner Abwertung des Judentums und seiner Gesetze einer historischen Tradition christlicher Theologie, die das Christentum vor dem Hintergrund gemeinsamer Glaubensgrundlagen argumentativ aufzuwerten versucht.

**III. Справедливость – Philosophische Aspekte
des Rechts als Polemik gegen die
philosophische Gerechtigkeit in *Prestuplenie i
nakazanie***

Rodion Raskol'nikovs Ermordung der Pfandleiherin Alëna Ivanovna ist eine in die Tat umgesetzte philosophische Idee zur Wiederherstellung der Gerechtigkeit. Sie rührt laut Jordi Morillas aus den philosophischen Traditionen der Unterscheidung zwischen gewöhnlichen und außergewöhnlichen Menschen her, die bereits bei Heraklit sowie später bei Platon und Aristoteles zu finden seien:

Dieser Gedanke (die Unterteilung bei Heraklit) findet sich später bei Platon und Aristoteles. Bei Platon erscheint diese Menschauffassung in der wahrscheinlich erfundenen Figur Kallikles im *Georgias*. Darin argumentiert der Gesprächspartner des Sokrates, während einer Unterhaltung über das Recht und die Gerechtigkeit, für die natürliche und ursprüngliche Ungleichheit der Menschen und verteidigt seine Behauptung, dass die Macht bei den Tugendhaftesten liegen sollte. Diese haben die größte Befähigung, über die Masse zu regieren und damit Gesetzgeber zu sein, weil sie außerhalb der dem Volk vorgeschriebenen Moral stehen. (Morillas 2008, 125)

Das Argumentieren der philosophischen Gesprächspartner innerhalb der traditionellen Texte wird zum Ausgangspunkt einer Vermittlung der philosophischen Gerechtigkeit, mithilfe derer das Volk durch einige wenige außergewöhnliche Menschen regiert werden soll. Morillas führt in seinem Aufsatz *Raskolnikows philosophische Lehre* verschiedene philosophische Traditionen an, die sich bereits vor Nietzsches Idee des „Übermenschen“ einer Unterscheidung der Menschen in zwei Klassen gewidmet haben.³²

Im Unterschied zur philosophischen Gerechtigkeit in traditionellen philosophischen Texten findet der russische Begriff „справедливость“ (Gerechtigkeit) erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts im russischen Sprachraum Verwendung. In der neueren Begriffsgeschichte zu „справедливость“, so Nikolaj Plotnikov in der Einleitung zum Tagungsband *Pravda. Diskurse der Gerechtigkeit in der russischen Ideengeschichte*, sei der Begriff erst relativ spät zu seiner moralischen und rechtlichen Bedeutung gelangt:

Bis Mitte des 19. Jahrhunderts dominierte eine Bedeutung von Gerechtigkeit als „Wahrhaftigkeit“ (*istinost'*) einer Meinung oder Überzeugung, als Übereinstimmung von Urteil und Wirklichkeit und ‚Wahrhaftigkeit‘ (*pravdivost'*) im Sinne des Befolgens einer wahren Meinung“ (Plotnikov 2011, 11).

³²Eine andere Quelle für diese Unterscheidung stellt die in der Forschung zu *Prestuplenie i nakazanie* viel diskutierte Schrift *Histoire de Jules César* aus dem Jahr 1865 von Napoleon III. dar (z.B. bei Lindenmeyr 1984; Morillas 2008) sowie der etwas weniger diskutierte Aufsatz von Cesare Beccaria *Von den Verbrechen und von den Strafen* aus dem Jahr 1764 (vgl. Beccaria 2004).

Die Verbindung der Gerechtigkeit zur „Wahrhaftigkeit“ („правдивость“) im Russischen lässt sich auch in der russischen Philosophie des 19. Jahrhunderts widerfinden: So machen die Slavophilen den Unterschied zwischen innerer und äußerer Wahrheit deutlich, um sich als eine auf Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit basierende Kultur gegen die als oberflächlich empfundene europäische Kultur zu distanzieren.

Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* nimmt sich dieser Unterscheidung in der Deutung von Gerechtigkeit als philosophische Gerechtigkeit oder als Wahrhaftigkeit an, indem die Probleme in der Ausübung von Gerechtigkeit anhand des Beispiels von Rodion Raskol'nikovs Mord aufgezeigt werden. Für Raskol'nikov gilt es, die Idee des „gerechten“ Mordes argumentativ vorzubereiten und sie mit seinem Aufsatz *O prestuplenii (Von den Verbrechen)*, den er während seines Jurastudiums verfasst hat, vorab theoretisch zu rechtfertigen.³³ Sein Vorgehen ist dabei beeinflusst von einem analytisch-rationalen Denken, das auf der Methode der Dialektik basiert – auf jene rhetorischen Traditionen von Platon und Aristoteles, mit denen die Polemik in *Prestuplenie i nakazanie* gegen die westliche Philosophie ihren Anfang nimmt.

Durch den Mord will der Protagonist Raskol'nikov auch sich und seine Familie aus der Armut befreien,³⁴ doch zeigt sich sein Handeln als eine Folge von Fehlurteilen, die aus der Rationalisierung moralischen Handelns durch die philosophische Anschauung entstehen. Dostoevskij verweist damit auf die Summe der an einem Fehlurteil partizipierenden Kräfte, in die der moderne Mensch eingebunden und aus denen er sich auf kriminelle Weise durch rationales Denken und Handeln zu befreien versucht.³⁵ Bezogen auf die philosophischen Aspekte des Rechts als Gerechtigkeit lässt sich daher mit Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* zeigen, inwiefern der Autor die Schwächen in der Ethik des modernen Menschen und in seinen Vorstellungen von sozialer Gerechtigkeit aufzuzeigen versucht. Die Verknüpfung

³³Valerij Kirpotin zeigt, inwiefern Dostoevskij mit Raskol'nikovs Aufsatz auf die Philosophie von Max Stirner anspielt. Stirners *Der Einzige und sein Eigentum* wird im Text direkt zitiert und diene Raskol'nikov als theoretische Grundlage für seine Idee (Kripotin zitiert nach Parts 2009, 65).

³⁴Vgl. Klaus Schwarzwällers Aufsatz zu *Armut und Würde in Dostojewskijs „Raskolnikow“*, in dem er auf die Wiederherstellung der Würde Raskol'nikovs als eine Wiederherstellung von Gerechtigkeit aufmerksam macht, die auch als ein nicht-philosophischer Akt gelesen werden kann: „Dabei hat die Armut keine maieutische, pädagogische oder moralische Funktion. Sie gehört vielmehr zur Wirklichkeit menschlichen Lebens und entsprechend die Wege und Weisen, in und mit ihr zu leben. Daß sich gerade darin Würde zeigt, hat nichts mit den Hohen Schulen des Heroismus oder gar mit Optimismus zu tun; eher fühlt man sich an Aischylos erinnert: ‚Gerechtigkeit – den Leidenden wägt sie Lernen zu.‘ (Agamemnon 249f), jenes existenzielle Lernen nämlich, zu dem wir gezwungen sind, wo es ums Elementare geht, auf das zumal die Armut reduziert.“ (Schwarzwäller 1999, 55)

³⁵Vgl. zur Modernekritik im Zusammenhang mit Kriminologie bei Dostoevskij vor allem Christoph Veldhues (1998).

von Gerechtigkeit und Mord bei Rodion Raskol'nikov beschreibt insgesamt eine Polemik gegen die philosophischen Aspekte des Rechts. Der Beginn dieser Polemik stellt das Schauen und Anschauen im Sinne der Dialektik dar, die schließlich durch die Kontemplation abgelöst werden, in der der Protagonist das dialektische Denken im Sein bzw. im Leben auflöst.

Die Polemik in *Prestuplenie i nakazanie* richtet sich zunächst gegen die dialektische Argumentation der Philosophen, von der die Gefahr einer falschen Handlungsanweisung, einer falschen Ethik ausgeht. Diese aus den Traditionen der Philosophie kommende als falsch deklarierte Handlungsanweisung wird schließlich von Dostoevskij anhand der Figur Rodion Raskol'nikov und der Ausübung bzw. Tat des gerechten Mordes exemplifiziert. Ausgangspunkt für die Darstellung des analytisch-rationalen Denkens in der Tradition antiker Philosophie ist die Perspektive des Mörders in Verbindung mit der Anschauung von Objekten: So erschöpfen sich in Raskol'nikovs Sicht auf die Umgebung Schauen und Anschauung gegenseitig und bereiten damit erst die Idee des Mordes bei Raskol'nikov vor. In einem ersten Schritt soll daher die Erzählperspektive in *Prestuplenie i nakazanie* in Verbindung mit der philosophischen Anschauung betrachtet werden, um aufzuzeigen, inwiefern Kränkung, Kausalität und *anamnêsis* zu einem Perspektivwechsel beim Protagonisten vor, während und nach dem Mord führen. Ein weiterer Bezug zur Polemik gegen die Philosophie in Verbindung mit dem Thema der Gerechtigkeit zeigt sich in einem von Raskol'nikov belauschten Gespräch in einer Schenke sowie in den Verhören zwischen Raskol'nikov und dem Untersuchungsrichter Porfirij Petrovič. Diese Dialoge reflektieren den Wahrheitsgehalt und die Wirkung philosophischer Argumentationen im Sinne des *elenchos* und setzen sie in einem Verhältnis zur Wirkungsästhetik der Literatur.

Dostoevskijs auf die Wirkungsästhetik ausgerichtete (selbst-)reflektierende Erzähltechnik ist von Bachtin als „Seitenblick“ auf den Leser charakterisiert worden. Wolf Schmid behauptet in Anlehnung an Bachtin, dass es wohl keinen Autor der Weltliteratur gegeben habe, bei dem diese Ausrichtung auf den „fiktiven Adressaten eine so tiefgreifende Wirkung auf das Erzählen hat wie bei Dostoevskij“ (Schmid 2002, 69). Laut Schmid prägt immer ein „dargestellter Stil“ die Erzähltechnik bzw. die Narrativik von Dostoevskijs Texten (ebd., 72), bei dem die Reflektion auf den Leser aufwendig und komplex konstruiert sei:

Ein Merkmal von Dostoevskijs Narrativik ist der ständige „Seitenblick“ des Sprechenden oder Erzählenden auf den angesprochenen oder imaginären Hörer oder Leser, eine der Manifestationen der schon oben besprochenen „Dialogizität“. (Dostoevskij lehrt uns: Der Adressat ist grundsätzlich eine imaginäre Instanz, ein Konstrukt des Sprechers, selbst wenn ihm in der dargestellten fiktiven Welt eine konkrete Figur entspricht, wie es bei einem Figurendialog der Fall ist.) [...] Der fiktive Adressat wird hier als kritisch rezipierender Widerpart entworfen, dessen vorausgesetzte Repliken der Erzähler antizipierend formuliert, um sie polemisch zu widerlegen oder um ihnen durch Relativierung eigener Positionen den Boden zu entziehen. (Schmid 2002, 68 f.)

Nicht nur der „Seitenblick“ auf den Leser, sondern vor allem das relativierende, den „fiktiven Adressaten“ entlarvende Prinzip der Rhetorik, ist mit den Verfahren des sokratischen *elenchos* verwandt, einem Verfahren zur Widerlegung der Argumentation des anderen, um ihn durch Beweise schließlich zur „Wahrheit“ zu führen. Vor dem Hintergrund des *elenchos* soll daher gezeigt werden, inwiefern Dostoevskij sich nicht nur polemisch, sondern auch kontrafaktisch gegen die Philosophie richtet.

In einem letzten Schritt lassen sich am Beispiel des Epilogs von *Prestuplenie i nakazanie* Spuren einer „slavophilen Poetik“ finden, die als eine gemeinschaftsstiftende Wirkung des Textes zur Wiederherstellung von Gerechtigkeit in Bezug auf die Stellung Russlands in der Welt konzipiert ist und auf die Theorien Ivan Kireevskijs zurückgeht. Kireevskijs während der 1840er und 1850er Jahre herausgegebenen Aufsätze zur Kulturgeschichte spielen eine entscheidende Rolle für die Polemik in *Prestuplenie i nakazanie* gegen die „westliche“ Philosophie. Kireevskijs Konzept der *sobornost'* postuliert eine Gemeinschaft aller Völker, die jedoch vom russischen Volk ausgehen soll. Dostoevskij unternimmt im Wesentlichen mit *Prestuplenie i nakazanie* den Versuch, die Forderung Kireevskijs an die *intelligencija* Russlands aufzugreifen, innerhalb der Gesellschaft ein neues Selbstbewusstsein herauszuarbeiten, indem die Wiederherstellung von Gerechtigkeit sich nicht in einer dialektischen, sondern kontemplativen Weise vollziehen soll.

1. Schauen, Anschauung und Kontemplation – Rodion Raskol'nikovs Perspektivwechsel als Polemik gegen die philosophische *ratio*

Betrachtet man Rodion Raskol'nikovs Wahrnehmung zu Beginn von *Prestuplenie i nakazanie*, so fällt auf, dass seine Beobachtungen fast ausschließlich an die unentwegte Analyse seiner Umgebung geknüpft sind. Raskol'nikov trifft dabei immer eine Auswahl des Geschauten, bei der er einzelne Aspekte fokussiert und analytisch auswertet. Er erstellt im Sinne der Deduktion Hypothesen,³⁶ um sich dadurch die Zusammenhänge von Ursache und Wirkung erklären zu können. Die Mordszene ist schließlich der Höhepunkt dieser aus dem Schauen abgeleiteten Deduktion, das im Text allein durch die Häufigkeit des Begriffes „смотреть“ nachzuverfolgen ist. Allein im Kapitel der Beschreibung des Mordes gibt es eine Vielzahl an Begriffen aus dem Bereich des Visuellen, wie z.B. schauen (смотреть) und betrachten (вглядываться). In diesem Kapitel wird fünfzehnmal der Wortstamm <смотр> verwendet, wobei die Perspektive dabei fast ausschließlich von Raskol'nikov ausgeht. Doch die Mordszene ist zugleich auch der Höhepunkt einer falsch interpretierten Beobachtung durch den Protagonisten – einer Fehlinterpretation –, so dass sich der Mord schließlich als Folge von Fehlurteilen herausstellt.

Der Mord basiert in seiner Planung, Überlegung und Durchführung auf dem rationalen Denken der Figur Rodion Raskol'nikov, mit dem er die als ungerecht empfundene eigene Situation überwinden will. Laut Rainer Grübel bilde der Begriff Gerechtigkeit „in verneinter Form einen verbalen Vorwurf, der dem Handelnden der Gegenseite als Attribut ihres Habitus vorgehalten wird. Die Ungerechtigkeit der Anderen impliziert in aller Regel eigene Gerechtigkeit.“ (Grübel 2011, 39)

³⁶Christoph Veldhues hat in seiner Untersuchung zur *Modernekritik im Kriminalroman* (am Beispiel von *Schuld und Sühne*) auf die kriminologischen Aspekte des Textes aufmerksam gemacht (vgl. Veldhues 1998, 91ff). Im Unterschied zu traditionellen Kriminalromanen werde der Leser bereits zu Beginn des Textes von Dostoevskij über das Verbrechen vollends aufgeklärt. Es entstehe also gerade keine Spannung dadurch, dass die Wahrheit mit apophatischen Mitteln des Indizien- und Hypothesensammeln ans Tageslicht gefördert wird, sondern das Gegenteil sei der Fall: Der gesamte Tathergang wird vor dem Verhör bis ins Detail beschrieben, so dass keine Hypothesen erstellt werden können, da (dem Leser) alle Indizien bereits bekannt sind. Diese für Veldhues umgekehrte Logik eines Kriminalromans mache den Roman *Prestuplenie i nakazanie* zu einem „Metakrimi“, in dem philosophische statt kriminologische Themen verhandelt werden (vgl. ebd.).

Raskol'nikovs „Vorwurf“ gegen die empfundene Ungerechtigkeit lässt sich mit dieser Definition vergleichen, da er ebenfalls gegen den Habitus, d.h., in diesem Fall gegen die ungerechte Verteilung materieller Besitztümer rebelliert. Der „verbale Vorwurf“ hingegen, der sich in dem Begriff Gerechtigkeit nach Gröbel ausdrücke, wird bei Raskol'nikov zur Tat: Er ermordet die Pfandleiherin, die für ihn den Besitztum anderer sowie die soziale Ungerechtigkeit verkörpert. Doch ermordet Raskol'nikov dabei auch Lisaveta, die Schwester der Pfandleiherin, für die er sich ursprünglich mit seiner Tat einzusetzen beabsichtigte. Die Ermordung der Pfandleiherin verläuft daher nicht nach Plan, sondern wird durch äußere Einflüsse seiner Umgebung bestimmt, so dass Raskol'nikovs Wahrnehmung der Details seiner Umgebung bestimmend für den Tatverlauf ist. Die selektive Wahrnehmung des Protagonisten bzw. die Perspektive des Erzählens wird im Verlauf des Textes stufenweise verändert. Im Mittelpunkt dieser Veränderung steht die Mordszene, so dass im Folgenden die Perspektivwechsel vor, während und nach dem Mord untersucht werden sollen.

1.1 Kränkung und Anschauung vor dem Mord

An der Figurenperspektive Raskol'nikovs vor dem Mord fällt zunächst auf, dass er bei der Betrachtung seiner Umgebung unentwegt Wut und Verachtung empfindet. Beginnend mit dem ersten Spaziergang durch die Stadt wird das Schauen Raskol'nikovs zur Verachtung des großstädtischen Lebens und die Betrachtung seiner Kammer ist ein hasserfülltes Umsehen (vgl. PSS 6, 25). Raskol'nikovs hochmütiger Blick auf seine Kommilitonen (vgl. PSS 6, 43), der schon während seines Jurastudiums seinen Umgang mit anderen Studenten charakterisiert, trennt ihn auch nach der Universität insgesamt von einer Akzeptanz innerhalb der Gesellschaft. Iris W. Holm macht auf die besondere Bedeutung der Kränkung des Protagonisten aufmerksam, die in einem Bezug zu Hegels „Selbstbewusstseinskapitel“ in der *Phänomenologie des Geistes* stehe. Nach Hegel ist die Kränkung der Ausgangspunkt für die Isolation des Menschen, als Reaktion auf das Nichtsein in den Augen des Anderen (vgl. Holm 2012, 349). Laut Holm ist es daher Raskol'nikovs vergeblicher

Versuch, sich selbst ohne äußere Einflüsse zu legitimieren, der ihn schließlich gesellschaftlich isoliere (vgl. ebd.). In einem letzten Schritt versuche sich der Gekränkte bei Hegel in einer „Gegenkränkung“ die Anerkennung und damit seine Existenzberechtigung im Bewusstsein des Anderen wiederherzustellen – eine letztlich „konstruktive Funktion“ (ebd., 351), die eine soziale Gemeinschaft zu etablieren versuche, ohne dabei jedoch den Weg über das Verbrechen zu gehen, wie im Fall des Protagonisten Rodion Raskol'nikov.

Mit Hegels Selbstbewusstseins-Theorie spricht Holm einen wichtigen Aspekt für Raskol'nikovs Perspektive vor dem Mord an: Raskol'nikov beobachtet seine Umgebung aus der Kränkung heraus und versucht zunächst gedanklich mit dem geplanten Verbrechen den Weg aus der gesellschaftlichen Isolation in die Gesellschaft zu rekonstruieren. Sein Verbrechen bereitet sich daher aus der obsessiven Beobachtung seiner Umgebung in Verbindung mit der dabei empfundenen Kränkung vor, dessen „konstruktive Funktion“ es ist, ihn schließlich zum Handeln bzw. zur „Gegenkränkung“ zu bewegen. Das obsessive Beobachten geht zudem einher mit der Analyse des Geschauten. Dies zeigt sich in einer Szene, in der Raskol'nikov über die Vasil'evskij-Brücke zur Petrovskij-Insel geht, um vor der beengenden Stadt zu flüchten:

Как бы с усилием начал он, почти бессознательно, по какой-то внутренней необходимости, всматриваться во все встречавшиеся предметы, как будто ища усиленно развлечения, но это плохо удавалось ему, и он поминутно впадал в задумчивость. Когда же опять, вздрагивая, поднимал голову и оглядывался кругом, то тотчас же забывал, о чем сейчас думал и даже где проходил. (PSS 6, 45)

Angestrengt begann er, fast unbewusst einer inneren Notwendigkeit folgend, alle auftauchenden Gegenstände zu fixieren, als suche er dringend nach Ablenkung, aber es wollte ihm nicht gelingen, und er verfiel jeden Augenblick wieder in Nachdenklichkeit. Sobald er aufschreckte, den Kopf hob und um sich sah, vergaß er augenblicklich, worüber er soeben nachgedacht hatte, vergaß sogar, wo er sich befand. (Dostoevskij 2010, 73)

Sein erschöpfter Blick wird von seiner „Nachdenklichkeit“ („задумчивость“) unentwegt unterbrochen. Entweder er fixiert die Umgebung oder aber, er verfällt dabei sogleich in Nachdenken, so dass er seinen Gedankengang wieder verliert. Die Betrachtung seiner Umgebung und ihrer Gegenstände folgt dabei einer „inneren Notwendigkeit“ („внутренней необходимости“), die sich, so lässt sich in Bezug auf die eingangs erwähnte Polemik gegen die Philosophie behaupten, aus der philosophischen Anschauung selbst ergibt: Das Schauen eines Gegenstandes, seine gedankliche Anschauung und dem daraus resultierenden Urteil über diesen

Gegenstand wird in der Erkenntnisphilosophie Platons als sogenannte Ideenschau bezeichnet. Nach Platon haben Ideen „Umrisse“, die es gedanklich zu erblicken gilt. Durch das Schauen der Ideen entstehe nach Platon die Möglichkeit, Erkenntnisse über die Dinge der Welt zu erlangen. Dieser Prozess des gedanklichen Schauens von Ideen ist als Anschauung in der klassischen Philosophie eingegangen. Die „innere Notwendigkeit“ in der Beobachtung Raskol'nikovs liest sich daher wie ein Verweis auf Platons Ideenschau, bei der das Schauen notwendig mit der Anschauung verknüpft ist. Die Umgebung kann durch Raskol'nikovs „Nachdenklichkeit“ als solche nicht mehr äußerlich wahrgenommen werden, weil er zwanghaft „alle auftauchenden Gegenstände“ versucht gedanklich zu erfassen – dies führt unweigerlich zu einer Überforderung des Schauens und damit zu seiner geistigen und körperlichen Erschöpfung.

In der Philosophie bildet Anschauung den zentralen Begriff für das Erkennen des Wesens einer Sache.³⁷ Wichtig ist dabei immer das Erkennen der Sache als Ganzes (vgl. Ritter/Gründer 1971, 340), entweder als unmittelbare Sicht auf den Gegenstand, oder als indirekte Erkenntnis (ebd., 341), welche „Kraft der anschaulich-bildlichen Vorstellung“ auch „ohne die Gegenwart des Gegenstandes zu leisten“ ist (ebd., 343). Angefangen bei Platon, der das „eigentliche Sehen [...] als zum Wissen zugehörig“ und damit zur Dialektik erklärt (ebd., 340), führen Leibnitz, Locke, und vor allem Kant sowie Schelling diese Verwendung des Begriffes Anschauung gedanklich fort. Schellings Ansatz über die Anschauung als ein Vermögen zur Herstellung einer Ganzheit wird bei Goethe schließlich zur „anschauende[n] Urteilskraft“ (vgl. ebd., 346), die auch den Gegenstand des ästhetisch Schönen, also der Kunst in den Mittelpunkt einer philosophischen Anschauung stellt.

Die Urteilskraft, verstanden als Prozess des Urteilens bzw. der Urteilsfindung, ist einer der wesentlichen Bestandteile der Anschauung, die sich in der Begriffsgeschichte von *iudicium* („Urteil“, „Entscheidung“) zeigt. Der Begriff Urteil lässt sich grundsätzlich in die zwei verschiedenen Bereiche der rechtsprachlichen, rhetorischen auf der einen sowie der *logisch-erkenntnistheoretischen, ästhetischen* und *moralischen* Verwendung auf der anderen Seite unterteilen (vgl. Ritter/Gründer 2001, Bd. 11, 430). Das Urteil an sich ist dabei immer geprägt von einer finalen gedanklichen, mündlichen oder schriftlichen Fixierung. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts setzt in Europa eine „Psychologisierung des iudiciums [ein], das nach

³⁷In der folgenden Darstellung der Begriffe „Anschauung“ und „Urteilskraft“ beziehe ich mich auf die Kommentare aus dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (Ritter/Gründer 1971, 2001).

Locke aus ‚uneasinesses‘ entsteht, die mit dem menschlichen Verlangen nach abwesenden Gütern zusammenhängen.“ (ebd., 434) Zeitgleich begann auch im Zuge der aufklärerischen Wissenschaftsgläubigkeit eine zunehmende Skepsis gegenüber der Aussagekraft moralischen Urteilens, die zu einer „Aufwertung empirischer Erkenntnisse“ führte (vgl. ebd.). Die wissenschaftlichen Ergebnisse sollten moralische Urteile bzw. moralisches Handeln kategorisierbar und in Statistiken nachvollziehbar machen. Im 19. Jahrhundert tritt zunehmend die Sphäre der Allgemeingültigkeit ästhetischer Urteile in den Vordergrund, als Ausdruck eines „Selbstgefühls“ (ebd., 463) und in Konkurrenz zu den gesetzlichen Urteilen in der Justiz.

In Ablehnung der philosophischen Logik bzw. zur kantianischen Rationalisierung moralischen Handelns – oder zumindest in einer Kant rezipierenden Rationalität – sowie der juristischen und wissenschaftlichen Logik des Urteilens positioniert sich schließlich Dostoevskij mit seinen Texten.³⁸ Dostoevskij polemisiert mit dem Schauen des Protagonisten Rodion Raskol'nikov in *Prestuplenie i nakazanie* gegen die Rationalisierung moralischen Handelns aus der Anschauung heraus: Durch die permanente Überforderung des Schauens der Umgebung und der gleichzeitigen Anschauung gedanklicher Vorstellungen aus der Kränkung heraus, sehnt sich Raskol'nikov schließlich nach Erholung, nach Einfachheit in der Beobachtung und Geborgenheit. Am deutlichsten zeigt sich diese Sehnsucht des Protagonisten während eines Spaziergangs auf der Petrovskij-Insel:

Зелень и свежесть понравились сначала его усталым глазам, привыкшим к городской пыли, к известке и к громадным, теснящим и давящим домам. Тут не было ни духоты, ни вони, ни распивочных. Но скоро и эти новые, приятные ощущения перешли в болезненные и раздражающие. Иногда он останавливался перед какою-нибудь изукрашенною в зелени дачей, смотрел в ограду, видел вдали, на балконах и на террасах, разряженных женщин и бегающих в саду детей. Особенно занимали его цветы; он на них всего дольше смотрел. (PSS 6, 45)

Das Grün und die frische Luft taten seinen ermüdeten Augen zunächst wohl, die an den Staub, Kalk und an die riesigen, beengenden und erdrückenden Häuser der Stadt gewöhnt waren. Hier gab es keine Schwüle, keinen Gestank und keine Kneipen. Aber bald wandelten sich diese neuen und wohltuenden Empfindungen in schmerzliche und aufreizende. Ab und zu blieb er vor einer eleganten, tief im Grünen liegenden Datscha stehen, spähte über den Zaun und sah auf den Balkonen und Terrassen festlich gekleidete Frauen und im Garten spielende Kinder. Am meisten interessierten ihn die Blumen. Sie betrachtete er am längsten. (Dostoevskij 2010, 73 f.)

³⁸ Wiederum andere Philosophen wie Nietzsche knüpfen im Zuge der begeisterten Lektüre Dostoevskijs an diese anti-kantianische Haltung an. So postuliert Nietzsche die „Illusion des moralischen Urteils“ zu erkennen und die darauf gründende normative Ethik zu überwinden.“ (Ritter/Gründer 2001, Bd. 11, 468)

Entgegen einer krankmachenden Betrachtung der großstädtischen Umgebung steht hier das einfache Staunen über die Schöpfung: Durch die Betrachtung der Blumen können sich seine an „Staub“ und „Kalk“ gewöhnten Augen erholen. Doch diese Erholung und Sehnsucht nach Einfachheit im Schauen und Denken wird von der Eifersucht Raskol'nikovs auf die Besitztümer der anderen überschattet. Seine Begeisterung enthält zugleich einen schmerzlichen Beigeschmack („Aber bald wandelten sich diese neuen und wohltuenden Empfindungen in schmerzliche und aufreizende.“) und sein Wunsch nach Wohlstand, aber auch nach familiärer Geborgenheit, welche die Kontrastfolie zur großstädtischen Armut und Anonymität bilden, verweist wiederum auf seine Kränkung.

Nachdem Raskol'nikov schließlich nach dem Spaziergang auf der Petrovskij-Insel ein Glas Wodka getrunken und eine Pirogge gegessen hat, fällt er betrunken und entkräftet ins Gras (hier zeigt sich der feine Humor Dostoevskijs, die dauerhaft geistigen „Höchstleistungen“ Raskol'nikovs durch einfache körperliche Funktionen wie Hunger und Betrunkenheit zu banalisieren). Erschöpft und durch den Alkohol betäubt, beginnt er zu träumen. Auch in diesem Traum wird die Sehnsucht des Protagonisten nach Geborgenheit und der Zeit seiner Kindheit deutlich. Doch ist es ein schrecklicher Traum, Raskol'nikovs Traum vom zu Tode gepeitschten Pferd, mit dem sich bereits der Mord an der Pfandleiherin Alëna ankündigt.³⁹

1.2 Ursache und Fehltrite während des Mordes

Der Mordszene in *Prestuplenie i nakazanie* sind zahlreiche Analysen über die Erzähltechnik Dostoevskijs gewidmet, da sich an ihr im besonderen Maße die Problematik seiner Wirkungsästhetik aufzeigen lässt. Der Leser wird herausgefordert, indem er zwischen Sympathie mit dem Protagonisten und ethischer Verwerflichkeit wegen des brutalen Mordes schwankt. Inwiefern dies von Dostoevskij intendiert war bzw. er dieser Gefahr der Missinterpretation nicht ausgewichen ist, versucht u.a. Rudolf Neuhäuser in seiner Analyse zur

³⁹ Mit diesem ersten Traum fange dann laut Horst-Jürgen Gerigk ein anderes Schauen des Protagonisten an, welches er als „delegiertes Phantasieren“ für den Großteil des Textes diagnostiziert (Gerigk 2013, 91).

Romankonzeption zu zeigen (Neuhäuser 1979, 179 ff.). Neuhäuser macht auf die Problematik der perspektivischen Konstruktion der Mordszene aufmerksam, die seiner Meinung nach in der Entstehungsgeschichte des Werkes liege (vgl. ebd.). *Prestuplenie i nakazanie* sei zuerst als Ich-Erzählung, als „Bericht des Mörders“ konzipiert worden und erfuhr später mit der Einbeziehung eines „allwissenden Autors“ eine Veränderung durch den Autor, da Dostoevskij die Erkenntnisfunktion des Subjekts als zu „eng“ konzipiert fand. Diese „quasi-objektive Erzählperspektive“, in der sich der Leser „zugleich innerhalb und außerhalb des Bewusstseins des Helden“ befinde, so Neuhäuser, sei paradigmatisch für die Sprache und den Stil des gesamten Textes (ebd.). Die Erzählperspektive erinnere zudem an das „Schema einer Antinomie“ in der Hegelschen Dialektik, einer Widersprüchlichkeit im Denken und Handeln des Menschen (ebd., 179 f.).

Das Schema der Antinomie zeigt sich in Raskol'nikovs analytischem Denken und Handeln in einer Weise, die seine Interpretation des Geschauten und seiner daraus resultierenden Handlung als Folge von Fehltritten ausweist. Direkt vor der Mordszene wird deutlich, welchen Anteil dabei die Vermischung der Erzählperspektiven von Ich-Erzählung und allwissendem Autor an diesen Fehltritten hat:

Старуха взглянула было на заклад, но тотчас же уставилась глазами прямо в глаза незваному гостю. Она смотрела внимательно, злобно и недоверчиво. Прошло с минуту; ему показалось даже в ее глазах что-то вроде насмешки, как будто она уже обо всем догадалась. Он чувствовал, что теряется, что ему почти страшно, до того страшно, что кажется, смотри она так, не говори ни слова еще с полминуты, то он бы убежал от нее (PSS 6, 62).

Die Alte warf einen Blick auf das Pfand, richtete aber sofort die Augen direkt in die des ungebetenen Besuchers. Ihr Blick war aufmerksam, böse und argwöhnisch. Es verging etwa eine Minute. Er glaubte sogar, in ihren Augen etwas wie Hohn zu lesen, als hätte sie bereits alles durchschaut. Er fühlte, dass er im Begriff war, die Fassung zu verlieren, daß in ihm Angst aufstieg, eine solche Angst, daß er, hätte sie ihn noch eine halbe Minute länger angesehen, vielleicht davongelaufen wäre. (Dostoevskij 2010, 102)

Nach seinem Eintreten in das Zimmer Alënas vermischt sich Raskol'nikovs Perspektive mit den Kommentaren der Erzählerstimme in einer Weise, die den Erzähler als ethisch problematisch ausweisen. Die anfängliche Interpretation von Alënas Blick („Ihr Blick war aufmerksam, böse und argwöhnisch.“) ist in diesem Fall nicht etwa die Bewertung der Pfandleiherin durch die Figur Raskol'nikov, sondern ein durch die Erzählerstimme gefällttes Urteil, welches aber entscheidend zur Mordtat beiträgt. Laut Wolf Schmidts Analyse der Erzählperspektive in *Prestuplenie i*

nakazanie sei die Erzählerstimme keineswegs wertneutral oder nur figurenabhängig; erst der Satz „ему показалось даже в ее глазах что-то вроде насмешки, как будто она уже обо всем догадалась“ („Er glaubte sogar, in ihren Augen etwas wie Hohn zu lesen, als hätte sie bereits alles durchschaut.“) verschiebe die Fokalisierung wieder zurück zur Figur Rodion Raskol’nikov.⁴⁰ Die zuvor aus der externen Fokalisierung geschilderte Wertung von Alënas Blick bereite die interne Fokalisierung Raskol’nikovs jedoch in der Weise vor, dass sie seine Interpretation als „Hohn“ plausibel erscheinen ließe. Die Erzählerstimme versucht also Raskol’nikovs Entschluss für den Mord in einer Weise kausal vorzubereiten, indem sie die Ursache für die Mordhandlung vorab konstruiert: Die Abfolge von Beschreibung (Alëna als „Alte“), Bewertung („aufmerksam, böse und argwöhnisch“) und Wirkung (Raskol’nikov verliert die Fassung) geht vom Urteil des Erzählers aus, welches die Motivation für den Mord, die sich zunächst nur im Denken und dann erst in der Handlung Raskol’nikovs ausdrückt, plausibel erscheinen lässt.

Diese kausale Abfolge von Ursache und Wirkung in Raskol’nikovs Denk- und Handlungsdarstellung erinnert an Aristoteles Einteilung von Prinzip (*arché*) und Ursache (*aitia*).⁴¹ Die Ursache ist bei Aristoteles nicht nur auf physikalische Vorgänge begrenzt, sondern beschreibt auch „wissenschaftliche Prinzipien“, d.h. Ursachen aus dem Bereich des Denkens (vgl. Rapp/Corcilius 2011, 309). Aristoteles unterteilt die Ursachen zudem in vier Kategorien, die alle auf einer zeitlich getrennten Abfolge von Ursache und Wirkung basieren: *causa materialis* (die Materialursache), *causa efficiens* (die Wirkursache), *causa finalis* (die Zweckursache) und *causa formalis* (die Formursache) (vgl. ebd., 312). Vergleicht man die Abfolge der Sätze in der o.g. Szene mit dem Aristotelischen Modell, so zeigt sich im Denkgeschehen Raskol’nikovs eine Verknüpfung von Ursache und Wirkung durch den Erzähler, nach der Raskol’nikov Rückschlüsse im Sinne einer *causa finalis* trifft: Die Attribute „böse“ und „argwöhnisch“ im Blick der Pfandleiherin verweisen auf das Faktum, dass „sie bereits alles durchschaut“ habe („она уже обо всем догадалась“).⁴² Raskol’nikov muss die Pfandleiherin daher umbringen, um

⁴⁰Vgl. zu den Fokalisierungstypen und die Besonderheit der von Dostoevskij entwickelten „modernen“ Erzähltechnik Wolf Schmid (2002).

⁴¹In den Ausführungen zu Aristoteles folge ich den Kommentaren in dem *Handbuch Aristoteles* hrsg. v. Christof Rapp und Klaus Corcilius (2011).

⁴²In Bezug auf die finale Ursache sei Aristoteles in der Frühen Neuzeit heftig kritisiert worden, da der Begriff ein Einfluss „zukünftiger Ziel auf frühere Ereignisse“ ermögliche (Rapp/Corcilius 2011, 312). Aristoteles wechsele zudem zwischen linguistischen und sachlichen Beschreibungsebenen, so dass Prinzipien und Ursachen für ihn gleichermaßen ein Faktum darstellen würden (ebd.).

ihrer Vereitelung der Tat zuvorzukommen, die er als Ziel ihres höhnischen Blicks interpretiert. Obwohl es sich hier nur um den *Blick* der Pfandleiherin handelt, der als „böse“ und „argwöhnisch“ beschrieben wird, wird er als „Faktum“ interpretiert, dem Raskol'nikov in dieser Kausalität folgerichtig mit seiner Handlung erwidert. Dostoevskij polemisiert damit gegen die philosophische Ratio in einer Weise, die Raskol'nikovs Denkprozess als ein durch die philosophische Logik durchdrungenes analytisches Denken präsentiert, aus dem die Gefahr einer falschen Handlung resultiert. Dennoch verstrickt sich diese Polemik Dostoevskijs durch die Erzählerstimme selbst in eine fragwürdige Konstruktion der Handlungsmotivation, die die Beweggründe des Protagonisten für den Mord im philosophischen Sinne plausibel erscheinen lassen und damit das Verwerfliche bzw. Strafbare der Tat in den Hintergrund rücken.

1.3 *anamnêsis* und Kontemplation nach dem Mord

Unmittelbar nach dem Mord an der Pfandleiherin Alëna und ihrer Schwester Lisaveta steht Raskol'nikov am Neva-Ufer, nachdem er von einem Peitschenhieb von einem vorbeifahrenden Kutscher getroffen wird (was eine erneute Kränkung darstellt). Daraufhin schenkt ihm eine alte Frau aus Mitleid eine 20-Kopeken-Münze und er betrachtet schließlich gänzlich gedemütigt den Fluss:

Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально; это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет, то обыкновенно, — чаще всего, возвращаясь домой, — случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и не разрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее. (PSS 6, 90)

Er stand da und schaute lange und unverwandt in die Ferne; diese Stelle war ihm besonders vertraut. Als er noch die Universität besucht hatte, war er gewöhnlich – meistens auf dem Heimweg – gerade an dieser Stelle stehengeblieben, hatte aufmerksam dieses wirklich prachtvolle Panorama betrachtet und sich jedes Mal über einen gewissen undeutlichen und unerklärlichen Eindruck gewundert. Eine rätselhafte Kälte hatte ihn stets aus diesem prachtvollen Panorama angeweht: für ihn war dieses prachtvolle Bild von einem stummen und tauben Geist erfüllt gewesen. Jedesmal hatte er über diesen düsteren und geheimnisvollen

Eindruck gestaunt und die Lösung des Rätsels, die er sich noch nicht zutraute, in die Zukunft hinausgeschoben. (Dostoevskij 2010, 151)

Raskol'nikov erinnert sich an seinen früheren Eindruck beim Betrachten der Neva, ein Bild, welches für ihn während seines Studiums noch mit „stummen und tauben Geist erfüllt“ war („духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина...“). Für Raskol'nikov ist jedoch dieser „Geist“, welcher von dem prachtvollen Panorama der Neva ausging, nicht mehr zugänglich, da er sich in dem Moment des Betrachtens lediglich daran erinnert. Nach dem Mord hat sich daher eine Veränderung seiner Wahrnehmung vollzogen: Er vermeidet in gleicher Weise einen Erklärungsversuch für den Mord wie auch für den „düsteren und geheimnisvollen Eindruck“ des Neva-Panoramas.

Statt sich über diesen Anblick erneut zu wundern, schwelgt er weiter in einer Erinnerung an seinen früheren Eindruck:

В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь всё это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и всё, всё... Казалось, он улетал куда-то вверх и всё исчезало в глазах его... Сделав одно невольное движение рукой, он вдруг ощутил в кулаке своем зажатый двугривенный. Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в воду; затем повернулся и пошел домой. Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту. (PSS 6, 90)

In der Tiefe, unten, dem Auge kaum noch erkennbar, erschien ihm seine Vergangenheit von einst, seine Gedanken von einst, die Ziele von einst, die Fragen von einst, die Eindrücke von einst, dieses ganze Panorama und er selbst und alles, alles... Es kam ihm vor, als fliege er auf, in die Höhe, und alles entschwände seinen Augen... Als er eine unwillkürliche Bewegung mit dem Arm machte, fühlte er plötzlich in seiner Faust das Zwanzig-Kopeken-Stück. Er öffnete die Faust, betrachtete die Münze aufmerksam, holte aus und warf sie ins Wasser... Dann drehte er sich um und ging nach Hause. Er hatte das Gefühl, als hätte er sich eigenhändig, wie mit einer Schere, von allen und allem abgeschnitten. (Dostojevskij 2010, 151 f.)

In dieser Erinnerung entrückt er gedanklich seiner Umgebung; nicht nur seine Sicht auf das Gegenwärtige wird dabei versucht zu verdrängen, sondern auch sein Schuldeingeständnis. Raskol'nikovs Erinnerung an seine „Gedanken von einst“ beschreiben dabei den Vorgang der *anamnêsis*, was bei Platon die „Wiedererinnerung an etwas schon Gewusstes sei, nämlich an ein vor der Geburt erworbenes, nach der Geburt aber zunächst verschüttetes Wissen.“ (vgl. Horn/Müller/Söder 2009, 120) Diese Wiedergewinnung des Wissens werde durch „Sinneseindrücke“ unterstützt, die „der begrifflichen Bedeutung bedürfen und dadurch das theoretische Denken anregen“ (vgl. ebd.). Raskol'nikovs in Gedanken

abschweifender Blick, der ihn „alles“ sehen lässt, verschließt sich jedoch dieser Wiedergewinnung verschütteten Wissens. Stattdessen verweigert sich Raskol'nikov der Erinnerung an seine Vergangenheit und erst durch das Ertasten der Münze in seiner Hand wie auch durch seinen schmerzenden Körper rückt das Gegenwärtige wieder in den Blick zurück. Indem Raskol'nikov eine „unwillkürliche Bewegung mit dem Arm“ macht („Сделав одно невольное движение рукой“), spürt er die Münze in seiner zur Faust geballten Hand, erinnert sich an die Demütigung und wirft das Geld beleidigt in die Neva. Diese Reaktion und das Gefühl, von der Welt abgeschnitten zu sein, zeigen das verschüttete Wissen als verlorene Unschuld. Raskol'nikov nimmt eine aus der Erinnerung an die Kränkung und in Verdrängung der eigenen Schuld am Tod zweier Menschen verweigernde Haltung gegenüber dem (Offen)Sichtlichen ein: Statt angeregt durch die Sicht auf das Neva-Panorama sich an das verschüttete Wissen zu erinnern, entzieht er sich diesem Blick in die Vergangenheit und damit auch seinem Schuldeingeständnis.

Diese Flucht vor dem Offenkundigen und Sichtbarem, die Raskol'nikov nach dem Mord vollzieht, lässt sich außerdem mit dem Begriff der Ekstase erklären. Die Ekstase entziehe sich, laut Renate Lachmann, der Kausalität, da sie ohne die Koordinaten von Raum und Zeit agiere. In Lachmanns Analyse zur „Lehre der Affekte“ in den Werken Dostoevskijs beschreibt sie das Heraustreten (*isstuplenie*) während der Ekstase als Zustand der „Epileptiker“, wie er z.B. bei Myškin oder auch Kirillov zu beobachten ist. Dieser Zustand der Ekstase zeige sich bei diesen Figuren als ein „mystisches Entzücken“, das sich gegen „semantische Bezüge“ sperre.⁴³ Die Betrachtung der Neva durch Raskol'nikov im o.g. Beispiel beschreibt daher insgesamt einen Perspektivwechsel, der sich der Kausalität durch die Verweigerungshaltung gegenüber der Wiedergewinnung von Wissen entzieht.

Raskol'nikovs Wahrnehmung wird im Verlauf des Textes zunehmend zum ekstatischen Schauen, welches die Epilepsie der Figuren späterer Werke Dostoevskijs in gewisser Weise vorbereitet. In dieser Ekstase Raskol'nikovs geht es zunächst um eine Flucht vor dem analytischen Denken bzw. der kausalen Logik, mit der er seine Umgebung abwertend betrachtet. Doch beschreitet er damit einen (visuellen) Weg, der zunehmend ein Heraustreten zu einer jenseitigen Welt

⁴³„Ekstase (*ékstaz*) – an anderer Stelle auch *isstuplenie*, wörtlich: Heraustreten – bezeichnet einen Zustand außerhalb des Selbst im Sinne einer mystischen Begeisterung, Entrückung oder Verzückung. Ekstase verwirrt die semantischen Bezüge, bedeutet das Ausscheren aus Raum und Zeit, aus dem Chronotop des Geltenden, der Kausalität.“ (Lachmann 2009, 134)

beschreibt, wie es sich auch in der Epilepsie anderer Figuren in Dostoevskijs Texten zeigt. Im Epilog von *Prestuplenie i nakazanie* mündet dieser Perspektivwechsel schließlich in einem kontemplatorischen Blick auf die nomadischen Jurten der sibirischen Steppe:

Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила. (PSS 6, 421)

Dort war Freiheit, dort lebten andere Menschen, den hiesigen völlig unähnlich, dort schien die Zeit stehengeblieben, als wären die Tage Abrahams und seiner Herden noch nicht vergangen. Raskolnikow saß reglos und schaute hinüber, ohne die Augen abzuwenden; sein Denken ging in Träumen über, in Kontemplation; er dachte an nichts, aber eine unbestimmte Pein beunruhigte und quälte ihn. (Dostojewskij 2010, 713)

Raskol'nikov schaut „ohne die Augen abzuwenden“, d.h. ohne der inneren Notwendigkeit des Analysierens zu folgen. Stattdessen versinkt er in Kontemplation: „мысль его переходила в грезы, в созерцание“ („sein Denken ging in Träumen über, in Kontemplation“). Wichtig ist hier, dass Träumen und Kontemplation zu einem Zustand zusammenfallen, in dem Raskol'nikov „an nichts [dachte]“ („он ни о чем не думал“). Ohne das analytische Denken jedoch ganz ablegen zu können, endet Raskol'nikovs Perspektive mit einer Kontemplation, die durch „eine unbestimmte Pein“ unterbrochen wird. Für ihn bleibt ein Restzweifel an dieser neu gewonnenen Perspektive bestehen. Die philosophische Anschauung und die religiöse Kontemplation sind insgesamt als widerstreitende Kräfte des Denk- und des Läuterungsprozesses Raskol'nikovs in *Prestuplenie i nakazanie* auszumachen. Die für Raskol'nikov erhoffte Gerechtigkeit kann dabei nicht mit dem Denkprozess, sondern erst durch das Loslassen von der Anschauung, wiederhergestellt werden. Seine Wahrnehmung zeigt sich abschließend als narrativ aufwendig konstruierter Wechsel von Perspektiven, die einen Bezug herstellt zur Deduktion, Ideenschau, Ekstase und Kontemplation. All diese unterschiedlichen Wahrnehmungszustände zeigen nicht zuletzt die strategisch angelegte Erzähltechnik Dostoevskijs, anhand derer der Leser die Läuterung Raskol'nikovs selbst perspektivisch nachvollziehen soll.

2. «...такие же точно мысли?» –

Dostoevskijs Auseinandersetzung mit Platons Dialektik

In Bernhard Lypps *Die Erschütterung des Alltäglichen. Kunst-philosophische Studien* wird das Verhältnis von Kunst und Philosophie als „Geschichte eines fortlaufenden Pendelschlags“ beschrieben (Lypp 1991, 10), bei der die Philosophie die Kunst aus dem Diskurs der Wahrheitsfindung auszuschließen, ja gar zu vernichten versucht. Die Kunst sei zu sehr dem „Gefängnis der Erscheinungswelt“ verhaftet und wahrheitsunfähig (ebd., 12 f.); das künstliche Reich der Fiktionen und der Täuschung skandalisiere zudem die „Ordnung unserer Lebenswelt“ (ebd., 13), so der Vorwurf der Philosophie. Doch in der anderen extremen Pendelbewegung wird, so Lypp, mit Nietzsche eine Gegenbewegung der Kunst eingeleitet, die sich aus dem „Wahrheitsmonopol“ der Philosophen zu befreien versucht. Laut Nietzsche sei die Kunst dazu imstande, die „Wunden zu heilen, die die sokratische Verschlagenheit der Rationalität unseren Lebensformen zugefügt hat“ (ebd., 15). Dieser „hyperbolische Pendelschlag von Gewalt und Gegengewalt“ zwischen den beiden Disziplinen Philosophie und Kunst werde heute als „ästhetische Theorie“ bzw. als „Ästhetik“ bezeichnet, doch könne diese „zivilisierte Umgangsform“ jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich das Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie jederzeit wieder in einen Kriegsschauplatz verwandeln könne (vgl. ebd., 16).

An jenem Punkt setzen meine Überlegungen zu Dostoevskijs Polemik gegen Platons Dialektik ein – eine Gegenbewegung der Kunst gegen die Philosophie – die nicht erst mit Nietzsche beginnend, sondern in der russischen Literatur schon bei Dostoevskij eine Tendenz aufweist, der Wahrheitsfindung der Philosophie mit den Mitteln der Kunst entgegenzutreten.⁴⁴ Oder anders gesagt: Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* tritt als polemischer und kontrafaktorischer Text in Konkurrenz zu Platons Texten, insbesondere dem *Symposion* und der *Apologie des Sokrates*. Die „sokratische Verschlagenheit“, wie es Lypp formuliert, zeigt sich bei Dostoevskij an der

⁴⁴ Vgl. den Bezug von Platon zur russischen Literatur auch in der Arbeit von Georg Schomacher (2003), der jedoch in seiner epochenübergreifenden Darstellung der Autoren und ihrer Platon-Bezüge Dostoevskij nicht beachtet. Frances Nethercott nähert sich dem Einfluss von Platon auf die russische Kultur in einer geschichtswissenschaftlichen Perspektive an, insbesondere auch in Hinsicht auf die Philosophie des Rechts Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in Russland (Nethercott 2000).

Konzeption der Figur des Untersuchungsrichters Porfirij Petrovič und seinen Verhören von Raskol'nikov. Platons *elenchos*-Begriff bildet dabei den Ausgangspunkt der polemischen Ablehnung und kontrafaktorischen Aneignung der Dialektik Platons. Diese Vermischung von Polemik und Kontrafaktor zugleich zeigt sich vor allem in Dostoevskijs Adaption von Platons Schriftkritik, die an dem Beispiel des von Raskol'nikov belauschten Gesprächs verdeutlicht werden kann.

2.1. Exkurs: *elenchos* bei Platon

Platons Dialektik folgt dem rhetorischen Muster des *elenchos*. Für den *elenchos* sind zwei Arten von Fragen bestimmend: Erstens, die Frage nach der Definition einer Sache, auf die der Antwortende mit einem Definitionsversuch bzw. mit einer ausformulierten These antworten kann; zweitens, darauf aufbauend werden Fragen gestellt, die nur mit „Ja“ oder „Nein“ beantwortet werden können, um so den Befragten auf weitere Aussagen festzulegen (vgl. Horn/Müller/Söder 2009, 366). Dadurch ist es dem Fragesteller möglich, sein Argumentationsziel so lange wie möglich zu verbergen, um den Befragten anschließend mit seiner eigenen Argumentation widerlegen zu können. Diese rhetorische Strategie verfolgt das Ziel, die Widersprüchlichkeit in der Rede des anderen offenzulegen.

Der *elenchos* hat vermutlich seinen Ursprung im Gerichtsverhör (vgl. ebd., 366), da die Gesprächssituation dieselbe ist, wie im Wortwechsel zwischen Ankläger und Angeklagtem. Im *Platon-Handbuch*⁴⁵ werden dazu fünf Bedingungen aufgestellt, die sowohl für das Gerichtsverhör als auch für das *elenktische* Gespräch in Platons Texten gelten:

So wie im *elenchos* gibt es auch im Verhör (i) eine strikte Trennung der Gesprächsrollen (die in normalen Gesprächen unüblich ist), bei der einer fragt und ein anderer antwortet. Gemeinsam ist ihnen ebenfalls (ii) die damit zusammenhängende Beschränkung auf Zweiergespräche. Sowohl der *elenchos* als auch das Verhör stellen (iii) eine Art „Ermittlungsverfahren“ dar, in dem durch gezieltes Fragen ein bestimmter Sachverhalt ermittelt werden soll. In beiden Verfahrensformen werden (iv) Fragen vor allem als ja/nein-Fragen formuliert. Und in beiden Fällen, im Verhör vor Gericht und im *elenchos* mit Sokrates,

⁴⁵In meiner Darstellung des *elenchos* bei Platon folge ich den Kommentaren aus dem *Platon Handbuch* (Hg. v. Horn/ Müller/ Söder 2009).

sind (v) die Antwortenden angehalten, die Fragen ehrlich zu beantworten. (Horn/ Müller/ Söder 2009, 367)

Beispiele für einen „voll ausgeführten“ *elenchos* finden sich unter anderem im *Symposion*. Darin wird die ideale Gesprächssituation zwischen zwei Teilnehmern geschildert, welche durch Publikumscommentare begleitet wird. Der Dialog zweier Personen vor Publikum mache laut Platon die Gesprächs- und Argumentationssituation jedoch zu einem Wettkampf, der die Reinheit des Urteils trübe (ebd., 368).⁴⁶

Die Voraussetzung für einen gelungenen Dialog ist bei Platon die „dialektische Homologie“, sprich: Der „gute Wille“ und die Zustimmung zu dem Frage-Antwort-Spiel, die zu einer neuen (philosophischen) Erkenntnis führe. Wenn ein Gesprächspartner dieser Form jedoch nicht zustimmt, indem er z.B. längere Monologe hält, oder versucht im Gespräch herauszustechen, schließe dies eine direkte Reflektion des Gesagten durch den anderen aus. Die monologische Rede mache den Zuhörer dann benommen und betäube ihn, so dass „er nach der Rede sprachlos ist, und manchmal nicht einmal weiß, wer oder wo er ist.“ (ebd., 373) Für Platon ist die monologische Rede daher Kennzeichen für die fehlende Ausrichtung des Sprechers auf sein Gegenüber.

Platons Kritik an der monologischen Rede lässt sich in einem weiteren Schritt zur generellen Kritik an der Verschriftlichung von philosophischen Reden fortführen (vgl. ebd., 373). Rhetorik- und Schriftkritik gehören bei Platon systematisch zusammen und führen vermutlich zur Absenz Platons in seinen Texten, da das Schreiben einer längeren Rede im Namen des Autors untersagt war (vgl. ebd., 377). Platon lässt daher in seinen Texten Sokrates und seine Gesprächspartner im Sinne des Autors sprechen. Damit verlagert er die Autorität des Gesagten auf die Textebene des Dialogs und nicht auf die Ebene eines tatsächlichen Autors, als Bürge des philosophischen Gehalts (vgl. ebd.).

Diese als „Platonische Anonymität“ bezeichnete Erzählweise ist Bestandteil einer übergeordneten Schriftkritik (ebd., 365; 382), die sich auf paradoxe Weise auf der Textebene vollzieht. Horn nennt sieben wesentliche Charakteristika der Schriftkritik Platons:

⁴⁶Die daraus resultierende Scham vor dem Publikum bewog u.a. Augustinus zum Verfassen von Selbstgesprächen, da er sich nicht von anderen widerlegen lassen wollte (Horn/ Müller/ Söder 2009, 368).

- die selbstständige Erinnerung fällt durch die Schrift weg und führt zur Abhängigkeit von den Zeichen
 - die Erinnerung anhand der Schrift ist nur Schein vom Wissen, da sie unvermittelt (ohne Unterrichtung) bleibt und nur angelesen wird
 - der feststehende Gehalt von Texten führt zu keinem Dialog mit dem Leser, sondern zu einem Selbstgespräch
 - der Tausch bzw. Handel von Schriften führt zum Kontrollverlust über deren Inhalt, da sie in falsche Hände geraten können
 - Texte können sich nicht selbst verteidigen, sondern nur vom Autor, als dessen Advokaten
 - die Lektüre kann nicht das eigenständige Lernen ersetzen
 - Bücher sind ein falsches Versprechen, da sie eine schnelle und unmittelbare Wissensvermittlung vortäuschen
- (Horn/Müller/Söder 2009, 378 f.)

In einem letzten Schritt kann Platons Kritik am Schreiben philosophischer Texte in einen Zusammenhang mit Spielen gebracht werden. Das Schreiben von Texten gleiche dem Spielen von „Strategiespielen“, da sie ein hohes Maß an Konzentration erfordern und gewisse Regeln vorgeben, die es zu verstehen und zu befolgen gilt (vgl. ebd. 381). Dadurch komme dem Schreiben nach Platon jedoch kein genügender Ernst zu, da durch das Spielerische der Texte der Leser zu einer falschen Wahrheit verleitet werde (vgl. ebd.). Hier zeigt sich der berühmte Vorwurf Platons an die Dichter in der *Politeia*, die nur „Schattenbilder der Tugenden sei[e]n“ und die Wahrheit „nicht berühren“ können (vgl. *Politeia* X; 601a). Diese aus der Kritik an den rhetorischen Strategien der Sophisten entwickelte Schriftkritik Platons bezieht sich vor allem auf die schriftliche Dialogform. Damit sei der *elenchos* in den Texten Platons zwar eine spielerische und trügerische Strategie der Rhetorik, so Vittorio Hösle, die aber dennoch als eine Möglichkeit der Täuschung zur Wahrheit bezeichnet werden kann.⁴⁷

1.2 *elenchos* bei Dostoevskij –

Das belauschte Gespräch als Polemik gegen die Dialektik

Die o.g. Kategorien des *elenchos* und der Schriftkritik Platons lassen sich fast vollständig in einer Szene in *Prestuplenie i nakazanie* nachzeichnen, in der

⁴⁷Vgl. Vittorio Hösle (Horn; Müller; Söder 2009, 382): „Wenn man sagen kann, dass die Zuhörer auch mit einer solchen Rede verleitet werden können, dann werden sie genau genommen zur Wahrheit verleitet.“

Raskol'nikov ein Gespräch in einer Schenke zwischen einem Studenten und einem Offizier belauscht. Das Belauschen ihres Gesprächs bringt ihn zu der Überzeugung, den Mord an der Pfandleiherin Alëna Ivanovna begehen zu müssen, um damit für Gerechtigkeit zu sorgen. Raskol'nikov, in welchem die Idee eines Mordes bereits vorher gereift ist, erfährt nun im Gespräch etwas über die Pfandleiherin, was ihn endgültig zu seinem Entschluss führt:⁴⁸

— Да ведь ты говоришь, она урод? — заметил офицер.
— Да, смуглая такая, точно солдат переряженный, но знаешь, совсем не урод. [...]
— Да ведь она и тебе нравится? — засмеялся офицер.
— Из странности. Нет, вот что я тебе скажу. Я бы эту проклятую старуху убил и ограбил, и уверяю тебя, что без всякого зазору совести, — с жаром прибавил студент. Офицер опять захохотал, а Раскольников вздрогнул. Как это было странно!
— Позволь, я тебе серьезный вопрос задать хочу, — загорячился студент. — Я сейчас, конечно, пошутил, но смотри: с одной стороны, глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка, никому не нужная и, напротив, всем вредная, которая сама не знает, для чего живет, и которая завтра же сама собой умрет. Понимаешь? Понимаешь?
— Ну, понимаю, — отвечал офицер, внимательно уставясь в горячившегося товарища. (PSS 6, 54)

„Aber du sagst doch, sie ist so häßlich?“ fragte der Offizier.
„Nun, sie hat eine dunkle Haut, wie ein verkleideter Soldat, weißt du, häßlich ist sie keineswegs. [...]
„Dir gefällt sie ja auch?“ Der Offizier lachte.
„Sie ist etwas Besonderes. Nein, was ich dir eigentlich sagen wollte: Ich könnte diese verdammte Alte ermorden und ausrauben, und zwar ohne die leisesten Gewissensbisse, das schwör ich dir!“ fügte der Student hitzig hinzu.
Der Offizier lachte wieder, Raskolnikov aber zuckte zusammen. Wie seltsam!
„Erlaube mal, ich will dir eine ernste Frage stellen“, ereiferte sich der Student. „Ich habe natürlich Spaß gemacht, aber sieh doch: Auf der einen Seite ein dummes, unnützes, nichtswürdiges, böses und krankes altes Weib, das kein Mensch braucht und das, im Gegenteil, alle schädigt, das selbst nicht weiß, wozu es lebt und morgen sowieso sterben wird, verstehst du, was ich meine? Verstehst du?“
„Doch, ich verstehe“, antwortete der Offizier, indem er seinen sich ereifernden Freund betrachtete. (Dostoevskij 2010, 88)

Die Dialogstruktur zeigt zunächst Merkmale sokratischer Frage- und Antwortschemata, die man in Definitionsfragen („Was ist x?“) und Satzfragen (Ja/Nein-Antworten) unterteilen kann: Der Offizier stellt die beiden Fragen „Да ведь ты говоришь, она урод?“ („Aber du sagst doch, sie ist so häßlich?“) und „Да ведь она и тебе нравится?“ („Dir gefällt sie ja auch?“), woraufhin der Student ihm mit einer dritten Frage entgegnet: „Позволь, я тебе серьезный вопрос задать хочу“ („Erlaube mal, ich will dir eine ernste Frage stellen“). Es handelt sich hierbei nicht

⁴⁸ Vgl. zu dem Belauchen eines Gesprächs und der daraus resultierenden Absicht eines Mordes auch den Film *Irrational Man* von Woody Allan (2015). Der Film basiert u.a. auf Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* und zeigt einen frustrierten Philosophieprofessor, der erst durch das Belauchen eines Gesprächs in einer Bar auf die Idee des Mordes kommt, die seinem Leben wieder einen neuen Sinn gibt.

um echte Definitions- oder Satzfragen, doch wird jene sokratische Struktur des *elenchos* parodiert, welche zum einen den Gesprächsgegenstand definieren will – hier ist es die Hässlichkeit der Schwester der Pfandleiherin, nicht etwa die Schönheit des Eros wie im *Symposion* – oder welche durch Satzfragen den Gegner auf seine Meinung festlegen will, um ihn anschließend damit widerlegen zu können.

In dem Gespräch zwischen Student und Offizier wechseln die Gesprächsrollen ständig, so dass keine echte (platonische) Homologie vorhanden ist, da die Fragen und Antworten nicht konsequent umgesetzt und zudem monologisch kommentiert werden. Darüber hinaus geht es den Gesprächspartnern nicht darum, den anderen zu überzeugen, so dass der Student seine Frage mit dem Ausruf beendet: „Понимаешь? Понимаешь?“ („Verstehst du?“) Das „Verstehen“ wird zu einer (im Russischen wiederholten) Aufforderung – dem Studenten geht es darum, seine Meinung einzufordern, ohne jedoch eine Reflektion beim Offizier zuzulassen. Nach Platon ist es aber gerade die Reflektion des Gesprächsgegenstandes, die aus der Homologie eines Dialogs zu einer neuen Erkenntnis führt. Der Offizier hingegen soll *dasselbe* wie der Student verstehen – nicht durch Überzeugung, sondern durch Aufforderung. Auf die Frage des Studenten bejaht der Offizier mit „Ну, понимаю“ („Doch, ich verstehe“). Nach einer längeren Erörterung des Studenten über den Nutzen, den der Mord an der Pfandleiherin haben könnte, verunsichert der Offizier den Studenten jedoch mit einer einfachen Satzfrage, ganz im Sinne des sokratischen *elenchos*, welcher die These des Befragten bloßstellen will:

— Нет, ты стой; я тебе задам вопрос. Слушай

— Ну!

— Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты *сам* старуху или нет?

— Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...

— А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости! Пойдем еще партию! (PSS 6, 54 f.)

„Paß du auf! Jetzt will ich dir eine Frage stellen. Hör du zu!“

„Also, bitte!“

„Jetzt bist du deiner Sache sicher und führst große Reden, aber sag mir eines: Würdest *du selbst* die alte Frau umbringen oder nicht?“

„Natürlich nicht! Mir geht es nur um Gerechtigkeit... Von mir kann gar nicht die Rede sein...“

„Wenn du dich nicht dazu entschließen kannst, dann kann meiner Meinung nach auch von Gerechtigkeit nicht die Rede sein! Komm, noch eine Partie!“

(Dostoesvkij 2010, 89)

Die Frage „Würdest *du selbst* die alte Frau umbringen oder nicht?“ und die anschließende Antwort „Natürlich nicht! Mir geht es nur um Gerechtigkeit...“ („убьешь ты *сам* старуху или нет? — Разумеется, нет! Я для

справедливости...“) parodieren die sokratischen Satzfragen, indem sie die Synthese ihres „dialektischen“ Gesprächs als verbale Theorie verwerfen. Der Student zitiert mit dem Begriff „справедливость“ eine (wahrscheinlich im Studium erlernte) Idee der philosophischen Gerechtigkeit, die für ihn nur eine allgemeine aber keine unmittelbare auf ihn selbst bezogene Bedeutung hat. Der Begriff Gerechtigkeit bilde nach Grübel in verneinter Form einen „verbalen Vorwurf“, der meist für das Entstehen der eigenen Gerechtigkeit stehe (a.a.O.). In diesem Gespräch stehen aber nicht die Sprecher für die Gerechtigkeit ein, sondern in ironischer Weise der Zuhörende Raskol’nikov. Das theoretische Plaudern *über* etwas (ораторствовать) beschreibt daher in dem Gespräch zwischen Offizier und Student einen Gegensatz zur Umsetzung der Theorie *in* die Tat durch den Protagonisten Rodion Raskol’nikov. Raskol’nikov interpretiert den Begriff „справедливость“ während des Gesprächs in der Schenke nicht als philosophische Gerechtigkeit, die lediglich in der Theorie verbleibt, sondern als eine „Wahrhaftigkeit“ einfordernde bzw. ein Handeln im Sinne eines „Befolgens einer wahren Meinung“ (a.a.O.) provozierende Anweisung zur Tat, die eher einer russischen Interpretation des Begriffes nähersteht (vgl. dazu die Begriffsgeschichte von „справедливость“ bei Plotnikov 2011, 11). Während die Gesprächspartner sich wieder dem Billardspiel zuwenden, reagiert Raskol’nikov auf folgende Weise:

Раскольников был в чрезвычайном волнении. Конечно, всё это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им, в других только формах и на другие темы, молодые разговоры и мысли. Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились... *такие же точно мысли?* (PSS 6, 55)

Raskolnikov war in hellster Aufregung gewesen. Gewiß, das waren ganz alltägliche und ganz verbreitete Gespräche und Ideen, die er mehr als einmal, wenn auch in anderer Form und über andere Themen, mitangehört hatte. Aber warum hatte er dieses Gespräch und diese Ideen ausgerechnet in einem Augenblick mithören müssen, da sich in seinem eigenen Kopf gerade... *genau dieselben Ideen regten?* (Dostojewskij 2010, 89)

Dostoevskij polemisiert hier mit der von Raskol’nikov gestellten Frage, warum sich gerade bei ihm „*genau dieselben Ideen regten?*“ (*такие же точно мысли?*), gegen die Wirkung der sokratischen Dialektik: Die *elenktische* Widerlegung einer Aussage, die den Rezipienten zur Einsicht bekehren soll, führt bei Rodion Raskol’nikov zur Nachahmung des Gesagten (daher auch die Kursiva, als Merkmal fremder Rede);

d.h. sie führt nicht zur Einsicht durch Reflektion des Gesagten beim Zuhörer, sondern nur zur Absicht des Gesprächsführenden.⁴⁹

Laut Bernhard Lypp steigere sich die Anklage der Philosophie gegen die Kunst zuletzt in ihrer „*moralischen* Verdammung“ (Lypp 1991, 13). In der Nachahmung und Fiktion der Welt durch die Kunst liege ein maskiertes „Ausdrucks- und Konfliktpotential“ (ebd.), das sich schließlich in den Irrgängen politischer Macht entlade. Um diesen „Irrgängen“ der politisch Mächtigen durch die Kunst zu entgehen, haben sich die Philosophen als „Politikberatung angedient“, so Lypp (ebd., 14). Bei Dostoevskij ist es genau umgekehrt: Die Irrgänge der philosophischen Ideologie korrumpieren die Politik und müssen daher durch die Kunst korrigiert werden. Das „Ausdrucks- und Konfliktpotential“, welches Dostoevskij in der philosophischen Idee sieht, wird mit Rodion Raskol'nikovs Idee des Mordes als Extrem exemplifiziert. In Raskol'nikovs Frage, warum sich „in seinem eigenen Kopf gerade... *genau dieselben Ideen regten?*“ zeigt sich die unhinterfragte Adaption einer philosophischen Idee, die sich aus einem elenktischen Gespräch ergibt.

Der Begriff „справедливость“ ist für Raskol'nikov eine Handlungsanweisung im Sinne eines Einstehens für eine wahre Meinung, die sich nicht nur als falsch, sondern als ethisch fatal herausstellen wird – Raskol'nikov fasst nach diesem Gespräch endgültig den Entschluss, die Pfandleiherin umzubringen. Hieran zeigt sich, wie es bei Lypp heißt, der Pendelschlag der Kunst gegen die Philosophie: Das belauschte Gespräch und die daraus gewonnene Erkenntnis für Raskol'nikov werden zu einem „Trugbild“, das den Vorwurf Platons an die Dichter, sie vermögen nur nachzubilden, an die Philosophen zurückgibt, indem sie die philosophische Dialektik selbst als Trug- bzw. Schattenbild desavouieren.

Die Formulierung „*Такие же точно мысли*“ deutet außerdem auch die unreflektierte Abhängigkeit von den Zeichen an, wie sie in Platons Schriftkritik zum Ausdruck kommt. Dostoevskij polemisiert hier nicht nur gegen Platon, sondern reflektiert auch teilweise Aspekte seiner Schriftkritik. In dieser kontrafaktorischen Auseinandersetzung mit der platonischen Schriftkritik wird das Belauschen

⁴⁹Raskol'nikovs Frage bezieht sich auch auf den Zufall, der für das Handeln des Protagonisten zum entscheidenden Faktor für die Ausübung des Mordes wird und die er mit den eigenen Worten beschreibt: „Конечно, случайность, но он вот не может отвязаться теперь от одного весьма необыкновенного впечатления, а тут как раз ему как будто кто-то подслуживается“ (PSS 6, 53; „Natürlich ist das ein Zufall, aber er steht immer noch im Banne eines außerordentlichen Eindrucks, und ausgerechnet jetzt scheint ihm jemand in die Hand zu spielen“ (Dostoevskij 2010, 86). Vgl. zur Bedeutung des Zufalls als Gegenpol zur rationalistischen Handlungsweise Rodion Raskol'nikovs in der Planung und Durchführung des Mordes Veldhues (1998, 76; 78).

Raskol'nikovs zu einer Nachahmung der Lesersituation – auch der Leser „lauscht“ den Dialogen der Figuren, ohne sich in das Geschehen selbst einmischen zu können. Vergleicht man Raskol'nikovs Belauschen des Gesprächs zwischen Offizier und Student mit der Rezeption des Textes durch den Leser, so ergeben sich folgende Parallelen zu den Charakteristika der Schriftkritik Platons, wie sie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt wurden: Der feststehende Gehalt von Texten (oder der des Gesprächs), welcher zu keinem Dialog mit dem Leser führt (bzw. belauscht wird von Raskol'nikov), wird unter dem Kontrollverlust für deren Aussagegehalt (die Provokation der Mordabsicht) zu einem falschen Versprechen, das eine schnelle und unmittelbare Wissensvermittlung vortäuscht (der Entschluss zum Mord bzw. das „Befolgen einer wahren Meinung“ im Sinne der Gerechtigkeit). Die Voraussetzung für Raskol'nikovs Mordvorhaben in Form der Abhängigkeit von den Zeichen reflektiert in ihrer Ausrichtung auf den Leser das Verhältnis zwischen Zeichen (Dialog) und Effekt (Mordbegehren), zwischen Ursache und Wirkung bzw. ästhetischer Darstellung und der Wirkung von Texten. Dostoevskij nähert sich damit kontrafaktisch Platons Schriftkritik an, indem er auf die Gefahr der Abhängigkeit von den Zeichen aufmerksam macht sowie auf den Kontrollverlust und die Vortäuschung der unmittelbaren Wissensvermittlung. Dostoevskij weist jedoch den Vorwurf der Schrift auf die Dialektik der Philosophie zurück, indem er nicht den Wahrheitsgehalt der Schrift selbst kritisiert (wie Platon), sondern stattdessen das Vermögen der Wahrheitsfindung durch die Philosophie.

2.3 Porfirij Petrovič als Parodie des Sokrates

Weitere polemische Bezüge zu Platon zeigen sich vor allem im zweiten Verhör von Rodion Raskol'nikov und dem Untersuchungsrichter Porfirij Petrovič. Das erste Verhör findet direkt nach dem Mord in Raskol'nikovs Kammer statt, doch ein elenktisches Gespräch kommt zwischen den beiden nicht zustande.⁵⁰ Das zweite und

⁵⁰Das elenktische Gespräch kommt u.a. deshalb nicht zustande, da sich in dem kleinen Zimmer noch mehrere andere Personen befinden, die eine Intimität des Gesprächs nicht zulassen. Während dieses erste Gespräch inmitten der von Besuchern überfüllten Dachkammer Raskol'nikovs stattfindet, gewinnen die Verhöre zunehmend an Intimität bis hin zum letzten Gespräch, in dem nur noch die beiden Figuren Raskol'nikov und Porfirij Petrovič anwesend sind.

dritte Verhör hingegen, die von Christoph Veldhues als philosophische Gespräche bezeichnet werden, zeigen ein Zusammenspiel von kriminologischen und philosophischen Aspekten.⁵¹ Dabei ist im zweiten Verhör die Beschreibung des Untersuchungsrichters besonders aufschlussreich. Zu Beginn dieses zweiten Verhörs wird das Äußere des Untersuchungsrichters ausführlich beschrieben:

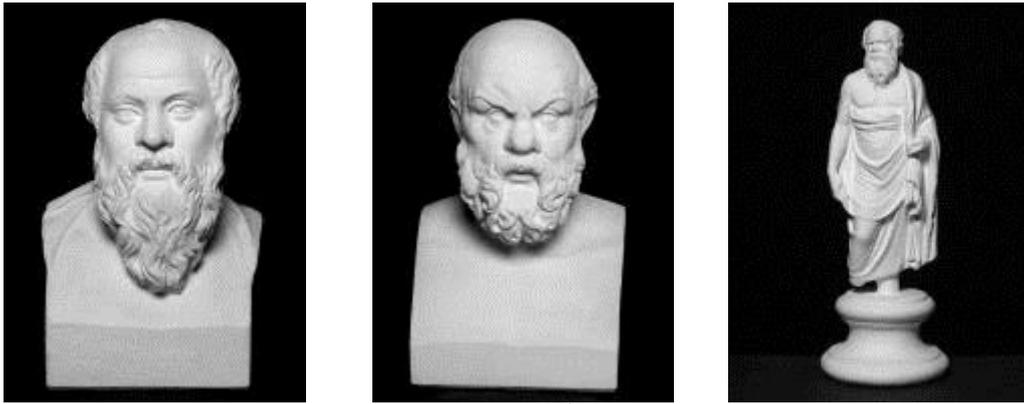
Порфирий Петрович был по-домашнему, в халате, в весьма чистом белье и в стоптанных туфлях. Это был человек лет тридцати пяти, росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. [...] Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье, и придавал ей нечто гораздо более серьезное, чем с первого взгляда можно было от нее ожидать. (PSS 6, 192)

Porfirij Petrowitsch war häuslich gekleidet, trug einen Schlafrock, darunter ausnehmend frische Wäsche und an den Füßen ausgetretene Pantoffeln. Er war ein Mann von etwa fünfunddreißig, nicht ganz mittelgroß, beleibt, sogar mit Bäuchlein, glattrasiert, ohne Schnurr- oder Backenbart, mit kurzgeschnittenem dichtem Haar auf dem großen, runden Kopf, dessen Hinterpartie besonders ausgeprägt war. Das schwammige, runde, leicht stupsnasige Gesicht war von ungesunder, dunkelgelber Farbe, aber ziemlich wach und sogar spöttisch. [...] Der Blick dieser Augen stand in einem seltsamen Gegensatz zu seiner gesamten Erscheinung, die sogar etwas Weibisches hatte, und verlieh ihr etwas viel Ernsteres, als man nach dem ersten Eindruck hätte vermuten können. (Dostojewskij 2010, 323 f.)

Sein Äußeres wirkt insgesamt wie eine Parodie eines als antiken Philosophen verkleideten Schauspielers. So deuten die ausgetretenen Pantoffeln und der Schlafrock auf die äußere Erscheinung des in einer Tunika gehüllten griechischen Philosophen hin und der Name Porfirij hat einen Bezug zu *porphyra*, zum purpurnen Mantel byzantinischer Herrscher (vgl. Neuhäuser 1979, 185). Der etwas füllige Körper des jüngeren und gepflegten Mannes, wie auch sein Kopf werden als rundlich und schwammig und sein Gesicht als „курносый“ („stupsnasig“) beschrieben – Charakteristika, welche allen Bildnissen von Sokrates gemein sind:⁵²

⁵¹Vgl. Veldhues ausführliche Analyse der Verhöre, in der er vor allem auf die „Deduktionsmethode“ Porfirij einget (Veldhues 1998, 83).

⁵²Zum Bildnis von Sokrates in Anlehnung an die mythologische Silen-Figur, vgl.: „Anhänger des Sokrates gaben sich Mühe, in den Zügen des Philosophen positive Eigenschaften zu erkennen. Sie waren eigentlich daran gewöhnt, aus der Schönheit der äußeren Erscheinung auf einen guten Charakter zu schließen (die sog. Kalokagathie). Hässlichkeit war demnach ein Zeichen für einen üblen Charakter. So nahm man Zuflucht zu einem Vergleich: Sokrates' Aussehen wurde mit dem eines Silens verglichen. Silene sind mythische, halb tierische Wesen aus dem Gefolge des Gottes Dionysos. Sie haben Pferdeohren und -schwänze sowie einen kugeligen, teils kahlen Kopf, wulstige Lippen, eine Stupsnase und runde Augen. Trotz ihres wilden Aussehens schrieb man Silenen Weisheit zu; in der Mythologie waren sie Erzieher und Lehrer.“ (http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/schule/g/a_02/12, Zugriff am 20.04.2018).



Herme, Hermenbüste und Statuette des Sokrates⁵³

Dostoevskij konzipiert mit der Figur Porfirij eine Karikatur von Sokrates in äußerlicher Form, welche die Polemik gegen die Philosophie in inhaltlicher Form vorbereitet. Anthony Nuttall bezeichnet Porfirij sogar als „sokratischen ‚Geburtshelfer der Wahrheit‘“ und Siegfried Krakauer nennt diese Art systematischer Detektivfiguren „säkularisierte Priester“ (Veldhues 1998, 98, zit. nach Nuttall und Krakauer). Der Name Porfirij ließe sich außerdem, laut Christoph Veldhues, als spätmittelalterlicher Neuplatoniker *Porphyrios* lesen, in Bezug auf dessen rationales Kategorienmodell zur Erklärung der Ordnung der Welt (vgl. ebd., 99).

Diese sokratischen Merkmalszuschreibungen machen die Nähe der Figur Porfirij zur Philosophie und zur Erkenntnishilfe (ebd.) bzw. zur sogenannten *Mäeutik* (Hebammenkunst) deutlich.⁵⁴ In Porfirij's Verhören von Raskol'nikov führt die *Mäeutik* jedoch zu keiner Erkenntnis bzw. seine Verhörfragen führen nicht zum Geständnis Raskol'nikovs. Stattdessen zeigt sich in Porfirij's Gesprächsverhalten etwas Schauspielhaftes, das Raskol'nikov durch Täuschung bloßzustellen versucht. Seine Augen werden als „wässrig“ beschrieben, die zudem im Gegensatz zu seiner äußeren Erscheinung stehen. Dieser äußerliche Kontrast wird von Valentina Vetlovskaja mit dem schauspielhaften Talent Porfirij's erklärt, der Raskol'nikov in mehreren unterschiedlichen Verkleidungen begegne, ohne dass er diesen erkennen würde (vgl. Vetlovskaja 2010, 135).⁵⁵ Doch Porfirij Petrovič verkleidet bzw. tarnt

⁵³ Alle Bilder aus dem „Virtuellen Antiken Museum“ des archäologischen Instituts der Universität Göttingen (http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/schule/g/a_02/12, Zugriff am 20.04.2018).

⁵⁴ Für Horst-Jürgen Gerigk liegen die Bezüge zur Mäeutik in *Prestuplenie i nakazanie* in der versteckten Botschaft des Textes, welcher der Leser selbst auf die Spur kommen müsse. (Gerigk 2010, 134).

⁵⁵ Valentina Vetlovskaja macht auf die Maskenhaftigkeit und das schauspielhafte Talent Porfirij Petrovič's als eine Art des „Gestaltenwandlers (oborot)“ aufmerksam, der immer wieder in andere Rollen schlüpfe (Vetlovskaja 2010, 135). Raskol'nikov nennt ihn am Ende des dritten Verhörs zudem „Clown“, was nicht nur auf das ständige Kichern Porfirij's während des Verhörs, sondern vor allem auf seine maskenhafte Verstellung anspielt.

sich nicht nur äußerlich; er verstellt sich auch im Gespräch. Der als wässrig und farblos glänzend beschriebene Blick seiner Augen ist daher als Schleier zu verstehen, hinter dem sich der eigentliche (Gesprächs-)Charakter verbirgt, was in gleicher Weise auch für seine Verhörstrategie und damit der Technik der Mäeutik gilt.

In der Beschreibung des Untersuchungsrichters Porfirij zeigt sich die „sokratische Verschlagenheit“, wie sie Lypp nennt, sowohl als Schauspielerei wie auch als Gesprächsmaske, die den anderen zu täuschen versucht. Im Verhör kontert Raskol'nikov Porfirij's Strategie der Täuschung mit einem Vergleich zu seinem eigenen Verbrechen:

— А знаете что, — спросил он вдруг, почти дерзко смотря на него и как бы ощущая от своей дерзости наслаждение, — ведь это существует, кажется, такое юридическое правило, такой прием юридический — для всех возможных следователей — сперва начать издалека, с пустячков, или даже с серьезного, но только совсем постороннего, чтобы, так сказать, ободрить или, лучше сказать, развлечь допрашиваемого, усыпить его осторожность и потом вдруг, неожиданнейшим образом огорошить его в самое темя каким-нибудь самым роковым и опасным вопросом; так ли? Об этом, кажется, во всех правилах и наставлениях до сих пор свято упоминается? (PSS 6, 256)

„Wissen sie was?“ fragte er plötzlich, indem er Porfirij fast trotzig ansah und den eigenen Trotz sichtlich genoß. „Es gibt doch, glaube ich, eine goldene Regel in der Juristerei, einen juristischen Kunstgriff für alle möglichen Ermittelnden Staatsanwälte. Man setzt stets an der Peripherie an, beginne mit Bagatellen und sogar mit Ernstem, allerdings möglichst Fernliegendem, um den Verhörten zu ermutigen oder, besser gesagt, um ihn abzulenken und seine Wachsamkeit einzulullen. Um ihn dann plötzlich, völlig überraschend, mit der verhängnisvollsten und allergefährlichsten Frage wie mit einem Schlag auf den Schädel zu treffen, nicht wahr? Wird daran in allen Anleitungen und Richtlinien nicht bis auf den heutigen Tag heilig festgehalten?“ (Dostojewskij 2010, 434)

Die Verhörtechnik Porfirij's wird hier von Raskol'nikov mit einer rhetorischen Ablenkung verglichen, welche den Befragten so lange hinhält, bis man ihn schließlich wie mit einem Schlag eines Beils auf den Kopf überführt und eines Besseren belehrt. Damit wirft er der Justiz die gleichen Methoden bzw. das gleiche analytisch-rationalistische Denken vor, mit denen er seinen Mord zu rechtfertigen versucht hatte – eine Methode des *elenchos*, die hier als „juristischer Kunstgriff“ („прием юридический“) bezeichnet wird. Damit wird von Dostoevskij der *elenchos* sozusagen wieder zu seinem Ursprung (aus dem Gerichtsverhör kommend) zurückgeführt. Der Argumentationsmethode von juristischem Verhör und philosophischem *elenchos* wird mit den Worten Raskol'nikovs gleichermaßen eine Absage an einen Wahrheitsgehalt erteilt, da sie auf „verbrecherischem“ Wege der Täuschung zur Erkenntnis gelangt und nicht (im Sinne einer Mäeutik) zur Wahrheit führt.

2.3.1 Verhör und Redewettstreit – Kontrafaktur der *Apologie des Sokrates*

Ein weiterer wichtiger Aspekt in Dostoevskijs Polemik gegen Platon ist der Redewettstreit. Dies zeigt sich im zweiten Verhör mit den beteiligten Figuren Porfirij, Dmitrij Prokovjič (Rasumichin), Raskol'nikov und dem Vorsteher des Polizeibüros. Wie in Platons *Symposion* finden sich die Protagonisten nach einem „Trinkgelage“ am nächsten Morgen zusammen, um ebenso wie am Vorabend zu diskutieren.⁵⁶ Dort heißt es von Porfirij:

— У меня, брат, со вчерашнего твоего голова... Да и весь я как-то развинулся, — начал он совсем другим тоном, смеясь, к Разумихину.

— А что, интересно было? Я ведь вас вчера на самом интересном пункте бросил? Кто победил?

— Да никто, разумеется. На вековечные вопросы съехали, на воздушных парили.

— Вообрази, Родя, на что вчера съехали: есть или нет преступление? Говорил, что до чертиков доврались!

— Что ж удивительного? Обыкновенный социальный вопрос, — рассеянно ответил Раскольников. (PSS 6, 196)

„Nach dem gestrigen Fest brummt mir immer noch der Schädel, mein Lieber... Und ich fühle mich überhaupt irgendwie mitgenommen“, wandte er sich in einem völlig veränderten Ton, lachend, an Rasumichin.

„Wie ging es weiter? War es noch interessant? Ich mußte ja fort, als es gerade um den spannendsten Punkt ging. Wer hat gesiegt?“

„Keiner, das versteht sich von selbst. Sie landeten bei den letzten Fragen und schwebten in den höchsten Himmeln.“

„Stell dir vor, Rodja, wo sie gestern landeten: Gibt es ein Verbrechen oder gibt es kein Verbrechen? Ich habe gleich gesagt, daß sie übergeschnappt sind.“

„Was ist denn daran so erstaunlich? Ein bekanntes soziales Problem“, antwortete Raskolnikov zerstreut. (Dostojewskij 2010, 330 f.)

Dasselbe Thema des Vorabends – Verbrechen – wird nun auch in diesem zweiten Verhör von Raskol'nikov wieder aufgegriffen. Das Verhör nimmt hier den Charakter eines Redewettstreits an, der auch schon am Vorabend eine Rolle spielte: „Кто победил?“ („Wer hat gesiegt?“). Raskol'nikov, Porfirij und Dmitrij erörtern zunächst den Gesprächsgegenstand Verbrechen ausführlich in einem rhetorischen Wettstreit, in welchem es gilt, die eigene Position zu verteidigen und den anderen zu übertrumpfen. Im Verlauf des Verhörs zwischen Raskol'nikov und Porfirij heißt es nach einer langen Rede Porfirijis sogar: „Einen Augenblick lang hatte Raskol'nikov

⁵⁶Der altgriechische Ausdruck Symposion (gr.: συμπόσιον *sympósion*; spätlat.: *symposium*) steht für ein gemeinsames, geselliges Trinken, welches jedoch vor allem dem Gespräch dient.

das Gefühl, alles um ihn herum beginne sich zu drehen.“ (Dostojewskij 2010, 449; „На мгновение всё так и завертелось кругом Раскольникова.“, PSS 6, 266) Laut Platon werde der Zuhörer durch lange monologische Reden betäubt, so dass man nicht mehr wisse, wo man sich gerade befinde (vgl. Horn; Müller; Söder 2009, 373). Die langen monologischen Reden in der Konstellation der Figuren Porfirij, Raskol'nikov und Dmitrij werden von dem jeweils anderen ins Lächerliche gezogen:

— Ведь вот прорвался, барабанит! За руки держать надо, — смеялся Порфирий. — Вообразите, — обернулся он к Раскольникову, — вот так же вчера вечером, в одной комнате, в шесть голосов, да еще пуншем напоил предварительно, — можете себе представить? Нет, брат, ты врешь: «среда» многое в преступлении значит; это я тебе подтверждаю.

— И сам знаю, что много, да ты вот что скажи: сорокалетний бесчестит десятилетнюю девочку, — среда, что ль, его на это понудила? (PSS 6, 197)

„Er ist richtig in Fahrt gekommen, der reinste Wasserfall! Man kann ihn nur mit Gewalt bändigen!“ lachte Porfirij. „Stellen sie sich vor“, wandte er sich an Raskolnikow, „genau so gestern abend, in einem einzigen Zimmer, aber sechsstimmig, und als Auftakt hat er uns Punsch vorgesetzt – können sie sich das vorstellen? Nein, mein Lieber, hier irrst du: Die ‚sozialen Verhältnisse‘ spielen bei einem Verbrechen eine große Rolle; das kann ich bestätigen.“

„Das weiß ich auch, daß sie eine große Rolle spielen, aber sag du mir erst folgendes: Ein Vierzigjähriger mißbraucht eine Zehnjährige – sind es etwa die Verhältnisse, die ihn dazu zwingen?“ (Dostojewskij 2010, 332 f.)

In diesem Redewettstreit wird sich darum bemüht, den Ursprung des Verbrechens aus den „sozialen Verhältnissen“ unter dem Begriff „среда“ (Milieu) zu erklären. Porfirij geht dabei auf den von Raskol'nikov veröffentlichten Aufsatz *O prestuplenii* ein. Raskol'nikovs Aufsatz über das Verbrechen, den er in dem Verhör noch einmal ausführlich (monologisch) kommentiert, ist ein Versuch, das Verbrechen theoretisch zu rechtfertigen und für bestimmte Menschen zu legitimieren. Auf die Anspielung Porfirij's zu seinem Aufsatz folgt daher nicht nur Raskol'nikovs Versuch, seine Theorie des Verbrechens zu rechtfertigen, sondern auch sich selbst als Verbrecher zu verteidigen.

Die Konstellation der Figuren, ihr Redewettstreit und die (monologische) Verteidigungsrede stellen insgesamt eine Verbindung zur *Apologie des Sokrates* her. Das Verbrechen, das dem historischen Sokrates zur Last gelegt wurde, ist, die Jugend verführt und als ein falsches Vorbild für Gemeinschaft und Moral gedient sowie Recht zu Unrecht gemacht zu haben. In der *Apologie* mahnt Sokrates in seiner Verteidigungsrede mit dem „Schlusswort an die Richter“, seine Peiniger sollen ihm einen letzten Gefallen tun:

So viel jedoch bitte ich von ihnen: An meinen Söhnen, wenn sie erwachsen sind, nehmt eure Rache, ihr Männer, und quält sie ebenso, wie ich euch gequält habe, wenn euch dünkt, dass sie sich um Reichtum oder um sonst irgend etwas eher bemühen als um die Tugend; und wenn sie sich dünken, etwas zu sein, sind aber nichts: so verweist es ihnen wie ich euch, dass sie nicht sorgen, wofür sie sollten, und sich einbilden, etwas zu sein, da sie doch nichts wert sind. Und wenn ihr das tut, werde ich Billiges von euch erfahren haben, ich selbst und meine Söhne. (*Apologie*, 41e-42a)

Zu den hier angesprochenen „Söhnen“ gehörte auch Platon, der sich an dieser Stelle als Nachfolger Sokrates‘ zu erkennen gibt (vgl. Horn/Müller/Söder 2009, 81). Sokrates appelliert an seine Peiniger, die Jugend an die Tugend zu gemahnen – sie sollen sich nicht einbilden etwas zu sein, was sie nicht sind. Die Vorstellung einer falschen Moral, die letztlich Sokrates zum Vorwurf gemacht wurde, wird in Sokrates Verteidigungsrede zu einer Mahnung an die Moral bzw. an die Tugendhaftigkeit des griechischen Volkes und seiner Nachkommen.

Die Tugend wird bei Platon zur Grundlage für den Gerechtigkeitsbegriff, der einen Zusammenhang zwischen „richtiger seelischer Verfassung, Moralität und Glück“ herstellt (Horn/Müller/Söder 2009, 161). Der Philosoph, als Verkörperung des gerechten und tugendhaften Handelns aus der „Betrachtung und Nachahmung der Ideenordnung“ heraus, bilde bei Platon „gleichsam die Ordnung des Universums in sich ab“ (ebd., 162). Platons Vorstellung des Philosophen als Gerechten zeigt sich in einer Weise in *Prestuplenie i nakazanie*, die zugleich polemisch wie auch kontrafaktisch in den Text eingebunden ist: Der Protagonist Rodion Raskol’nikov ist ein junger Student, der in seiner Verteidigungsrede während des Verhörs wie Sokrates seine Tugendhaftigkeit unter Beweis stellen muss. Er bildet sich jedoch ein, etwas zu sein, was er nicht ist. Raskol’nikovs Idee des gerechten Mordes, die er mit seinem Aufsatz und im Verhör zu rechtfertigen versucht, macht die Figur im übertragenen Sinne zu einem Schüler Sokrates, dessen Lehre allerdings verheerende Folgen nach sich zieht. Diese Akzentverschiebung macht wiederum die Figur Porfirij als Sokratesparodie zu demjenigen, der die Jugend an die Tugend gemahnen soll. Doch diese Sokratesfigur erweist sich als rhetorisch verschlagen. Porfirij als Parodie des Sokrates zeigt sich als Vater der (philosophischen) Lügen, die von dem Nachkommen Raskol’nikov in gleicher Weise rhetorisch aufgegriffen werden.

Dostoevskijs Polemik gegen Platons Dialektik ist abschließend daher als eine Warnung vor einer falschen Wahrheitsvermittlung zu verstehen, die sich durch das Beispiel der Figur des Studenten Raskol’nikovs und in einem Vergleich zum *Symposion* sowie zur *Apologie* als Appell vor allem an die intellektuelle Jugend

richtet. (Ironischerweise führte die Veröffentlichung von *Prestuplenie i nakazanie* aber auch zu einer Reihe von Nachahmungen des Mordes.) Dostoevskijs Antwort auf die Bedrohung falsch vermittelter philosophischer Ideen lautet stattdessen, die Wahrheit im Glauben und nicht in der Philosophie zu suchen. Es gilt daher nicht einer Gerechtigkeit bzw. Tugendhaftigkeit in der Nachfolge Sokrates zu folgen, sondern in der Nachfolge Christi. Gerechzt bzw. tugendhaft zu handeln kann daher nach Dostoevskij nicht über den argumentativen Weg eines Redewettstreits bzw. der Mäeutik gewährleistet werden, sondern nur in einem außersprachlichen Sinne: Nicht im Verhör, sondern erst durch Raskol'nikovs Anerkennung der Nächstenliebe und der Zuwendung zu Sonja kann er schließlich geläutert werden.

2. Slavophile Poetik als gemeinschaftsstiftende Funktion – Verbrechen und Läuterung im Epilog

Nachdem Raskol'nikov sich schuldig bekennt und schließlich zu sieben Jahren Haft im sibirischen Gefangenenlager verurteilt wurde, beginnt der Prozess seiner Läuterung. Diese Läuterung vollzieht sich jedoch nicht durch das Eingeständnis seines Verbrechens als Gesetzesübertretung, sondern durch sein Bekenntnis zum Glauben. Mit *Prestuplenie i nakazanie* wird der Weg von Raskol'nikovs Verbrechen zu seiner Läuterung als ein Vorgang beschrieben, der sich von der Ebene der Philosophie (Dialektik) und des Rechts (Verhör) hin zur Religion (Kontemplation) vollzieht. Die Grundlage für die Thematisierung der Läuterung innerhalb des Epilogs ist die Philosophie Ivan Kireevskijs, dessen Forderung nach einer Herausbildung eines neuen gesellschaftlichen Bewusstseins durch die Dichter Russlands von Dostoevskij in gewisser Weise mit *Prestuplenie i nakazanie* aufgegriffen wurde.

3.1 Exkurs: Ivan Kireevskijs philosophische Religion

Ivan V. Kireevskij, der erstmals in den 1830er Jahren auf sich aufmerksam machte, beeinflusst vor allem in den 50er Jahren russische Autoren und Slavophile gleichermaßen. Sein Aufsatz „О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России“ („Über das Wesen der europäischen Kultur und ihr Verhältnis zur russischen“, 1852) ist ein Postulat für ein russisches, auf den Traditionen der orthodoxen Kirche basierendes Selbstbewusstsein der eigenen Kultur gegenüber Westeuropa. Im Gegensatz zu anderen Slavophilen dieser Zeit postuliert Kireevskij eine radikalere russisch-orthodoxe Vorstellung von Gemeinschaft, dessen philosophischer Messianismus vor allem von Autoren wie Dostoevskij aufgegriffen wird.

Kireevskijs philosophische Position innerhalb der Slavophilen beschreibt, angefangen mit seinem Aufsatz *Devjatnadcatyj vek* von 1832, eine Wandlung von westlich affirmierter Kulturdiagnose hin zur radikalen Kritik an der europäischen Kultur. In seinem Aufsatz *O caractere prosverščenija Evropy i ego otnošenii k prosveščenuju Rossi* (1852, *Über das Wesen der europäischen Kultur und ihr Verhältnis zur russischen*) prognostiziert er einen Messianismus, der Russland zum künftigen Erlöser des säkularisierten Westens machen soll und kritisiert damit im Wesentlichen die Rationalität der philosophischen Logik als Motor der Selbstzerstörung der europäischen Kultur:

Многовековой холодной анализ разрушил все те основы, на которых стояло европейское просвещение от самого начала своего развития, так что собственные его коренные начала, из которых оно выросло, сделались для него посторонними, чужими, противоречащими его последним результатам, между тем как прямою собственностью его оказался этот самый разрушивший его корни анализ, этот самодвижущийся нож разума, этот отвлеченный силлогизм, не признающий ничего, кроме себя и личного опыта, этот самовластвующий рассудок - или как вернее назвать эту логическую деятельность, отрешенную от всех других познавательных сил человека, кроме самых грубых, самых первых чувственных данных, и на них одних созидующую свои воздушные диалектические построения? (Kireevskij 1852, 6 f.)

Die jahrhundertlang rein rational gehandhabte analytische Methode hatte die Fundamente der europäischen Kultur zerstört, so daß ihre eigenen Prinzipien als nebensächlich, fremd und zu ihren jüngsten Hervorbringungen in Widerspruch stehend erschienen, während der analytische Geist, der ihre Grundlage zerstört hatte, diese autonome, messerscharfe, abstrakten Syllogismen ergebene, nichts außer sich selbst und ihrer je eigenen Erfahrung anerkennende autokratische Vernunft, oder, wie auch immer man ein solches logisches Verfahren nennen möchte, die von allen menschlichen Erkenntniskräften abgelöst ist, und den materiellen, unmittelbaren sinnlichen Gegebenheiten ihre dialektischen Luftgebilde errichtet, sich als ihr ursprüngliches Eigentum auswies. (Kireevskij 1959, 252)

Die „gereifte Analyse“ („корни анализ“) wird als Anfangs- und Endpunkt der Selbstzerstörung europäischer Denktraditionen beschrieben. Die Vernunft, die sich in „autonomen, messerscharfen, abstrakten Syllogismen“ ergeben habe („этот самодвижущийся нож разума, этот отвлеченный силлогизм“), bezeichnet den Verlust des Glaubens, der zu „dialektischen Luftgebilden“ („воздушные диалектические построения“) aufgebaut wurde und daher von aller menschlich-religiösen Erkenntnis abgelöst sei. Hier lässt sich zum einen Dostoevskijs Polemik gegen die Philosophie wiedererkennen, die in ähnlicher Weise gegen den Verlust des Glaubens argumentiert. Zum anderen zeigen sich in diesem Aufsatz von Kireevskij eine Komplexität der Sprache und eine Metaphorisierung der Inhalte, die den Aussagegehalt nahezu verdecken.

Irina Wutsdorff beschreibt diese Verdeckung von Inhalten in Kireevskijs Stil als rhetorische Strategie, dessen komplexe und teils undurchsichtige Struktur mit dem Ziel einer ästhetischen Ganzheitlichkeit konzipiert sei:

Rhetorisch-poetische Verfahren verwenden alle hier betrachteten Texte, um ihrem Entwurf der imaginierten Gemeinschaft Überzeugungskraft zu verleihen. Kireevskijs Traktat, der, statt einem logischen einem analogischen Denken folgend, anstelle analytischer Rationalität synthetische Ganzheitlichkeit fordert und zugleich umsetzt, bleibt auch als Text in sich geschlossen und hält sich dadurch in der Anwendung der rhetorischen Techniken und Mittel eben nicht durchschaubar.“ (Wutsdorff 2012, 305)

Diese rhetorisch-poetischen Verfahren sind laut Wutsdorff teilweise der Poetik der Romantik entnommen. Die verfahrenstechnischen Zugeständnisse an die Traditionen westlicher Rhetorik bzw. Poetik würden außerdem zeigen, dass die Kritik am Rationalismus der europäischen Kultur auf Kireevskij selbst zurückfällt (ebd.). Nach Klaus Städtke äußert sich mit Kireevskijs Philosophie zudem eine Form der „Selbstrechtfertigung der russischen ‚Intelligencija‘“ gegenüber dem übermächtigen europäischen Fortschritt und dem an der kulturellen Entwicklung bisher unbeteiligt gebliebenem eigenem Volk (vgl. Städtke 1995, 33). Kireevskij versuche sich nicht zuletzt auch gegenüber seinen westlichen Lehrmeistern Schelling und Hegel zu behaupten (vgl. ebd.). Dirk Uffelmann beschreibt diese Haltung Kireevskijs und auch anderer Slavophiler zu dieser Zeit schließlich als eine, welche die Vorzüge der russischen Position gegenüber der westlichen bewusst überdeterminiere (vgl. Uffelmann 2009, 198). Die Slavophilen hätten versucht, den Mangel an russischer Philosophie Mitte des 19. Jahrhunderts „überzukompensieren“, um eine eigenständige Philosophie gegenüber dem Westen überhaupt erst für sich beanspruchen zu können (vgl. das Kapitel „Überkompensation“ bei Uffelmann 2009, 221ff).

Doch Kireevskij argumentiert mehr noch als andere Slavophile in einer Weise, welche die *intelligencija* in den Prozess der kulturellen Entwicklung einbinden will.

Построение же этого здания может совершиться тогда, когда тот класс народа нашего, который не исключительно занят добыванием материальных средств жизни и которому, следовательно, в общественном составе преимущественно предоставлено значение выработать мысленно общественное самосознание, - когда этот класс, говоря я, до сих пор проникнутый западными понятиями, наконец полнее убедится в односторонности европейского просвещения, - когда он живет почувствует потребность новых умственных начал, - когда с разумною жаждою полной правды он обратится к чистым источникам древней православной веры своего народа и чутким сердцем будет прислушиваться к ясным еще отголоскам этой святой веры Отечества в прежней, родимой жизни России. (Kireevskij 1852, 66)

Dieses Gebäude kann dann entstehen, wenn diejenige Klasse unseres Volkes, die sich nicht ausschließlich der Beschaffung der Subsistenzmittel widmet und deren Bedeutung im Ganzen der Gesellschaft deshalb darauf beruht, das gesellschaftliche Bewusstsein herauszuarbeiten, wenn diese Klasse, sage ich, die bisher von westeuropäischen Begriffen durchtränkt war, sich endlich von der Einseitigkeit der europäischen Bildung vollständig überzeugt hat, wenn sie das Bedürfnis nach neuen geistigen Anfängen lebhafter empfindet, wenn sie mit dem geistigen Durst nach der vollständigen Wahrheit sich den reinen Quellen des alten orthodoxen Glaubens ihres Volkes zuwenden wird und mit empfindsamen Herzen dem noch reinen Widerhall dieses heiligen vaterländischen Glaubens im früheren nationalen Lebens Rußlands lauschen wird. (Kireevskij 1959, 297)

Auf der Grundlage des russisch-orthodoxen Glaubens, der sich auf lebendige Weise im Volk und in der russischen orthodoxen Kirche erhalten habe, fordert Kireevskij eine Zukunft Russlands unter dem Einfluss jener russischen *intelligencija*, die das „gedankliche Bewusstsein der Gesellschaft herauszuarbeiten“ solle (вырабатывать мысленно общественное самосознание). Wie diese Schöpfung einer neuen russischen Kultur aussieht, wird jedoch nicht ausformuliert. Der orthodoxe Glaube mache dabei, laut Uffelmann, Kireevskijs Philosophie zur philosophischen Religion (vgl. Uffelmann 2009, 221), die jedoch mit sprachlichen Mitteln, mit rhetorischen Figuren und einer synthetischen Struktur des Textes versucht wird, umzusetzen. Das Ganzheitliche des Textes steht im Mittelpunkt der Argumentation, so dass sich die Philosophie Kireevskijs über die Wirkungsästhetik der Synthese entfaltet (vgl. Wutsdorff 2012, 303). Kireevskij Postulat an die geistige Elite des Landes ist die künftige Schöpfung der russischen Kultur unter dem Einfluss des orthodoxen Glaubens.⁵⁷ Dostoevskij wird jenes Postulat Kireevskijs mit der Wirkungsästhetik der Synthese im Epilog von *Prestuplenie i nakazanie* aufnehmen.

1.3 Wiederherstellung der Gerechtigkeit!? –

Die Läuterung Rodion Raskol'nikovs

Mit dem Epilog und seinem offen gelassenen Textende konzipiert Dostoevskij ein Erlösungsmodell für den Protagonisten Rodion Raskol'nikov, das zugleich philosophische wie auch religiöse Aspekte aufweist und auf die „philosophische Religion“ Kireevskijs sowie seines Prinzips der *sobornost'* zurückgeht. So wird

⁵⁷Vgl. dazu auch Gary S. Morson, der die Rolle der *intelligencija* des 19. Jahrhunderts in Russland als ein Handeln im Namen der passiven Bevölkerung analysiert (vgl. Morson 2010, 145).

Kireevskijs Postulat der „Herausbildung eines geistigen gesellschaftlichen Selbstbewusstseins“ („вырабатывать мысленно общественное самосознание“) durch Dostoevskij am Ende des Epilogs in einer Weise aufgegriffen, die den Protagonisten als Beispiel des Entstehens dieses neuen (Selbst-)Bewusstseins beschreibt:

Он, впрочем, не мог в этот вечер долго и постоянно о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое. (PSS 6, 422)

Übrigens war er an diesem Abend kaum in der Lage, anhaltend und zusammenhängend zu überlegen oder seine Gedanken auf einen Punkt zu konzentrieren; aber es wäre ihm jetzt ohnehin nicht gelungen, etwas mit dem Kopf zu entscheiden; er fühlte nur. An die Stelle der Dialektik war das Leben getreten, und im Kopf wollte etwas völlig anderes entstehen. (Dostojewskij 2010, 715)

Die Entstehung von etwas völlig anderem „im Bewusstsein“ des Protagonisten („в сознании“) vollzieht sich in diesem Fall in der Figur Rodion Raskol'nikov auf einer kontemplativen Weise im Leben und nicht durch das rationalistisch-analytische Erbe der westlichen Philosophie, nicht durch die Dialektik: „Вместо диалектики наступила жизнь“ („An die Stelle der Dialektik war das Leben getreten“). Auch Kireevskij fordert eine Abkehr von der Dialektik westlicher Philosophie, doch Raskol'nikovs Läuterungsprozess zeigt dieses neue Bewusstsein noch als einen un abgeschlossenen und im Entstehen begriffenen Zustand.

Statt der Darstellung eines geläuterten Protagonisten am Ende von *Prestuplenie i nakazanie* versucht der Text den Leser selbst Kireevskijs Postulat zu vermitteln und ihn in den Prozess dieser von Kireevskij geforderten Herausarbeitung eines „gedanklichen Bewusstseins der Gesellschaft“ mit einzubinden, indem er mit den letzten Zeilen des Epilogs die Wirkungsästhetik des Textes in den Vordergrund rückt:

Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с но вою, доселе совершенно неведомою действительность. Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ наш окончен. (PSS 6, 422)

Aber hier beginnt eine neue Geschichte, die Geschichte der allmählichen Erneuerung eines Menschen, die Geschichte seiner allmählichen Wiedergeburt, des allmählichen Übergangs aus einer Welt in eine andere, der Entdeckung einer neuen, bisher gänzlich ungekannten Wirklichkeit. Das könnte das Thema der neuen Geschichte werden – aber unsere jetzige Geschichte ist zu Ende. (Dostojewskij 2010, 716)

Mit den Worten „новый рассказ“ („neue Geschichte“) wird sowohl die Narrativität wie auch Historizität des Textes selbst in den Vordergrund gestellt. Durch den letzten Satz und der in Aussicht gestellten Erzählung („рассказ“) wird dieser Absatz zu einer programmatischen Leerstelle, welche die Unabgeschlossenheit als stilistisches Mittel zur Aktivierung des Lesers nutzt. Laut Wutsdorff bürge diese Leerstelle eine Gefahr der Missinterpretation, der Dostoevskij jedoch nicht ausweiche, wie im Fall des Nachwortes von Tolstojs *Krejcerova sonata* (Wutsdorff 2015, 183). Dostoevskij versuche trotz dieser Gefahr eine Synthese durch die Aktivierung des Lesers herzustellen (Wutsdorff 2012, 303). Ähnlich wie bei Kireevskij ist dabei die Wirkungsästhetik des Textes auf eine Synthese ausgerichtet, mit der die Ganzheitlichkeit der russischen Kultur hergestellt werden soll.⁵⁸ Im Epilog bleibt daher die Ausformulierung des neuen Bewusstseins von Raskol'nikov als Beispiel für die Herausbildung dieser neuen Ganzheitlichkeit der russischen Kultur offen. Wutsdorff beschreibt diesen Effekt bei Dostoevskij als „produktives Scheitern“ (Wutsdorff 2015, 183ff).

Dostoevskij nähert sich hier also Kireevskijs stilistischem Gestus der Unabgeschlossenheit und Synthese an, indem er das Ende der Erzählung den Leser und seiner Phantasie überlässt. Inwiefern Raskol'nikov tatsächlich geläutert ist, muss der Leser selbst nach der Lektüre des Textes entscheiden. Eine Läuterung Raskol'nikovs entzieht sich offenbar jeder Beschreibbarkeit. Als Bestätigung dieser Unmöglichkeit, die Läuterung darstellen zu können, sind auch die Beispiele in Dostoevskijs späteren Texten zu betrachten, wie z.B. die Beichte Nikolaj Stavrogins in *Besy*. Die Vollendung einer Läuterung, so ließe sich behaupten, kann nur als eine Verheißung auf eine jenseitige Gerechtigkeit in Aussicht gestellt werden, was demnach nicht im Diesseits beschrieben werden kann (es sei denn, man käme aus dem Tod ins Leben zurück).⁵⁹ Darin manifestiert sich nicht nur die Grenze der Gerechtigkeit für den Einzelnen, die nur zu erwarten aber sich nicht zu erfüllen scheint, sondern in gleicher Weise zeigt es auch die Grenze der Literatur auf, welche

⁵⁸Vgl. Wutsdorff 2012, 303: „Vielmehr ist es dann gerade positiv, dass sie im ganz wörtlichen Sinne poetisch, nämlich erschaffen und gemacht ist, kann sie doch nur in diesem Modus auf die erstrebte höhere Wahrheit verweisen. Kireevskij wählt demnach durchaus programmatisch einen der ästhetischen Rede angenäherten Modus und bringt auch auf diese Weise noch einmal die proklamierte Andersartigkeit und Ganzheitlichkeit der russischen Kultur zum Ausdruck, der es nicht um (zerstückelnde) Analyse geht, sondern um die Teilhabe an einer höheren ganzheitlichen Synthese.“

⁵⁹Eine Erzählung müsste mit dem realistischen (im Sinne des Realismus) Tabu brechen, das Leben nach dem Tod darstellen zu können, wie es Tolstoj mit seiner Erzählung *Smert Ivana Il'iča* (1886) unternommen hat.

die Verheißung der Wiederherstellung der Gerechtigkeit (für Russland) ebenfalls nicht darzustellen, sondern nur in Erwartung zu stellen vermag.

**IV. ОТЗЫВЧИВОСТЬ – Publizistische Aspekte des
Rechts und das Urteil des Lesers in *Dnevnik
pisatelja***

Angefangen mit Dostoevskijs erstem Artikel *Zuboskal (Der Spötter)*, seiner ersten Veröffentlichung *Peterburgskaja letopis' (Petersburger Chronik)* sowie den Zeitschriften *Vremja (Die Zeit)* und *Èpocha (Die Epoche)* bis hin zum *Dnevník pisatelja (Tagebuch eines Schriftstellers)* setzt sich beim Autor eine publizistische Strategie fort, welche die Urteilsbildung des Lesers immer mehr in den Fokus der Texte nimmt. Dostoevskijs Popularität in Russland während der 1870er und 1880er Jahre basiert zum Teil auf den modernen Mitteln des Feuilletons, des Zeitungswesens und seiner Adressierungsmöglichkeiten, die vor allem mit dem Kroneberg-Prozesses im *Dnevník pisatelja* ein großes Interesse bei den Lesern weckte. Mit seiner literarischen Stellungnahme zu den durch die Justizreform von 1864 eingeführten Geschworenenprozessen versucht Dostoevskij auf die Debatten der in der Öffentlichkeit diskutierten Gerichtsurteile einzugehen und die Prozesse öffentlicher Meinungsbildung mitzuprägen. Diese Ausrichtung auf das Urteil des Lesers zeigt sich insgesamt als ein publizistisches Konzept Dostoevskijs, welches systematisch seit der Veröffentlichung seiner ersten Werke bis hin zu *Dnevník pisatelja* ausgebaut wird.

Der Begriff „отзывчивость“ steht in den Artikeln um den Kroneberg-Prozess (*Dnevník pisatelja* von 1876) sowie in *Sreda (Das Milieu, in Dnevník pisatelja 1873)* im Zentrum der publizistischen Aspekte des Rechts bei Dostoevskij. In älteren deutschen Übersetzungen von *Dnevník pisatelja*, wie der einzig vollständigen Übertragung ins Deutsche von Alexander Eliasberg (1922-1924), wird „отзывчивость“ mit „Sichhineinversetzen“ übersetzt, in den neueren Übersetzungen, wie z.B. von E.K. Rahsin, heißt es „Resonanzfähigkeit“. Zum einen bezieht sich der Begriff „отзывчивость“ auf die Resonanzfähigkeit von Advokatenreden, die eine bestimmte Wirkung bei den Geschworenen sowie beim Publikum hervorrufen sollen, um damit das Urteil über den Gerichtsfall zu beeinflussen. Im Kommentar zu seiner Puškin-Rede beschreibt Dostoevskij in *Dnevník pisatelja* von 1880 hingegen mit dem Begriff auch die Fähigkeiten Puškins, sich durch sein „Genie“ in fremde Völker hineinversetzen zu können:

Третий пункт который я хотел отметить в значении Пушкина, есть та особая характернейшая и не встречаемая кроме него нигде и ни у кого черта художественного гения — способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций и перевоплощения почти совершенного. Я сказал в моей речи, что в Европе

были величайшие художественные мировые гении: Шекспир, Сервантес, Шиллеры, но что ни у кого из них не видим этой способности, а видим ее только у Пушкина. Не в отзывчивости одной тут дело, а именно в изумляющей полноте перевоплощения. [...] Народ же наш именно заключает в душе своей эту склонность к всемирной отзывчивости и к всепримирению и уже проявил ее во всё двухсотлетие с петровской реформы не раз. (PSS 26, 130 f.)

Der *dritte* Punkt, den ich hinsichtlich der Bedeutung Puschkins feststellen möchte, ist jene besondere, allcharakteristischste und bei keinem anderen Dichter außer ihm vorhandene Eigenschaft künstlerischer Schöpfermöglichkeit: ich meine die Fähigkeit, sich in den Geist fremder Nationen hineinzusetzen, sich nahezu vollkommen in deren Genien zu verwandeln. Ich sagte in meiner Rede, daß es in Europa die größten künstlerischen Weltgenies gegeben hat, Dichter wie Shakespear, wie Cervantes, wie Schiller, daß wir aber bei keinem einzigen von ihnen allen die Fähigkeit feststellen können, sondern nur bei Puschkin. Und nicht etwa nur das Sichhineinsetzen, das bloße Verstehen der anderen ist hier das Bedeutungsvolle, sondern gerade die erstaunliche Vollkommenheit der Verwandlung. [...] Unser ganzes Volk trägt die Neigung, sich in den Geist anderer Völker hineinzusetzen, und somit die Neigung zur Allversöhnung in seiner Seele und hat das in den zwei Jahrhunderten nach der Reform Peters auch schon mehr als einmal bewiesen. (Dostojewski 1992, 471 f.)

Dostoevskij beschreibt das Genie Puškins als Verkörperung der „отзывчивость“, der Fähigkeit des Sichhineinversetzens des russischen Volkes „in den Geist anderer Völker“, um damit schließlich zur „Allversöhnung“ beizutragen. Diese „поэтическая отзывчивость“, wie es in den Anmerkungen zum Kommentar der Puškin-Rede aus den *Sobranie sočinenij* heißt (vgl. PSS 26, 479), wird hier zur zentralen Strategie der Poetik Dostoevskijs, in der sich das Genie Puškins mit der slavophilen Sendungsidee Russlands zum Konzept der „всечеловечество“ verbindet, der *All-Menschheit*.⁶⁰

In Abgrenzung zur positiv markierten „поэтическая отзывчивость“ formuliert Dostoevskij mit dem Begriff „адвокатская отзывчивость“ eine negativ markierte Resonanzfähigkeit der Advokatenrede, wie er sie vor allem dem populären Advokaten Włodzimierz Spasowicz⁶¹ zuschreibt. Im *Dnevnik pisatelja* von 1876 bezeichnet Dostoevskij, indem er sich auf die Gerichtsreden Spasowiczs bezieht, Advokaten als Talente, dessen „Resonanzfähigkeit“ sie zum lügen verlocken würde:

Я несколько не спорю, что при суровой честности правил и при твердости духа даже и адвокат может справиться с своею «отзывчивостью»; но есть случаи и обстоятельства, когда человек и не выдержит: «представятся само собою такие подробности» и — увлечется человек. Господа, всё, что я здесь говорю об этой отзывчивости, почти вовсе не пустяки; как это ни просто по-видимому, но это чрезвычайно важное дело, даже в каждой жизни, даже у нас с вами: вникните глубже и дайте отчет и вы увидите, что

⁶⁰ Fälschlicher Weise wird dieser von Vladimir Solov'ev ausgehende Begriff „всечеловечество“ im Deutschen meist mit *All-Einheit* übersetzt, doch zeigt sich in der Betrachtung von Solov'evs frühen Schriften, dass dieser Begriff bereits auf seinem Konzept der „всеединство“, der *All-Einheit*, aufbaut.

⁶¹ Spasowicz war polnischer Abstammung und lehrte zunächst an der juristischen Fakultät der Universität St. Petersburg, um sich dann ab 1866 als Advokat vor allem in Strafprozessen einen Namen in Russland zu machen. Berühmt wurde er durch seine Rolle als Strafverteidiger im Prozess gegen Sergej Nečaev.

чрезвычайно трудно остаться честным человеком иногда именно через эту самую излишнюю и разбалованную «отзывчивость», принуждающую нас лгать беспрерывно. (PSS 22, 55)

Ich bestreite nicht, daß auch der Advokat, wenn er eine streng ehrliche Gesinnung hat und über große seelische Kraft verfügt, seine „Resonanzfähigkeit“ zu bemeistern vermag; es gibt aber Fälle und Umstände, wo der Mensch es nicht aushalten kann: „es bieten sich ganz von selbst solche Einzelheiten“, daß er sich hinreißen lassen muß. Meine Herrschaften, alles, fast alles, was ich hier von dieser Resonanzfähigkeit sage, ist keine Bagatelle; wie einfach es auch erscheint, es ist doch eine außerordentlich wichtige Sache, sogar in jedem Leben, selbst für sie und mich: Man versuche nur, tiefer hineinzublicken und sich Rechenschaft darüber zu geben, und man wird sehen, daß es oft furchtbar schwer ist, ein ehrlicher Mensch zu bleiben, gerade infolge dieser übertriebenen und großgezogenen „Resonanzfähigkeit“, die den Menschen zwingt, ununterbrochen zu lügen. (Dostojewski 1992, 158)

Nach Dostoevskij missbrauche der Advokat sein Talent, indem er die „Resonanzfähigkeit“ seiner Worte für die Glaubhaftigkeit vor den Geschworenen ausnutzt. Hier wird die „адвокатская ,отзывчивость““, wie es an anderer Stelle im *Dnevnik pisatelja* in Bezug auf Spasoviczs Redekunst heißt (vgl. PSS 22, 68), zur falschen sittlichen Handlung, die dazu zwingt, „ununterbrochen zu lügen“. Ein „ehrlicher Mensch“ zu bleiben angesichts dieses Talents, ist für Dostoevskij daher eine Frage, der sich nicht nur Advokaten, sondern auch Dichter stellen müssen.

Die „поэтическая отзывчивость“ wird damit zum Gegenpol der „адвокатская отзывчивость“, bei denen sich Sittlichkeit und Lüge, Sendungsbotschaft und Verführungskunst gegenüberstehen. Beide Formen der Rhetorik verwenden jedoch diesselben wirkungsästhetischen Mittel, die sich zwar nach Dostoevskij in ihrer ethischen-moralischen Ausrichtung auf den Adressaten unterscheiden würden, die in seinen Texten jedoch nicht immer genau voneinander differenziert werden. Daher stellt sich die Frage, inwiefern Dostoevskij zum einen selbst seine wirkungsästhetischen Mittel in den Texten reflektiert bzw. „nutzt“ und zum anderen, inwiefern er mit der Kritik an Advokaten auf das Urteil des Lesers über die öffentlichen Gerichtsprozesse in ähnlicher Weise einwirken will, wie die Advokatenrede auf das Urteil der Geschworenen. Um auf seine publizistische Strategie in Bezug auf das Verhältnis von „поэтическая“ und „адвокатская отзывчивость“ näher eingehen zu können, ist es jedoch nötig, sich die publizistischen Vorläufer des *Dnevnik pisatelja* anzuschauen. Die darin enthaltenen Spuren der Ausrichtung auf das Urteil des Lesers machen *Dnevnik pisatelja* zu einer Fortführung eines literarischen Konzeptes, welches das Feuilleton als Spielfläche für literarische Genreexperimente sowie für die politische Meinungsbildung in Russland zu nutzen weiß.

1. Exkurs: Publizistische Vorläufer des *Dnevnik pisatelja*

1.1 Das literarische Motiv des Schelms in *Zuboskal* von 1845

Dostoevskijs publizistisches Schreiben beginnt bereits 1845 mit seinem Artikel *Zuboskal* (*Der Spötter*). Diesen Artikel schrieb er auf Nikolaj Nekrasovs Bitten hin, doch erhielt er aufgrund der sich insgesamt in russischen Zeitschriften abzeichnenden gesellschaftskritischen Tendenzen keine Druckgenehmigung (vgl. Dudek 1988, 695). Bemerkenswert ist, dass Dostoevskij fast von Beginn an des sich in Russland etablierenden kritischen Zeitungswesens als Autor entscheidend mitgewirkt hat. Dostoevskij orientiert sich zunächst an den Artikeln Belinskijs und den Autoren der *natural'naja škola*, welche die kritischen Essays und physiologischen Skizzen nach dem Vorbild französischer Feuilletons auf den Weg gebracht hatten, um dann in seinen Zeitschriften *Vremja* und *Épocha* ab den 1860er Jahren einen eigenen Stil zu entwickeln.

In dem Artikel *Zuboskal* gibt Dostoevskij erstmals eine programmatische Definition seines eigenen publizistischen Rahmens, den er mit dem Konzept des „Spötters“ zu umfassen beabsichtigt, jedoch in diesem Umfang erst mit den *Dnevnik pisatelja* knapp 30 Jahre später verwirklicht wird:

По, может быть, и после всего, что мы сказали о характере «Зубоскала», о привычках его и наклонностях, даже о самом поведении, кто-нибудь спросит еще — каково же будет содержание нашей книги? чего должно надеяться от нее, чего не надеяться? [...] Повести, рассказы, юмористические стихотворения, пародии на известные романы, драмы и стихотворения, физиологические заметки, очерки литературных, театральных и всяких других типов, достопримечательные письма, записки, заметки о том, о сем, анекдоты, пuffy и пр., и пр., всё в том же роде, то есть в том роде, который соответствует нраву «Зубоскала» и кроме которого ни к какому другому роду он не чувствует в себе призвания. (PSS 18, 9)

Nach alledem, was wir über den Charakter des „Spötters“, über seine Gewohnheiten und Neigungen und sogar über sein Benehmen gesagt haben, möchte vielleicht noch jemand wissen, welchen Inhalts unser Buch sein wird, was man von ihm erhoffen und was man nicht erhoffen darf? [...] Sie finden dort Novellen, Erzählungen, humoristische Verse, Parodien auf bekannte Romane, Dramen und Gedichte, physiologische Anmerkungen, Skizzen über Literatur, Theater und alle möglichen Bereiche, interessante Briefe, Aufzeichnungen und Bemerkungen zu diesem und jenem, Anekdoten, Aufschneidereien und vieles andere dieser Art, das heißt einer Art, die dem Wesen des „Spötters“ entspricht und die die einzige ist, zu der er sich berufen fühlt. (Dostojewski 1988, 11f.)

Schon mit diesem ersten Versuch einer Zeitschriftenveröffentlichung macht Dostoevskij deutlich, zu was er „sich berufen fühlt“: Ein Genremix, der sämtliche literarische Gattungen und Textformen beinhaltet. Auch Michael Bachtin stellt für *Dnevnik pisatelja* ein Genre- und Themenmix fest, der die enzyklopädische Bandbreite aller sozialen und ideologischen Sphären seiner Zeit abzudecken versuche (vgl. Bachtin zitiert nach Morson 1981, 5). Es ist bemerkenswert, dass Dostoevskij dieses stilistische Konzept bereits mit Beginn seines literarischen Schaffens so deutlich vor Augen hat.

Doch nicht nur diese Ankündigung des Konzeptes, sondern auch das Motiv des Spötters spielt für Dostoevskijs spätere Werke eine entscheidende Rolle. Der Spötter lässt sich mit dem literarischen Motiv des „Schelms“ vergleichen:

Er [der Schelm] will nicht das Böse, ist auch nicht hemmungslos bösen Instinkten hingeeben, er reagiert nur auf die Bosheit der Umwelt ebenso böse und hat nicht die ideale Vorstellung, sich moralisch intakt durchzubringen, sondern er will überleben und auch nicht schlecht überleben. Der Schelm ist durch Herkunft oder Schicksalsschlägen unter die Armen und die den Unbilden schutzlos Ausgesetzten geraten, darum kann seine Gegenwehr nicht frontal sein, sondern muß die List zu Hilfe nehmen: er überlebt durch seine Schlaueheit. Seine Stärke beruht auf der Kenntnis der menschlichen Schwächen, die er auch an den Etablierten und Hochgestellten durch seine Schachzüge ausnutzt und zugleich entlarvt. (Frenzel 1999, 631)

Der Schelm wird als Leitmotiv genuin literarischer Texte genau zwischen jenen Sphären des Guten und Bösen verortet, zwischen denen sich z.B. die unzuverlässigen Erzählerstimmen von *Besy* und auch *Brat'ja Karamazovy* bewegen. In dieser Charakterisierung des Schelms lassen sich auch Figurentypen in Dostoevskijs Texten wiederfinden, wie z.B. im „unter die Armen geratenen“ Protagonisten aus *Zapiski iz mertvogo doma*, der sich als Adliger unter Inhaftierten wiederfindet, oder in Pjotr Verchovenskij und seiner „Gegenwehr“, welche „die List zu Hilfe nimmt“, mit der er schließlich die Verschwörergruppe „наши“ („die Unsrigen“) an sich bindet.

Doch die Verbindung vom Motiv des Schelms zum Spötter liegt vor allem im satirischen Element. Sowohl Schelm als auch Spötter haben eine starke Ausrichtung auf ein Gegenüber, auf Gegner, die es zu verlachen bzw. durch gespielte Naivität zu täuschen gilt:

In der Literatur besitzt der Schelm eine heuristische Funktion. Als Instrument der Satire ist seine Figur auf zweite Personen bezogen, deren Schwächen er, ein scheinbar Naiver, mit den Mitteln der Verführung wirksam werden läßt, so daß er die Duplicierung seiner Gegner sowie den eigenen öffentlichen oder geheimen Triumph herbeiführt. (Frenzel 1999, 631)

Der Artikel *Zuboskal* kündigt damit nicht nur die stilistische Seite von Dostoevskijs zukünftigem literarisch-publizistischen Konzept an, sondern auch die rezeptive Seite dieses Konzeptes: eine „Düpiertung“ des Lesers, durch das Vortäuschen von Naivität und scheinbar begrenztem Wissen, ein Spotten, welches den Bruch in den Gattungskonventionen mit dem Bruch in der Konversation zu verdecken versucht, der schließlich durch die „Mittel der Verführung“ wirksam gemacht werden soll. Dostoevskij kündigt in *Zuboskal* mit der Programmatik des Spötters bereits eine Wirkungsästhetik an, die er aber erst im *Dnevnik pisatelja* unter den Begriff der „отзывчивость“ zum übergeordneten publizistischen Konzept ausbauen wird, indem die Rhetorik von Advokaten düpiert werden soll durch die Ironie und scheinbare Naivität der Dichter.

1.2 Feuilleton und Flaneur in *Peterburgskaja letopis'* von 1847

Die ersten von Dostoevskij veröffentlichten publizistischen Artikel, die *Peterburgskaja letopis'* (*Petersburger Chronik*), wurden 1847 in der Zeitschrift *S.-Peterburgskije Vedomosti* herausgegeben. Dostoevskij portraitiert hier auf ironische Weise die Stadt St. Petersburg aus der Sicht eines Spaziergängers und knüpft damit an die Traditionen des *Petersburger Texts* an:

Первая петербургская пыль после потопа грязи и чего-то очень мокрого в воздухе, конечно, не уступает в сладости древнему дыму отечественных очагов, и гуляющий, с лица которого спадает недоверчивость, решается наконец насладиться весной. Вообще в петербургском жителе, решающемся насладиться весной, есть что-то такое добродушное и наивное, что как-то нельзя не разделить его радости. Он даже, при встрече с приятелем, забывает свой обыденный вопрос: что нового? и заменяет его другим, гораздо более интересным: а каков денек? А уж известно, что после погоды, особенно когда она дурная, самый обидный вопрос в Петербурге — что нового?“ (PSS 18, 11)

Der erste Petersburger Staub nach der Sintflut von Schmutz und sehr feuchter Luft steht natürlich in seiner Süße dem früheren Rauch der heimatlichen Feuerstellen in nichts nach, und der Spaziergänger, von dessen Antlitz der Ausdruck des Mißtrauens schwindet, wagt es endlich, den Frühling zu genießen. Überhaupt steckt in einem Einwohner von Petersburg, der beschließt, den Frühling zu genießen, etwas so Treuherziges und Naives, daß man nicht umhinkann, seine Freude zu teilen. Trifft er einen Freund, vergißt er sogar seine übliche Frage: Was gibt es Neues?, er ersetzt sie durch eine andere, viel interessantere: Was für ein Tag, nicht wahr? Jeder weiß, daß außer der Frage nach dem Wetter, vor allem, wenn es schlecht ist, die unangenehmste Frage in Petersburg lautet: Was gibt es Neues? (Dostojewski 1988, 14f.)

Die Ironie der *Peterburgskaja letopis'* liege laut Gary Saul Morson in der Übertragung der Eigenschaften der Stadt und ihrer Bewohner auf die Charakteristika des Genres Feuilleton (vgl. Morson 1981, 16 f.). Die Stadt werde in den Augen des Feuilletonisten, der durch die Straßen St. Petersburgs spaziert, als „geschichtslos und unabgeschlossen“ betrachtet (ebd., 17). Der Spaziergänger wird zu einem Träumer, so Morson, welcher vergeblich nach feuilletonistischen Neuigkeiten suche, aber letztlich nur über Triviales wie das Wetter berichten kann (ebd.).

In *Zuboskal* verwendet Dostoevskij für den Spaziergänger in den Straßen St. Petersburgs bereits die Bezeichnung „фланер“, um damit die stilistische Eigenart der Erzählerstimme zu beschreiben: „Он, может быть, единственный фланер, уродившийся на петербургской почве.“ (Dostoevskij 1978, 7; „Vielleicht ist er der einzige dem Petersburger Boden entsprossene Flaneur [...]“ (Dostojewski 1988, 8). In *Peterburgskaja letopis'* liegt der Fokus jedoch noch stärker auf der Rolle des Flaneurs als auf der des Feuilletonisten, der zugleich die Gegend beobachtet und auch von seiner Umgebung gesehen werden will (vgl. PSS 18, 23). Das Flanieren in *Peterburgskaja letopis'* will die Aufmerksamkeit des Betrachters (bzw. des Lesers) auf sich (bzw. den Autor) lenken. Am Anfang des Schaffens von Dostoevskij stehen damit Geltungsbedürfnis (nicht zuletzt aus der zwingenden Notwendigkeit des Geldverdienens heraus), aber auch eine Betonung des feuilletonistischen Stils.

Das Feuilleton hat an sich keine klare Form – feuilletonistisch heißt plaudernd, spottend, humoristisch, (selbst-)ironisch und unterhaltend. Innerhalb des Feuilletons ist eine spielerische Umwertung von Werten möglich; eine Rechtfertigung und ein Kommentar der (meist politischen) Wirklichkeit.⁶² Der plaudernde Tonfall des Feuilletonisten hat vor allem die Funktion, den Leser unmittelbar anzusprechen und zugleich über das Informieren hinaus den Leser zu belehren. Das Feuilleton etablierte sich in den 1840er Jahren aus Frankreich, England und Deutschland kommend schließlich auch in den russischen Zeitschriften. Laut Erhard Schütz tritt das Feuilleton durch plaudernden Tonfall in einen Dialog mit dem Leser – ein Kommentar der Lebenswirklichkeit des (meist städtischen) Lesers, der verständlich

⁶² In dieser Darstellung der Charakteristika des Feuilletons beziehe ich mich hier und im Folgenden auf das Vortragsmanuskript von Erhard Schütz (2014). Vgl. zur Gattungspoetik des Feuilletons vor allem auch Hildegard Kernmeyer (2012).

Die Feuilletonisten reflektierten das Format oft selbst, im Sinne einer Rechtfertigungspoetologie. Die Behauptung innerhalb des Feuilletons als Selbstbehauptung für das Genre, aber auch für die Rechtfertigung des Autors vor dem Publikum der Zeitschrift, wird zu einem zentralen Aspekt feuilletonistischen Schreibens, das seinen Höhepunkt im 20. Jahrhundert, im sogenannten „Zeitalter des Feuilletonismus“ (Hesse) erlebt.

geschrieben sein und zum Verständnis beitragen soll. Das Feuilleton könne daher als eine Ethik in der eigentlichen Bedeutung des Wortes *ēthikē* bezeichnet werden, die zum „sittlichen Verständnis“ beitragen soll.

Der feuilletonistische Stil erlaubt Dostoevskij in *Peterburgskaja letopis'* eine scheinbar unbekümmerte Beschreibung der städtischen Umgebung, hinter der sich aber die Funktion einer versteckten Kritik an der politischen Situation des Landes verbirgt. Für Morson bedeutet gerade die Trivialität und „Nachrichtenlosigkeit“ des Feuilletonisten in *Peterburgskaja letopis'* eine verschleierte Kritik an den Möglichkeiten der freien Meinungsäußerung und damit an der politischen Realität (vgl. Morson 1981, 16). Die Kritik des Autors an der Zensur kann in diesem Fall nur in Form der *aesopischen* Sprache gegeben werden, durch ein „Nicht-Sagen“ in einem verschleierten Sprechen. Es scheint, dass der strengen Zensur Nikolajs I. in dieser frühen Phase von Dostoevskijs Feuilletons nur durch die Trivialität des durch die Straßen Petersburgs gehenden Flaneurs entgegnet werden kann, die dabei Ausdruck einer freien Meinungsäußerung sein will.⁶³

Die Trivialität des Erzählens in *Peterburgskaja letopis'* (durch das Flanieren und die „Nachrichtenlosigkeit“) zeige sich laut Morson zudem insgesamt als „Unabgeschlossenheit“ und „Planlosigkeit“, die gerade für das Feuilleton in seiner russischen Adaption charakteristisch sei.⁶⁴ Die Artikel der *Peterburgskaja letopis'* sind jedoch keineswegs plan- oder ziellos formuliert, sondern spielen mit dem Informationsgehalt feuilletonistischer Nachrichten durch das Konterkarieren der Erwartungshaltung des Publikums, um damit vor allem auf den literarischen Gehalt des Textes sowie auf die darin enthaltene Zeitkritik hinzuweisen.

⁶³ Joseph Frank befasst sich ausführlich mit der *Peterburgskaja letopis'* (Frank 1976, 217-238). Vgl. bei Frank den Aspekt der Polemik Dostoevskijs gegen die Stadtbeschreibung St. Petersburgs durch den Franzosen Marquis de Custine, der die Stadt als Karikatur europäischer Städte bezeichnete und den damit verbundenen Aspekt der russischen Nationalität, den Dostoevskij hier zu rechtfertigen versucht (ebd., 228).

⁶⁴ „This ‘unfinished’ and ‘haphazard’ quality is especially apparent in the feuilleton, a boundary genre that attracted efforts by a number of Russia’s most talented writers, including Dostoevskij, Turgenev, and Goncharov as well as Panaev, Pleshcheev, and Druzhinin.“ (Morson 1981, 16)

1.3 Die Zeitschriften *Vremja* und *Èpocha* und das Programm der *počvenniki*

Mit den Zeitschriften *Vremja* (*Die Zeit*) und *Èpocha* (*Die Epoche*) entwickelt Dostoevskij ab den 1860er Jahren ein publizistisches Konzept, welches zur Grundlage des *Dnevnik pisatelja* werden soll. Dieses Konzept basiert auf der politisch-philosophischen Strömung der *počvenničestvo* (*Rückkehr zum Erdboden*), die eine Antwort auf die als radikal empfundene Position der Zeitschrift *Sovremennik* (*Der Zeitgenosse*) darstellte. Die Angst vor der Zensur spielt in der Zeit der Veröffentlichung von *Vremja* und *Sovremennik* eine entscheidende Rolle: Die russischen Autoren mussten sich vorsichtig an die neue Situation der Lockerung von Publikationsrechten herantasten, die in den 1860er Jahren durch das Ende der Ära Nikolaj I. ermöglicht wurde (vgl. Frank 2002, 28). Es wurden in dieser Zeit zwar viele gesellschaftskritische Zeitschriften neu gegründet, doch eine sozialpolitische Kritik zu äußern, stellte immer noch einen ungewohnten und nach wie vor gefährlichen Status der freien Meinungsäußerung dar (vgl. ebd., 29).⁶⁵ Während die Zeitschrift *Sovremennik* bis zu ihrem Verbot im Jahr 1866 tonangebend war und laut Klaus Städtke eine eher „materialistische Anthropologie und eine[r] Ethik des ‚vernünftigen Egoismus‘“ propagierte (Städtke 2002, 172), so versuchte sich Dostoevskijs Zeitschrift *Vremja* eher diplomatisch zu geben. Dennoch wurde *Vremja* schon 1863 durch die Zensur unter dem Vorwand verboten, der von Strachov anonym herausgegebene Artikel *Rokovoj vopros* (*Die verhängnisvolle Frage*) habe sich positiv zur polnischen Rebellion gegen Russland ausgesprochen. Im Anschluss daran gründet Dostoevskij 1864 die Zeitschrift *Èpocha*, die jedoch schon im selben Jahr erneut der Zensur zum Opfer fiel.

Joseph Frank führt diese diplomatische Haltung der *Vremja* und *Èpocha* auf die „friedfertige“ Utopie der *počvenniki* zurück, die eine weitestgehend politisch angepasste und diplomatische Ausrichtung vertreten haben, um sich dadurch eine gewisse Distanz zu den Slavophilen zu wahren (vgl. Frank 2002, 36) und sich von anderen Zeitschriften dieser Zeit abzusetzen (vgl. ebd., 38):

⁶⁵ Nach Dostoevskijs Aufenthalt im sibirischen Strafgefangenenlager und seiner Rückkehr Mitte der 1850er Jahre nach St. Petersburg, versuchte er zunächst vergeblich seine Texte zu veröffentlichen. Für Dostoevskij und seinen Bruder Michail bot sich nun die Möglichkeit, ihre Idee einer wöchentlich erscheinenden Zeitschrift in die Tat umzusetzen (Michail hatte dafür eigens im Vorfeld eine Fabrik zur Produktion der Zeitschriften gekauft).

The *pochvenniki*, in other words, believed that the social-political issues of the day should be seen as secondary to the larger task of helping to forward a new Russian cultural synthesis – one that would emerge from the fusion of the people and their more cultivated superiors. For the radical intelligentsia, exactly the reverse hierarchy of values prevailed: all other issues were secondary to that of improving the lot of the peasantry in the manner they considered most consonant with social justice. Another noticeable feature of Dostoevsky's program, which again sets it off sharply from that of the radicals, is his insistence that the transformation must take place peacefully and his conviction (or hope) that violence would be avoided. (Frank 2002, 35)

Die *počvenniki* würden einerseits einer friedvollen politischen Neuerung entgegensehen, die erst im Kollektiv zusammen mit dem Volk entstehe, andererseits hätten sie versucht, dem revolutionären Geist dieser neuen liberalen Epoche der 1860er Jahre Ausdruck zu verleihen, indem sie vor allem Intellektuelle und Literaten zu Wort kommen ließen. Dieses Programm eines „friedvollen Wandels in der Gesellschaft“ der Zeitschriften *Vremja* und *Épocha*, so Frank, distanzieren sich damit sowohl von den Konservativen wie auch von liberalen Denkern, zu denen zu diesem Zeitpunkt auch Teile der Slavophilen gezählt wurden (vgl. Frank 2002, 36). Die Mischung aus politischem (friedvollem) Programm und einem Fokus auf die Literatur als Kommentar der (politischen) Wirklichkeit zeigt sich als konzeptionelle Grundlage des *Dnevnik pisatelja* und seiner heterogenen Zusammenstellung von Texten, in denen sich ebenfalls literarische und politische Kommentare vermischen. Doch ist es vor allem die abwendende Haltung der *počvenniki* gegenüber einer Europäisierung Russlands, die zugleich eine Synthese der Kulturen anstrebt, welche sich in Dostoevskij's publizistischem Schaffen widerfindet. Insbesondere die in der Zeitschrift *Vremja* herausgegebenen *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* (*Winteraufzeichnungen über Sommereindrücke*) können als ein Grundlagentext dieses publizistischen Konzeptes angesehen werden, mit welchem Dostoevskij erstmals das Thema der Advokatenrede aufgreifen wird.

1.3.1 Rechtskritik und Bekehrung in *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach*

Dostoevskij veröffentlichte *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* 1863 kurz vor dem Verbot seiner Zeitschrift *Vremja*. Er beschreibt darin zum einen die Eindrücke seiner ersten Europareise, die er zum Anlass nimmt, sich kritisch (ja sogar zynisch) über die politische und zivilisatorische Entwicklung Europas zu äußern. Zum anderen geht es ihm in dieser Auseinandersetzung mit Europa aber auch um einen

eigenen Sinneswandel, den er durch die Rückschau seiner Reiseeindrücke zu schildern versucht. Dieser Sinneswandel vollzieht sich vor dem Hintergrund einer Reisebeschreibung und auf der Grundlage des politischen Programms der *počvenniki* als Polemik gegen die Grand Tour sowie als Kritik der europäischen Kultur, insbesondere der Rechtskultur Europas.

Dostoevskij bringt in *Zimnie zametki* zunächst seine gescheiterten Erwartungen an die Europareise zum Ausdruck. In der Rückschau der Reise werden die Eindrücke zu einem von Zweifel und Verachtung geprägten Bericht einer Pilgerreise nach Europa, dessen Ziel die eigene Bekehrung und der Wunsch nach einem Wandel in den Kulturen ist. Mit dem Thema klingen die Postulate der *počvenniki* nach einer Synthese der westlichen und russischen Kulturen an. Durch den Wandel in der eigenen Kultur soll von Russland eine Sendungsbotschaft ausgehen, die sich auf die westlichen Kulturen übertragen soll. Gerade vor dem Hintergrund der „Sommerreise“, also der Distanz zur Heimat, die jedoch als „Winteraufzeichnungen“ wieder in der Heimat geschrieben werden, zeigt sich das Verhältnis von Reiseerlebnis und Reiserückschau, von europäischer Kulturkritik und russischer Sendungsbotschaft, mit der Dostoevskij in *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* diese Übertragung eines Wandels der Kulturen mit dem Sinneswandel des Reisenden verknüpft.

Um diese Übertragung von (Sinnes-)Wandel glaubhaft machen zu können, präsentiert sich laut Andreas Guski in den *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* daher ein „feuilletonistisches Prinzip“ (Guski 1995, 32), dass u.a. mit Heinrich Heines Reisebildern zu vergleichen sei.⁶⁶ Ähnlich wie bei Heine entziehe sich auch bei Dostoevskij der Erzähler dabei stets einer fixierbaren Rolle wie auch das Werk an sich einer allgemeinen Gattungsdefinition (vgl. Guski 1995, 33):

Der Erzähler entzieht sich jeder fixierbaren Rolle, die den Reisenden auf die Perspektive des Moralisten, des Schwärmers, des Abenteurers oder des Wissenschaftlers festlegen würde. Nicht einmal der angekündigte Gesprächsmodus der „einfachen Plauderei“ ist für bare Münze zu nehmen [...]. An die Stelle der Konversation treten Gesinnungsbekanntnis und Prophetie. Die Berufung auf die Rolle des Plauderers und das Genre der „leichten Skizzen“ jedoch

⁶⁶ Andreas Guski sieht den Beginn des russischen Feuilletons im Unterschied zum europäischen erst am Ende des 19. Jahrhunderts, doch stellt er fest, dass sich bereits bei Gercens *Byloe i dumy* (*Gedachtes und Erlebtes*, 1859) und Dostoevskijs *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* (1863) ein feuilletonistisches Prinzip zeige. Guski fasst die unterschiedlichen wissenschaftlichen Positionen über den Beginn des russischen Feuilletons zusammen, die zum einen Autoren wie Suvorin, Amfiteatrov und Dorošesvič und zum anderen Družinin und Bestužev-Marlinskij als Vorreiter des Feuilletons betrachten, bisweilen auch Panaev, dessen Texte jedoch eher als Satire eingeordnet werden müssen. Daher sei das „feuilletonistische Prinzip“, wie es Guski nennt, eher bei Gercen und Dostoevskij zu finden (Guski 1995, 32).

motivieren dieses Rollenspiel und seine stilistisch-semantischen Brüche. Ähnlich sprunghaft und ironisch ist Dostoevskijs „Dnevnik pisatelja“ angelegt. Schon der gewählte Genrebegriff des Tagebuchs ist doppelbödig, denn Dostoevskij geht es weniger um Selbst- als um Weltbeobachtung. (Guski 1995, 33)

Das Genre der „leichten Skizzen“ (*očerki*) werde dabei konterkariert durch den Bruch mit der Konversation bzw. mit der „Plauderei“, als elementarem Bestandteil feuilletonistischen Schreibens. Dieser stilistische Bruch mit den Konventionen des Feuilletons wird gleich zu Beginn von *Zimnie zametki* deutlich:

— А! — восклицаю я, — так вам надобно простой болтовни, легких очерков, личных впечатлений, схваченных на лету. На это согласен и тотчас же справлюсь с записной моей книжкой. И простодушным быть постараюсь, насколько могу. Прошу только помнить, что, может быть, очень многое, что я вам напишу теперь, будет с ошибками. Разумеется, не всё же с ошибками. Невозможно ведь ошибиться, например, в таких фактах, что в Париже есть Нотр-Дам и Баль-Мабиль. Особенно последний факт до того засвидетельствован всеми русскими, писавшими о Париже, что в нем уже почти нельзя сомневаться. В этом-то, может, и я не ошибусь, а, впрочем, в строгом смысле и за это не ручаюсь. Ведь говорят же вот, что быть в Риме и не видеть собора Петра невозможно. Ну так посудите же: я был в Лондоне, а ведь не видал же Павла. Право, не видал. (Dostoevskij 1973, 49)

Ah! rufe ich aus, dann ist es ihnen also nur um eine einfache Plauderei, leichte Skizzen, persönliche, flüchtig eingefangene Eindrücke zu tun? Damit bin ich auch einverstanden und werde sogleich in meinem Notizbuch nachschlagen. Ich werde mich bemühen, nach Kräften offenherzig zu sein. Nur bitte ich, nicht zu vergessen, daß möglicherweise in dem, was ich für Sie jetzt schreiben werde, sehr viele Fehler vorkommen können, selbstverständlich nicht in allem. In Tatsachen z.B. daß es in Paris eine Notre Dame und einen Bal-mabille gibt, ist ein Irrtum ausgeschlossen. Besonders letztere Tatsache ist von allen Russen, die über Paris geschrieben haben, so oft bezeugt worden, daß man an ihr wirklich nicht zweifeln darf. Darin werde vielleicht nicht einmal ich irren können, doch übrigens streng genommen stehe ich auch dafür nicht ein. Behauptet man doch, in Rom sein und den Petersdom nicht sehen, sei unmöglich. Nun, urteilen Sie selbst: ich war in London und habe den Paulus doch nicht gesehen. Meiner Treu, ich habe ihn nicht gesehen. (Dostojevskij 1962, 10f.)

Hier wird die Ironie gegenüber der Erwartungshaltung des Lesers in Bezug auf den Reisebericht deutlich: Es handelt sich gerade nicht um eine „Skizze“ oder ein Feuilleton, aber auch nicht wirklich um einen Reisebericht, da bereits erste Zweifel bzw. „Fehler“ vorab bekundet werden, wichtige Reiseziele nicht aufgesucht zu haben. Dostoevskij polemisiert hier vor allem gegen Karamzins *Pis'ma russkogo putešestvennika* von 1791-1792. Karamzin beschreibt eine Grand Tour, in der Rom als Ziel der Bildungsreise natürlich nicht fehlen darf. Interessanterweise reist Dostoevskij tatsächlich in seiner ersten Europareise im Jahr 1862 nicht nach Rom, sondern erst ein Jahr später. Doch geht er in seinen Texten auf diese zweite Reise und den Besuch Roms in keinsten Weise ein. An dieser Stelle zeigt sich bei Dostoevskij insgesamt eine Duplicierung von Erwartungshaltungen, ein Spiel mit dem Genre Feuilleton und Literatur in einem Dazwischen, so dass durch eine Kritik an der

europäischen Kultur, insbesondere an der Rechtskultur, auch die Kritik an der eigenen kulturellen Entwicklung möglich wird.

Bemerkenswert an der Reisebeschreibung ist der Besuch einer Gerichtsverhandlung in Paris, welche die erste Auseinandersetzung Dostoevskijs mit den Gerichtsreden von Advokaten darstellt, denen er sich erst später, etwa in *Besy* und *Brat'ja Karamazovy* widmen wird:

Однажды мы заблудились в la salle de pas perdus и вместо отделения, где судятся уголовные процессы, попали в отделение гражданских процессов. Курчавый адвокат в мантии и в шапке говорил речь и сыпал перлами красноречия. Президент, судьи, адвокаты, слушатели плавали в восторге. Была благоговейная тишина; мы вошли на цыпочках. (Dostoevskij 1973, 88)

Einst verliehen wir uns in der *salle des pas perdus* und gerieten statt in die strafrechtliche, in die zivilrechtliche Abteilung. Ein Rechtsanwalt mit lockigem Haar, in Robe und Baret, hielt eine Rede und streute die Perlen der Beredsamkeit nur so um sich. Der Vorsitzende, die Richter, die Rechtsanwälte, die Zuhörer schwammen in Entzücken. Andächtige Stille herrschte im Raum: wir schlichen auf Zehenspitzen hinein (Dostoevskij 1962, 55)

Der Reisende schildert einen Fall um einen Erbschaftsstreit, in dem französische Ordensbrüder eines Klosters dafür angeklagt werden, eine reiche Dame systematisch vor ihrer Nichte abgeschottet zu haben, um das Kind schließlich nach dem Tod der Verwandten ihrer Erbschaft zu berauben. Schon in dieser ersten Auseinandersetzung mit dem westlichen Justizmodell des Geschworenengerichts, welches nur wenige Jahre später auch in Russland eingeführt werden sollte, zeigen sich fast alle wichtigen Aspekte, die auch später von Dostoevskij in seinen Texten behandelt werden: das zu Unrecht verurteilte Kind, die Diffamierung der Rhetorik der Advokaten sowie die Kritik an der europäischen im Kontrast zur russischen Rechtsprechung. Die Advokatenrede, die sich durch „перлы красноречия“ auszeichnet, verführt die Zuhörer zudem in einer Weise, die Dostoevskij einige Jahre später im *Dnevnik pisatelja* zum Anlass seiner Kritik an der „адвокатская отзывчивость“ („die Perlen der Beredsamkeit“) nehmen wird.

Die angeklagten Ordensbrüder werden im weiteren Verlauf des Reiseberichtes als sich geschickt gegen den Vorwurf des Diebstahls behauptende Materialisten dargestellt. Sie werden durch einen französischen Advokaten verteidigt, dessen Rede lediglich als Zurschaustellung der eigenen Beredsamkeit dient:

«Даже ее племянница, эта девственная, младенческая душа, пятнадцатилетний ангел чистоты и невинности, даже и она не смела войти в келью своей обожаемой тетки, которая ее любила более всего на свете и которая уже не могла вследствие коварных

ухищрений обнять ее и облобызать ее front virginal, где восседал белый ангел невинности...» (Dostoevskij 1973, 88)

„Selbst ihre Nichte, diese jungfräuliche, kindliche Seele, dieser fünfzehnjährige Engel der Keuschheit und Unschuld, – selbst dieser Engel durfte die Zelle der vergötterten Tante nicht betreten, dieser Tante, die sie, ihre Nichte über alles auf der Welt liebte und nun infolge jener hinterlistigen Ränke der Möglichkeit beraubt war, sie zu umarmen und ihre *front virginal* zu küssen, wo der weiße Engel der Unschuld thronte...“ (Dostoevskij 1962, 56)

Der Reisende schildert hier die Rede des Advokaten Jules Favre⁶⁷, seine Art der Rhetorik, welche das Publikum dahinschmelzen lasse. Der pathetische Ton des Advokaten in Bezug auf die Unschuld des „fünfzehnjährigen Engels“ wird interessanterweise von Dostoevskij in seinen Artikeln zum Recht im *Dnevnik pisatelja* oft in ähnlicher Weise adaptiert, um gegen die Rede eines Advokaten zu argumentieren.

Doch Dostoevskij kritisiert in den *Zimnie zametki* nicht nur die französische Rechtskultur, sondern auch die eigene kulturelle Entwicklung in Russland. Nach dem Aufenthalt in Paris beschreibt der Reisende schließlich in dem Kapitel *Baal* die Reise nach London, zum Höhepunkt einer materialistischen Kulturentwicklung, die auch Russland betrifft. Die russische Öffentlichkeit soll daher nicht nur über die Reiseorte informiert, oder im Sinne des Feuilletons unterhalten werden, sondern einen Eindruck des während der Reise gemachten Sinneswandels des Reisenden gewinnen:

Господи, сколько я ожидал себе от этого путешествия! «Пусть не разгляжу ничего подробно — думал я, — зато я всё видел, везде побывал; зато из всего виденного составитя что-нибудь целое, какая-нибудь общая панорама. Вся „страна святых чудес“ представится мне разом, с птичьего полета, как земля обетованная с горы в перспективе. Одним словом, получится какое-нибудь новое, чудное, сильное впечатление. Ведь я теперь, сидя дома, об чем тоскую наиболее, вспоминая о моих летних странствованиях? Не о том, что я ничего не разглядел в подробности, а о том, что вот почти ведь везде побывал, а в Риме, например, так и не был. [...] А ведь если я вам начну изображать и описывать хотя бы только одну панораму, то ведь непременно солгу и даже вовсе не потому, что я путешественник, а так просто потому, что в моих обстоятельствах невозможно не лгать. (Dostoevskij 1973, 46 f.)

Herrgott, wieviel habe ich mir von dieser Reise versprochen! „Und wenn ich mir auch nichts eingehend betrachten können“, dachte ich bei mir, „so werde ich dafür alles gesehen haben, überall gewesen sein und aus allem Gesehenen wird sich irgend Ganzes, irgendein Gesamtpanorama ergeben. Das ganze Land der heiligen Wunder wird sich mir mit einem Male darbierten, aus der Vogelschau, wie das gelobte Land von einem Gipfel. Mit einem Wort: es wird sich irgendein neuer wunderbarer, starker Eindruck ergeben.“ Jedenfalls wird es ein ganz neuer, wunderbarer, starker Eindruck sein.“ So dachte ich damals. Und was bedaure ich jetzt, zu Hause, meiner sommerlichen Reise gedenkend? Nicht, daß ich nichts eingehend betrachtet habe, sondern daß ich, der nun beinahe überall gewesen ist, Rom beispielsweise noch nicht gesehen habe, [...] Doch würde ich, auch nur ein Panorama vor Ihnen darstellend und beschreibend, unfehlbar ins Lügen kommen und das nicht einmal deshalb, weil ich als

⁶⁷ Jules Favre war ein französischer Politiker und Advokat, der von 1857 bis 1863 der gesetzgebenden Versammlung im französischen Parlament angehörte und als hervorragender Rhetoriker galt.

Reisender schildere, sondern weil es in meiner Lage schlechterdings unmöglich ist, nicht zu lügen. (Dostojewskij 1962, 8 f.)

Erst in der enttäuschten Erwartung an die europäische Kultur vollzieht sich ein Umdenken des Reisenden, der keinen Reisebericht im Sinne der Grand Tour schreiben will, bei der alle namenhaften Städte (wie Rom) bereist und beschrieben werden müssen, sondern stattdessen aufhören will, „ins Lügen“ zu kommen. Hier zeigt sich das erste mal bei Dostoevskij die Gegenüberstellung von „поэтическая отзывчивость“ und „адвокатская отзывчивость“: Die Rechtfertigung der eigenen „Resonanzfähigkeit“, die sich hier durch die Betonung „nicht zu lügen“ zeigt, wird einer moralisch verwerflichen Rhetorik der französischen Advokaten gegenübergestellt, die repräsentativ für die moralische Verwerflichkeit der europäischen Kultur steht. In diesem Zitat zeigt sich abschließend Dostoevskijs *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* als ein Bekenntnis eines Pilgers nach Europa, der sein Heil nicht am Ende der Reise, sondern durch die Enttäuschung von ihr findet. Hinter dem „Land der heiligen Wunder“ („страна святых чудес“), wie es von Dostoevskijs Reisendem ironisch über Europa heißt, verbirgt sich jene Sendungsidee Russlands, wie sie von den *počvenniki* postuliert, wie sie jedoch erst durch die Enttäuschung und Rückschau der Reise auf Russland projiziert wird.

1. Поэтическая отзывчивость –

Mündigkeit und Manipulation des Lesers in *Dnevnik pisatelja* von 1873

Das Publizieren von literarischen Werken, Feuilletons und Skizzen (*očerki*) war im 19. Jahrhundert in Russland eine gängige Praxis der *tolstye žurnaly* (der sogenannten „dicken Zeitschriften“). So veröffentlichte auch Dostoevskij alle seine Texte (bis auf *Igrok*) in Zeitschriften und war selbst (Mit-)Herausgeber und Autor der *Vremja* (von Okt. 1858 bis April 1863), der *Épocha* (März 1864 bis März 1865, beide zusammen mit seinem Bruder Michail) und des *Dnevnik pisatelja* (*Tagebuch eines Schriftstellers*), das von 1873 bis zum Tod des Autors im Jahr 1881 erschien.⁶⁸ Das Publizieren fast all seiner Werke in Zeitschriften hatte zwar für Dostoevskij auch einen wichtigen kommerziellen Aspekt (von dem später noch zu sprechen sein wird), doch in einem Kommentar zur Veröffentlichungsgeschichte des *Dnevnik pisatelja* heißt es von Aleksandar Flaker:

Daß aber die Arbeit am *Tagebuch* 1873 nicht allein durch die Pragmatik des Zeitungswesens und damit verbundener Honorare bedingt war, erwies sich schon nach drei Jahren, als Dostojevski die Herausgabe neuer *Tagebücher* selbstständig unternahm und so sein Interesse für diese ungewöhnliche Gattung als sein eigenes schriftstellerisches Interesse unzweideutig bekundete. Als selbstständige Schriften wurden die Texte auch anders rezipiert. Obwohl das *Tagebuch* 1873 die Auflage des *Staatsbürgers* erhöht hatte und damit das Interesse des Publikums an Dostojevskis Schriften belegte, erschienen die *Feuilletons* in einem Kontext, der auf diese Publizistik ein unerwünschtes Licht warf, auch ohne daß sich Dostojevski der konservativen Richtlinie des Fürsten Meschtscherski angepaßt hätte. Erst die im Jahre 1876 unternommene Dekontextualisierung des *Tagebuches* führte zu einem allgemeinen Erfolg: Dostojevski erweiterte seine Korrespondenz, er empfing viele Besucher, hörte die Klagen und „Beichten“ verschiedener Menschen an, belehrte die Leute und wurde als provozierender Einzelgänger (so hatte er seine Rolle auch verstanden) zur Institution des öffentlichen russischen Lebens. (Flaker 1992, 644)

Mit „Dekontextualisierung“ spricht Flaker die institutionelle Rolle Dostoevskijs im „öffentlichen russischen Leben“ an, die des Lesepublikum miteinbezieht und die ab 1876 schließlich auch zum großen Erfolg Dostoevskijs führte. Doch ist es vor allem die Adressierung des Lesers in den Texten selbst – das Spiel des Autors mit

⁶⁸ *Dnevnik pisatelja* wurde zunächst in der Zeitschrift *Graždanin* (*Der Staatsbürger*) und später als selbstständige Zeitschrift herausgegeben. Die alleinige Herausgeberschaft hatte Dostoevskij nur in den letzten Jahren, während er sie sich zuvor mit dem Fürsten Meščerskij teilte. Gerade mit Letzterem verwarf sich Dostoevskij jedoch über die Herausgabe seiner eigenen Texte (vgl. Frank 2002, 20).

Gattungskonventionen, mit den unterschiedlichen Textarten des *Dnevnik pisatelja* wie z. B. dem feuilletonistischen Schreiben, der religiös-philosophischen Betrachtung und der literarischen Kritik⁶⁹ –, die einen wesentlichen Anteil an seinem Erfolg hatte.

Dieser Erfolg steht jedoch im Gegensatz zur literaturwissenschaftlichen Rezeption des *Dnevnik Pisatelja*: Zwar ist einzelnen Erzählungen und Artikeln große Aufmerksamkeit geschenkt worden (wie z.B. *Son smešnogo človeka*, *Krotkaja*, oder der *Reč' o Puškine*), doch das Werk als Ganzes ist in der Forschung nur von wenigen wie z.B. Gary Saul Morson grundlegend untersucht worden. Dostoevskijs großer Erfolg mit dem *Dnevnik pisatelja* liegt jedoch gerade an seiner gesamten Konzeption, als ein als Tagebuch getarnter und mit der Adressierung des Lesers spielender Genremix, der sowohl die „breite Masse“ als auch den „gewitzten Leser“, wie es Rudolf Neuhäuser nennt, anspricht (Neuhäuser 1983, 105). Bereits in den Artikeln von 1873 zeigen sich die Grundstrukturen eines poetologischen Programms des *Dnevnik pisatelja*, in der der Rolle des (Zeitungs-)Lesers und seinem Urteil besondere Aufmerksamkeit zukommt. Dostoevskijs Ausrichtung auf den Leser ist dabei aber ambivalent. Der Leser von *Dnevnik pisatelja* sei laut Flaker einer, „der zugleich Kenner der russischen und übersetzten Literatur“ sei (Flaker 1992, 653). Ihm wird dabei eine Relevanz beigemessen, die Horst-Jürgen Gerigk gar als eine unter den Weltautoren beispiellose Ausrichtung auf den Zeitungsleser bezeichnet:

Der Zeitungsleser wird zum universellen Leser stilisiert. Nichts Menschliches ist ihm fremd. Nicht nur wird er den geheimsten Erwartungen dieses von unverhohlener Neugier und uneingestandenem Vorlieben getriebenen Zeitgenossen entsprochen, es wird ihm zugleich mit solcher Aufmerksamkeit eine Seriosität im sachlichen Bereich zuteil, die einer ausgesprochenen Huldigung gleichkommt. Dostojewskij belohnt seinen von ihm vollkommen durchschauten Leser, auf den er angewiesen ist, durch eine gleichsam unter der Hand mitgelieferte professionelle Durcharbeitung aller gewünschten Inhalte. (Gerigk 2010, 162)

Die „Huldigung“ gegenüber dem Zeitungsleser als „universellem Leser“ gelte jedoch nur unter der Voraussetzung, den „vollkommen durchschauten Leser“ anzuleiten, ihn aus einer erhobenen Position dirigieren zu können. Bei dieser Huldigung werden zwar der Leser und seine Kenntnisse über das „Menschliche“ in den Vordergrund gestellt, doch wird ihm seine Urteilsfähigkeit durch die „professionelle Durcharbeitung aller Inhalte“ schließlich vorweggenommen.

⁶⁹ Klaus Städtke betrachtet diese Heterogenität der einzelnen Artikel des *Dnevnik pisatelja* als zugleich Abschluss und Höhepunkt einer „sujetlosen Prosa zwischen feuilletonistischem Essay, bekennnishafter Meditation und Erzählung“ (Städtke 2002, 198).

Sowohl die Literatur- bzw. Kunstkenntnis als auch die Menschenkenntnis sind die Voraussetzungen für Dostoevskijs Adressierung des Lesers. Diese werden jedoch permanent unterwandert, indem die Ausrichtung auf den Leser diesem zugleich huldigt und ihn dirigiert. Darin zeigt sich in den Texten eine Ausrichtung auf den Zeitungsleser, die Neuhäuser in Anknüpfung an Bachtins „polnoglasie“ (vgl. Neuhäuser 1983, 104) als „rezeptionssteuerndes Verfahren“ bezeichnet:

Der Autor, der seine Leser von der Richtigkeit seines ideologischen Standpunktes überzeugen will, benötigt dazu literarische Kunstgriffe, mittels deren er die Rezeption des Textes durch den Leser lenkt. Solche Kunstgriffe, wir wollen sie rezeptionssteuernde Verfahren nennen, sind vor allem dann angebracht, wenn es gilt, den skeptischen oder möglicherweise andersdenkenden Leser zu überzeugen. Der Autor wird sich gezwungen sehen, mit Vorsicht und Subtilität vorzugehen. Die von ihm angewendete rezeptionssteuernden Verfahren sind dann darauf angelegt, vor allem unterschwellig auf den Leser zu wirken. (Neuhäuser 1983, 104 f.)

In dieser Betrachtung Neuhäusers zu Dostoevskij wird deutlich, dass der Erfolg von Dostoevskijs *Dnevnik pisatelja* neben der „Dekontextualisierung“ des Tagebuchs und der Huldigung des Lesers auch in rezeptionssteuernden Verfahren zu suchen ist. Laut Neuhäuser will der Autor dadurch „unterschwellig“ und durch „Vorsicht und Subtilität“ den „skeptischen oder möglicherweise andersdenkenden Leser“ überzeugen (Neuhäuser 1983, 104) – ein Verfahren, welches man auch als Manipulation des Lesers bezeichnen kann.

Anhand zweier Beispiele aus dem *Dnevnik pisatelja* von 1873 soll im Folgenden kurz skizziert werden, inwiefern der Leser zugleich einer rezeptiven Manipulation wie auch einer Erziehung zur Mündigkeit unterliegt. Angesichts der Menge an Texten des gesamten *Dnevnik pisatelja* beschränkt sich die Auswahl auf nur zwei Beispiele, die allerdings exemplarisch sind für Dostoevskijs rezeptionssteuerndes Verfahren.

2.1 Rezeptionssteuernde Verfahren in *Učitelju*

Ein Beispiel für die Auseinandersetzung Dostoevskijs mit dem Leser und seiner Kenntnis der Literatur findet sich in dem Artikel *Učitelju* (*Einem Schulmeister*, 1873). Dostoevskij kommentiert hier einen veröffentlichten Leserbrief eines

Moskauer „Schulmeisters“ zu seinem zuvor publizierten Artikel *Malen'kie kartinki* (*Kleine Bilder*, 1873). Der Schulmeister moniert in seinem Leserbrief den Stil des Autors, der in *Malen'kie kartinki* lediglich die „staubigen“ Straßen St. Petersburgs portraitiert und darüber hinaus ein schlechtes Vorbild für das Feuilleton sei. Dostoevskij distanziert sich mehrfach in seinen Artikeln von einer Zuordnung des *Dnevnik pisatelja* zum Feuilleton. Da die Eigentümlichkeit seines Stils jedoch Unverständnis (beim Schulmeister) hervorruft, sieht er sich offenbar gezwungen, Stellung zu beziehen.

Die vom Schulmeister kritisierte belanglose Beschreibung der Straßen St. Petersburgs in *Malen'kie kartinki* zeigt zunächst Parallelen zu Dostoevskijs *Peterburgskaja letopis'* (*Petersburger Chronik*) von 1847, in der auf ähnliche Weise die Stadt portraitiert wird. Doch im Gegensatz zur dort behandelten Problematik der freien Meinungsäußerung in einem politisch repressiven Umfeld geht es Dostoevskij in *Učitelju* um eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Stil in Anlehnung an seine früheren Texte. Dostoevskij zitiert dazu zunächst ausführlich den Leserbrief des Schulmeisters, um ihn durch Einschübe eigener Kommentare zu düpieren:

Московский учитель мой оканчивает обо мне в своем фельетоне с чрезмерною, почти сатанинскою гордостью.

«Я воспользуюсь примером почтенного коллеги (то есть моим), — говорит он, — когда мне случится писать фельетон, а матерьяла никакого не будет, и постараюсь тогда заняться тоже «картинками» (какое презренье!), — но в данный момент мне нет надобности пользоваться преподанным мне примером (то есть у умного человека и без «него» всегда много мыслей), потому что хоть у нас в Москве тоже «жар и пыль», «пыль и жар» (начальные слова моего фельетона — для того чтоб еще раз устыдить меня) — но из этой пыли (а-а! вот тут-то теперь и пойдет, вот он покажет нам сейчас, что может умная московская фельетонная голова вывести даже из «этой пыли» — сравнительно с петербургскими), но из этой пыли и из-под этого жара (это что же такое «из-под жара»?) можно при известной внимательности усмотреть (слушайте! слушайте!), что жизненный пульс нашей белокаменной, значительно слабеющий летом, начинает, так сказать, оживляться, с тем чтобы, оживляясь все более и более, достигнуть в зимние месяцы той интенсивности, дальше которой уже не может идти пульс московской жизни».

Вот так мысль! Вон оно как у нас в Москве-то! А мне-то, мне-то какой урок! [...] (PSS 21, 116 f.)

Mein Moskauer Schulmeister schließt sein Feuilleton über mich mit maßlosem, beinahe satanischem Hochmut. / ‚Ich will,‘ sagt er, ‚wenn ich mal ein Feuilleton schreiben muß, doch keinerlei Material dazu habe, dem Beispiele meines verehrten Kollegen (das bin ich), folgen und mich gleichfalls auf ‚kleine Bilder‘ (diese Verachtung!) verlegen; aber augenblicklich habe ich es nicht notwendig, diesem Beispiele zu folgen (d. h. ein kluger Mensch hat auch ohne das ‚Bewußte‘ genügend Gedanken), denn wir haben zwar auch bei uns in Moskau ‚Hitze und Staub‘, ‚Staub und Hitze‘ – (das sind die ersten Worte meines Feuilletons; er zitiert sie, um mich noch einmal zu beschämen) – doch aus diesem Staube – (aha! jetzt kommt es, gleich wird er uns zeigen, was ein kluger Moskauer Feuilletonistenkopf selbst aus ‚diesem Staube‘ – im Gegensatz zum Petersburger Feuilletonisten folgern kann) – aus diesem Staube und unter dieser Hitze – (was heißt das: ‚unter dieser Hitze‘!?) kann man, bei gewisser Aufmerksamkeit, schließen – (hört! hört!), dass der Lebensimpuls unserer Residenz, der im Sommer beträchtlich abnimmt, sich sozusagen zu beleben beginnt, sich immer mehr und mehr belebt, um in den

Wintermonaten die Intensität zu erreichen, die der Puls des Moskauer Lebens überhaupt zu erreichen vermag.⁶ / Das ist ein Gedanke! So steht es also in Moskau! Und was für eine Lektion für mich! (Dostojewskij 1924, 222 f.)

Die in Klammern gehaltenen Unterbrechungen des Zitates, die nicht zum Ende zu kommen scheinen, provozieren eine Komik, die an das Beiseitesprechen der Figuren in Gogol's Komödien erinnert. Laut Jurij Tynjanov bezog sich Dostoevskij vor allem in seinen frühen Briefen der 1840er Jahre fortwährend auf den Gogol'schen niederen Stil.⁷⁰ Seine Auseinandersetzung mit den Werken Gogol's in diesen Briefen sah Dostoevskij selbst als literarische Werke, wobei es für ihn galt, nicht den Stil Gogol's zu imitieren, sondern mit ihm zu spielen (vgl. Tynjanov 1975, 8 f.). Die Briefe Dostoevskijs aus den 1840er Jahren seien daher eine polemische und zugleich parodistisch kreative Spielart des für Gogol' typischen Stils (ebd.).

Im Kommentar zum Leserbrief des Schulmeisters lässt sich ein Rekurs auf diese Auseinandersetzung mit Gogol's niederem Stil erkennen, wie sich z. B. in der Interjektion „a-a!“ , dem Ausruf „(слушайте! слушайте!)“ („(hört! hört!)“), oder auch dem Ausdruck „нюхать“ („beschnüffeln“) im folgenden Zitat zeigt:

А знаете что, учитель? Мне-то вот и кажется, что вы нарочно подхватили у меня о нем, именно чтоб сделать и ваш фельетон занимательнее (а то что интенсивность-то!), может быть, даже позавидовали моему успеху в Зарядье? Это очень и очень может быть. Не стали бы вы так копаться и размазывать и столько раз поминать об этом; мало того что поминали и размазывали, даже нюхали ...

«... всё же мы доросли до того по крайней мере, чтоб разнюхать, когда там подносят что-нибудь уже очень бьющее в нос, и умеем ценить это помимо намерений автора ...»
Ну так чем же пахнет? (PSS 21, 117)

Wissen sie was, Herr Schulmeister: mir scheint, dass sie meinen Aufsatz über das ‚Bewusste‘ absichtlich aufgegriffen haben, um Ihr Feuilleton unterhaltender zu machen (was hätte denn sonst die Intensität für einen Wert!), vielleicht beneiden sie mich sogar um meinen Erfolg im Sarjadje! Das ist sogar sehr möglich. Sonst hätten sie darin nicht so herumgewühlt und es nicht so breitgetreten; Sie haben es nicht nur zitiert und breitgetreten, sondern auch beschnüffelt ... / ... , Wir sind immerhin so weit vorgeschritten, dass wir jedenfalls riechen, wenn man uns etwas präsentiert, was allzu stark duftet, und wir verstehen dies sogar, entgegen den Absichten des Autors, zu schätzen ...⁶ / Nun, wie riecht es? (Dostojewskij 1924, 223)

Die Stellungnahme zum Leserbrief wird hier zu einer stilistischen Belehrung des Schulmeisters. Dostoevskij geht es nicht zuletzt darum, seinen Status als Autor eines erfolgreichen Artikels in der Zeitschrift *Zarjad* zu verteidigen. Er schließt seinen Artikel mit der höhnischen Frage „Ну так чем же пахнет?“ („Nun, wie riecht es?“) und demonstriert damit, dass der „Geruch“ bzw. der Stil des Artikels nicht etwa dem

⁷⁰ Tynjanov zu Folge habe Dostoevskij Gogol's Mischung aus hohem und niederem Stil in seinen früheren Werken kombiniert, um jedoch in den späteren Werken fast ausschließlich dessen niederen Stil, das Komische, zu imitieren (vgl. Tynjanov 1975, 8).

eines klassischen Feuilletons entspräche, wie es der Schulmeister fordert. Dies hatte Dostoevskij schon in dem vom Schulmeister kritisierten Artikel *Malen'kie kartinki* mit den Worten angekündigt: „Впрочем, я не петербургский фельетонист и не об том совсем заговорил.“ (PSS 21, 107; „Ich bin übrigens kein Petersburger Feuilletonist und wollte gar nicht darüber sprechen.“, Dostojewskij 1924, 205) Vielmehr geht es ihm in *Učitelju* um die Stilparodie, um eine ironische Auseinandersetzung mit seinen eigenen früheren Feuilletons (wie z.B. der *Peterburgskaja letopis*’).

Die parodistische Auseinandersetzung mit literarischen Stilen erfordert jedoch eine gewisse Kenntnis von Literatur, die Dostoevskij damit auch beim Leser einfordert. Dostoevskij bezieht den Leser durch das ironische Beiseitesprechen in den Prozess der Polemik gegen den Schulmeister ein und belehrt damit nicht nur den Schulmeister, sondern zugleich auch den Leser über seinen eigenen Stil. Die von Gerigk attestierte „professionelle Durcharbeitung aller gewünschten Inhalte“ (a.a.O.) zeigt sich in *Učitelju* daher als eine Profilierung des Stils von *Dnevnik pisatelja* durch die Bloßlegung des Stils eines anderen: Eine schlemische Strategie, die durch ihre gespielte Naivität und Unkenntnis den Gegner düpirt.

Dostoevskijs ironischer Umgang mit dem Leserbrief in *Učitelju* zeigt exemplarisch die rezeptionssteuernden Verfahren des Autors, welche Neuhäuser auch mit dem Begriff der „Allusion“ bezeichnet. Als „Allusionen“ werden von Neuhäuser ironische Verweise beschrieben, die sich auf zweierlei Art und Weise als literarische Anspielungen oder auch im Bereich verschiedener Genres zeigen können:

1. Im Sinne eines an den Leser gerichteten Verweises als Teil eines quasiobjektiven Erzählberichtes, oder sie manifestieren sich im Bereich der Textgestaltung; manchmal finden wir sie auch an einer marginalen, scheinbar wenig bedeutungsvollen Stelle der Personenrede;
2. Als Teil der Rede einer Figur, deren Charakterisierung sie zu dienen scheinen. In jedem Fall lassen sie sich von der te(x)timmanenten [sic!] Ebene der Rezeption auf eine „metatextliche“ Ebene transponieren und als impliziter Kommentar des Autors verstehen, in dem er seine Intention kundtut und auf seinen ideologischen Standpunkt verweist. (Neuhäuser 1983,106)

Diese Betrachtung Neuhäusers trifft auf den Leserbrief des Schulmeisters und seiner Einbettung in Dostoevskijs Artikel zu: Die Anspielung auf den Stil des Schulmeisters wird nicht verdeckt, sondern dem Leser offen präsentiert als dessen zitiertem Leserbrief. Die Ironie hingegen liegt in dem versteckten Verweis auf Gogol’s niederem Stil, hinter dem sich, nach Neuhäuser, die Intention des Autors verberge. Auch wenn nicht alle von Neuhäusers Überlegungen zur „Intention des Autors“, die

sich aus textimmanenter und metatextlicher Ebene erschließen (vgl. ebd. 113), überzeugend klingen, so lässt sich an dem Begriff der Allusion dennoch verdeutlichen, dass das rezeptionssteuernde Verfahren auch auf Dostoevskij zutrifft. In seinen Texten sind mehrere Ebenen zu erkennen, von denen einige bloßgelegt und andere verdeckt werden, um damit eine bestimmte Absicht zu verfolgen, die zweifelsohne den Leser betrifft. Der „ironisch verfremdete Stil“, so Neuhäuser, zeige sich bereits in den Feuilletons von 1847 und ist „nicht unbedingt als solcher von jedem Leser zu erkennen“ (ebd., 109 f.). Dies bestätigt die Annahme, dass sich der Stil des *Dnevnik pisatelja* schon bis zu den frühen Schriften Dostoevskijs zurückverfolgen lässt.⁷¹ Diese Verfahrensweise macht aus dem scheinbar naiv und uninteressant wirkenden Text *Učitelju* ein Stilexperiment Dostoevskijs, der sich und seinem Stil damit nicht nur Gehör verschafft (im Sinne der „Stimme des Autors“, wie es Neuhäuser nennt), sondern den Leser manipuliert, indem er ihm Dokumente vorlegt (im Sinne von authentischen Quellen und Zitaten), die ihn zugleich belehren und ihm Informationen durch die Überlagerung mehrerer Interpretationsebenen vorenthalten.

2.2 Ekphrasis und Urteilskraft in *Po povodu vystavki*

Ein weiteres Beispiel für die rezeptionssteuernden Verfahren Dostoevskijs in *Dnevnik pisatelja* findet sich in dem Artikel *Po povodu vystavki (Anlässlich der Ausstellung)* von 1873. Im Unterschied zu *Učitelju* geht es in diesem Artikel nicht um die Literaturkenntnis des Lesers, sondern um seine Kenntnis der Malerei bzw. der Kunst im Allgemeinen. Dabei zeigt sich erneut die von Gerigk attestierte „professionelle Durcharbeitung aller gewünschten Inhalte“, jedoch anhand einer Bildbeschreibung, die von einer Beschreibung eines Gemäldes sowie der Vorstellungskraft des Betrachters ausgehend, eine Kunstkenntnis vermitteln will. In dem Artikel *Po povodu vystavki* wird zunächst von dem Besuch einer Ausstellung zeitgenössischer russischer Malerei berichtet (hier als „жанр“ bezeichnet) und das

⁷¹ Neuhäuser nennt hier vor allem die *Zimnie zametki*, in denen sich dieser Stil Dostoevskijs am deutlichsten zeigen würde, der mit Beginn seines Schaffens in *Bednye ljudi* maßgebend für seine Werke gewesen sei (vgl. Neuhäuser 1983, 110 ff).

Bild *Ljubiteli solov'inogo penija* (*Liebhaber der Nachtigall*) des russischen Malers Vladimir Makovskij beschrieben:

Но жанр, наш жанр — в нем-то что поймут? А ведь у нас он вот уже столько лет почти исключительно царствует; и если есть нам чем-нибудь погордиться и что-нибудь показать, то, уж конечно, из нашего жанра. Вот, например, небольшая картинка (Маковского) «Любители соловьиного пения», кажется; не знаю, как она названа. Посмотрите: комнатка у мещанина аль у какого-то отставного солдата, торговца певчими птицами и, должно быть, тоже и птицелова. Видно несколько птичьих клеток; скамейки, стол, на столе самовар, а за самоваром сидят гости, два купца или лавочника, любители соловьиного пения. Соловей висит у окна в клетке и, должно быть, свистит, заливаётся, щелкает, а гости слушают. Оба они, видимо, люди серьёзные, тугие лавочники и барышники, уже в летах, может быть, и безобразники в домашнем быту (как-то уже это принято, что всё это «темное царство» непременно составлено из безобразников и должно безобразничать в домашнем быту), а между тем оба они видимо уже раскисли от наслаждения — самого невинного, почти трогательного. [...] Перед ними хозяин, заставший их слушать и, конечно, им же продать соловья. Это довольно сухощавый и высокий парень лет сорока с лишком, в домашнем, довольно бесцеремонном костюме (да и что тут теперь церемониться); он что-то говорит купцам, и вы чувствуете, что он со властью говорит. Перед этими лавочниками он по социальному положению своему, то есть по карману, конечно личность ничтожная; но теперь у него соловей, и хороший соловей, а потому он смотрит гордо (как будто он это сам поет), обращается к купцам даже с каким-то нахальством, с строгостию (нельзя же-с) ... (PSS 21, 70 f.)

„Aber die Genremalerei, unsere Genremalerei – was werden sie von ihr verstehen? Diese Malerei herrscht aber bei uns seit vielen Jahren fast ausschließlich; und wenn wir überhaupt etwas haben, auf das wir stolz sein dürfen und was wir den anderen zeigen können, so ist es natürlich unsere Genremalerei. Da ist z. B. ein kleines Bild (von Makowskij): ‚Liebhaber des Nachtigallengesangs‘; ich weiß nicht genau, ob das Bild wirklich so heißt. Schauen Sie es sich nur an: ein kleines Zimmer bei einem Kleinbürger oder einem alten Soldaten, der mit Singvögeln handelt und sie vielleicht auch selbst fängt. Man sieht einige Vogelkäfige, Bänke und einen Tisch; auf dem Tische steht ein Samowar, und um ihn herum sitzen die Gäste – zwei Kaufleute oder kleine Krämer, Liebhaber des Nachtigallengesangs. Die Nachtigall im Käfig am Fenster scheint zu pfeifen, zu schmetternd und zu trillern, während die Gäste ihr lauschen. Die beiden sind offenbar ernste Männer, schwerfällige und geizige Krämer, schon bejahrt, in ihrer Häuslichkeit vielleicht auch große Skandalmacher (es wird immer angenommen, daß dieses ganze ‚finstere Reich‘ ausschließlich aus Skandalmachern besteht, die auch in ihrer Häuslichkeit Skandal machen), und doch sind die beiden von dem unschuldigsten, beinahe rührenden Vergnügen ergriffen und ganz aufgelöst. [...] Vor ihnen steht der Hausherr, der sie zum Zuhören eingeladen hat und ihnen die Nachtigall verkaufen will. Es ist ein hagerer Mann von etwa vierzig Jahren in recht ungezwungener Hauskleidung (Was soll er sich auch genieren?): er spricht etwas zu den Kaufleuten, und wir fühlen, daß er von oben herab spricht. Vor diesen Krämern ist er seiner sozialen Lage, d. h. seinem Geldbeutel nach, natürlich ein ganz untergeordneter Mensch; jetzt ist er aber im Besitz der Nachtigall, und zwar einer guten Nachtigall, und darum blickt er so stolz und behandelt die Kaufleute frech und streng (es geht doch nicht anders) ...“ (Dostojewskij 1924, 133-135).

Die Beschreibung wird hier zur Ekphrasis, zu einer sprachlichen Vergegenwärtigung des Kunstwerks, das im Text nicht abgebildet ist, sondern nur indirekt durch die Beschreibung in Erscheinung tritt. Mit der Beschreibung des Bildes wird zugleich auch seine Wirkung kommentiert. Die Beschreibung sowie die Kommentierung des Bildes richten sich damit an die Vorstellungs- und ästhetische Urteilskraft des Lesers

– lediglich auf der Grundlage der Bildbeschreibung kann der Leser den Kommentar zum Bild beurteilen. Doch schaut man sich das Original von Makovskij an, so fällt sofort die Diskrepanz zwischen dem Original und Dostoevskijs Bildbeschreibung auf:



Vladimir E. Makovskij: Ljubiteli solov'inogo penija [1872-1873].

Zum einen beschreibt Dostoevskij das Bild aus seiner Erinnerung heraus (er verortet z.B. die Nachtigall am Fenster, statt in der oberen Mitte des Bildes), so dass es eher um die Schilderung eines Eindrucks vom Bild geht, als um eine detailgetreue Bildbeschreibung. Zum anderen ist auf dem Bild nicht unbedingt ersichtlich, dass es sich bei den beiden am Tisch Sitzenden um „Skandalmacher“ („безобразники“) handelt und genauso fragwürdig ist auch die von Dostoevskij beschriebene Haltung des Hausherrn gegenüber den Kaufleuten. Seine Beobachtung ist dennoch originell, doch gerade durch die aus der Erinnerung heraus geschriebene Interpretation des Bildes und die subjektive Darstellung der Figuren tritt das Bild an sich in den Hintergrund. Stattdessen wird Makovskijs Gemälde zum Anlass genommen (ebenso wie der Artikel *anlässlich* einer Ausstellung geschrieben ist), um aus der Darstellung der Figuren heraus einen Kontext zum „жанр“ herzustellen, mit dem hier die Malerei des russischen Realismus gemeint ist.

Die Intention des Artikels *Po povodu vystavki* lässt sich insgesamt als eine Auseinandersetzung mit der russischen Malerei und dem Begriff des Realismus deuten. So wird im weiteren Verlauf des Artikels das Verhältnis von russischer und europäischer Malerei beschrieben und Il'ja Repin als der vielversprechendste Vertreter der noch jungen realistischen Malerei in Russland der 1870er Jahre hervorgehoben,⁷² deren Repräsentanten sich unter dem Namen *Peredvižniki* zusammenfanden. Schließlich geht es Dostoevskij um den Status der russischen realistischen Kunst in Konkurrenz zur europäischen, doch der Ausgangspunkt für seine Überlegung ist die gedankliche Betrachtung des Bildes, welches er bei einer Ausstellung zeitgenössischer russischer Malerei gesehen hat. Nicht nur der Autor, sondern auch der Leser solle sich ein „gedankliches“ Bild machen. Die in der Beschreibung des Bildes wie auch des Kontextes zur russischen Malerei „unter der Hand mitgelieferte“ (a.a.O.) Interpretation evoziert beim Leser eine scheinbar selbst vorgenommene Interpretation, die jedoch im Sinne des Autors vorformuliert ist.

Hier zeigt sich die „Huldigung“ gegenüber dem Leser, wie es Gerigk formuliert (a.a.O.), die aber zugleich auch als eine rezeptive Manipulation des Lesers bezeichnet werden kann. Die Bildbeschreibung Dostoevskijs und seine Interpretation der Figuren basieren auf Grundmustern der Selektion von Inhalten, die sich nicht zuletzt an den Geschmack des Massenpublikums von Zeitschriften richten. Auch hier werden, wie schon am Beispiel von *Učit'elju* gezeigt werden konnte, dem Leser wichtige Informationen präsentiert und zugleich vorenthalten. Gerigk attestiert Dostoevskij gar eine teils kapitalistische Ausrichtung, die den „sensationslüsternen Zeitungsleser“ zum Ziel seiner Poetik macht:

Dostojewskij hatte nur ein einziges Ziel: möglichst viele Leser anzulocken und zu fesseln. Jedes, aber auch jedes Mittel war ihm dazu recht. Eine solche Poetik erhielt ihren ersten Anlass aus der historischen und persönlichen Situation, in der Dostojewskij schrieb. Sämtliche Werke Dostojewskijs, mit Ausnahme des Spielers, erschienen in Zeitschriften. Seine großen Romane

⁷² In *Po povodu vystavki* vergleicht Dostoevskij die Darstellung der Figuren bzw. Typen bei Gogol' und Repin, so dass er schließlich zu allgemeinen Betrachtungen über die Typen des Realismus und den Stellenwert der Wirklichkeit in der aktuellen Kunst gelangt: „Жаль, что я ничего не знаю о г-не Репине. Любопытно узнать, молодой это человек или нет? Как бы я желал, чтоб это был очень еще молодой и только что еще начинающий художник. Несколько строк выше я поспешил оговориться, что все-таки это не Гоголь. Да, г-н Репин, до Гоголя еще ужасно как высоко; не возгордитесь заслуженным успехом. Наш жанр на хорошей дороге, и таланты есть, но чего-то недостает ему, чтобы раздвинуться или расшириться. (Dostoevskij PSS 21, 75; „Schade, daß ich von Herrn Repin nichts weiß. Es würde mich interessieren, ob er noch jung ist. Ich möchte so gern, daß er ein noch sehr junger und eben erst beginnender Künstler sei. Oben erwähnte ich, daß er doch noch kein Gogol ist. Jawohl, Herr Repin, bis Gogol haben Sie es noch furchtbar weit; lassen Sie sich den wohlverdienten Erfolg nicht in den Kopf steigen. Unsere Genremalerei befindet sich auf einem guten Wege, aber es fehlt ihr noch immer etwas, um sich voll zu entfalten.“, Dostojewskij 1924, 142)

sind Fortsetzungsromane und wurden auf solche Publikationspraxis eigens angelegt. Dostojewskij war darauf angewiesen, gedruckt zu werden. So reagierte er auf die Zeichen der Zeit und erkennt im sensationslüsternen Zeitungsleser den Prototyp seiner Zielgruppe. (Gerigk 2010, 160f.)

Gerigk spricht von einer „machiavellistischen Poetik“, die er an sieben Wirkungsfaktoren wie u.a. dem Verbrechen, Krankheit, Sexualität, Religion festmacht (ebd.). In diesem Sinne zeigt sich auch die Beschreibung des Bildes von Makovskij in *Po povodu vystavki* als eine Manipulation einer Deutung durch den Leser, welche das ästhetische Urteil über das Bild vorgibt. Die vorausgesetzte Kunstkenntnis unterwandert in gewisser Weise die eigenständige Interpretationsfähigkeit des Lesers, um damit jedoch insgesamt seine ästhetische Urteilsfähigkeit zu schärfen. Die detaillierte Beschreibung des Bildes innerhalb einer Ekphrasis bereitet dabei eine Beurteilung des Bildes vor, welche jedoch durch die Auswahlkriterien, durch das Verdecken und Eröffnen von Informationen, vorformuliert und damit im gewissen Sinne manipuliert ist.

Die beiden angeführten Beispiele sollten zeigen, wie Dostoevskij sowohl die Bildbeschreibung in *Po povodu vystavki* als auch die Stilbeschreibung in *Učitelju* als Mittel der Bedeutungskonstitution nutzt, einer Vergegenwärtigung von Inhalten im Sinne der „поэтическая отзывчивость“, um über die Vermittlung bzw. Veranschaulichung schließlich die Kritikfähigkeit des Lesers zu schulen. Abschließend lässt sich sagen, dass Dostoevskij im *Dnevnik pisatelja* mit der Wirkungsästhetik seiner Texte experimentiert, um die Meinungsbildung seines Publikums zu lenken. Ziel dieser ästhetischen Erziehung und Meinungsbildung ist es jedoch, letztlich eine eigene Urteilsfähigkeit beim Publikum zu etablieren – eine Mündigkeit der russischen Bevölkerung, für die Dostoevskij das Massenmedium Zeitschrift als Teil gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse gewinnbringend einzusetzen weiß. Beginnend mit dem Tagebuch von 1873 zeigt sich daher eine bewusst konstruierte Vermischung von Fakt und Fiktion, von Publizistik und Literatur, die über den Weg der Kunstkenntnis auch die Menschenkenntnis vermitteln will.

2. АДВОКАТСКАЯ ОТЗЫВЧИВОСТЬ –

Justizirrtum und literarische Korrektur in *Dnevnik pisatelja* von 1873 und 1876

3.1 Freispruch und Teilschuld in *Sreda*

Der Artikel *Sreda* („Das Milieu“, *Dnevnik pisatelja* 1873) beschäftigt sich in erster Linie mit dem durch die Justizreform von 1864 neu eingeführten Geschworenengericht und der spezifisch russischen Art einer Rechtsprechung durch Teilschuld. Dostoevskijs großes Interesse am Geschworenengericht, insbesondere in Verbindung mit der Verurteilung von Kindern, geht zurück auf den Prozess des Jahres 1867 um Ol’ga Umeckaja. Dostoevskij schreibt in *Sreda* aus aktuellem Anlass und zum ersten Mal über Gerichtsfälle in Russland und greift damit u.a. auf seine seit dem Umeckaja-Prozess angesammelten Recherchen zurück (vgl. Rosenshield 2005, 36).⁷³

Zu Beginn von *Sreda* wird deutlich, wie sehr Dostoevskij darum bemüht ist, die Faktualität seines Berichtes zu betonen („Это факт, я читал.“ PSS 21, 22; „Das ist tatsächlich passiert, ich habe es selbst gelesen“ Dostojewski 1992, 43). Der Artikel *Sreda* beginnt mit der Frage, warum das in Russland 1864 durch die Justizreform neu eingeführte Geschworenengericht fast ausnahmslos alle Verurteilten freispricht:

В том и задача, что мания оправдания во что бы ни стало не у одних только крестьян, вчерашних униженных и оскорбленных, а захватила сплошь всех русских присяжных, даже самого высокого подбора, нобльменов и профессоров университета. Уже одна эта общность представляет прелюбопытную тему для размышлений и наводит на многообразные и, пожалуй, странные иногда догадки. (PSS 21, 13)

Das ist aber das Rätselhafte, daß die Manie, um jeden Preis freizusprechen, nicht nur die Bauern unter den Geschworenen, die gestern noch Erniedrigten und Beleidigten, ergriffen hat, sondern ausnahmslos alle russischen Geschworenen, selbst Abgehörige der höchsten Stände, Edelleute und universitätsprofessoren. Schon diese Einmütigkeit in der Tendenz ist ein überaus interessantes Thema zum Nachdenken; sie kann einen zu verschiedensten und manchmal vielleicht auch seltsamsten Mutmaßungen verführen. (Dostojewski 1992, 26)

⁷³ Wichtig an diesem Prozess ist für Dostoevskij vor allem der Aspekt der Zerstörung der kindlichen Unschuld sowie das Verbrechen an einem Kind vor dem Hintergrund der juristischen Verurteilung. Dostoevskijs großes Interesse an diesen Fällen lässt sich bis hin zu *Brat’ja Karamazovy* verfolgen.

Die von Dostoevskij beobachteten übermäßigen Freisprüche von Verurteilten in den 1870er Jahren in Russland werden tatsächlich auch durch die historische Forschung belegt, u.a. durch Jörg Baberowski. Die Geschworenen hätten ohne jegliche Kenntnis von formalen Rechtspraktiken über Schuldfragen entscheiden und zwischen Mord und Totschlag differenzieren müssen, so dass es durch ihre Unkenntnis zu den vielen Freisprüchen gekommen sei. Doch es zeigt sich in einer überarbeiteten Studie Baberowskis zur Justizreform von 1864, dass nicht unbedingt die fehlende Kenntnis in formalen Rechtsangelegenheiten, ob nun bei den Bauern oder in der russischen Stadtbevölkerung, dazu geführt hat, sondern dass das aus Europa importierte Geschworenengericht auf einen völlig fremden und teils inkompatiblen kulturellen Rechtshintergrund in Russland gestoßen sei (vgl. Baberowski 2006).

Diese übermäßige Anzahl von Freisprüchen in den neu reformierten Geschworenengerichten Russlands gilt es nun für Dostoevskij zu kommentieren – ganz im Sinne eines Feuilletons, welches unmittelbar zum aktuellen politischen Tagesgeschehen Stellung nimmt. Interessanterweise ist für Bachtin der Artikel *Sreda* ein typisches Beispiel für Dostoevskijs publizistisches Schreiben (Bachtin 1971, 105ff). Wichtig bei Dostoevskijs publizistischem Kommentar ist der Informationsgehalt, den er dem Leser durch seine Beschreibungen zukommen lässt. Das Ziel besteht darin, den Leser darauf aufmerksam zu machen, sich selbst als Teil der russischen Geschworenen zu betrachten, die jene Freisprüche veranlassen.

Um den Leser im Sinne der Überzeugung in eigener Sache zu informieren, wird zunächst ein Überblick über die Geschichte des Geschworenengerichtes in Europa gegeben. Das aus England kommende Schwurgericht und das dortige Verständnis von „Bürgerrechten“ („гражданские-то правда“, PSS 21, 14), heißt es weiter, habe sich freiheitlich entwickelt. Dagegen sei es in Russland nicht möglich, ein ähnliches Verständnis von Rechtsstaatlichkeit zu etablieren:

— Даже хоть и предположить, — слышится мне голос, — что крепкие-то ваши основы (то есть христианские) всё те же и что вправду надо быть прежде всего гражданином, ну и там держать знамя и проч., как вы наговорили, — хоть и предположить пока без спору, подумайте, откуда у нас взяться гражданам-то? Ведь сообразить только, что было вчера! Ведь гражданские-то права (да еще какие!) на него вдруг как с горы скатились. Ведь они придавили его, ведь они пока для него только бремя, бремя!
— Конечно, есть правда в вашем замечании, — отвечаю я голосу, несколько повеся нос, — но ведь опять-таки русский народ. . . (PSS 21, 14)

„Selbst wenn wir annehmen,“ höre ich eine Stimme einwenden, „daß Ihre unerschütterlichen Grundlagen (Sie meinen wohl die christlichen) immer noch dieselben seien und daß man tatsächlich vor allen Dingen Staatsbürger zu sein, das Papier hochzuhalten habe, und so weiter, und so weiter, was Sie sa alles soeben vorgebracht, – selbst wenn wir das alles vorerst ohne

Widerspruch annehmen, so bedenken Sie doch nur: Woher soll es denn bei uns plötzlich Staatsbürger geben? Die Bürgerrechte (und noch dazu was für welche!) sind doch auf unser Volk wie eine Lawine herabgerollt, sie haben es zu Boden gedrückt, sind doch vorläufig nur eine Last, eine Bürde!“

„Gewiß, in Ihrer Bemerkung steckt etwas Wahres“, antworte ich ein wenig kleinlaut, „aber andererseits ist das russische Volk...“ (Dostojewski 1992, 28)

Der Dialog vermittelt durch zwei verschiedene Stimmen dialektisch und (scheinbar) kontrovers den Gesprächsgegenstand.⁷⁴ Dostoevskij geht es in erster Linie mit dem Artikel *Sreda* um die Reflexion der Lesermeinung als Teil der öffentlichen Meinung und deren Gesinnung, die zu jenen Freisprüchen geführt hat. Er setzt daher mehrere Stimmen und Standpunkte im Text in ein Verhältnis zueinander. Durch die verschiedenen Stimmen soll nicht vordergründig die Meinung der Autorstimme, sondern, wie es Bachtin ausdrückt, das „Bild des Menschen“ veranschaulicht werden.⁷⁵ Nach Bachtin simuliere der Artikel *Sreda*, der ein „Labyrinth aus Stimmen, Halbstimmen, fremden Stimmen und fremden Gebärden“ sei, eine kontroverse Diskussion über den Gegenstand des Geschworenengerichts, doch zeige sich, dass „(d)er Monologismus des Denkens [...] dabei natürlich nicht überwunden“ werde („Всюду его мысль пробирается через лабиринт голос, полуголосов, чужих слов, чужих жестов. [...] Монологизм мышления здесь, конечно, не преодолевается.“, Bachtin 2002, 108). „Die Publizistik liefert die am wenigsten günstige Voraussetzung dafür“, so Bachtin (1971, 107; „Публицистика создает наименее благоприятные условия для этого.“, Bachtin 2002, 108). Was Bachtin in dieser Betrachtung von Dostoevskijs Polyphonie jedoch außer Acht lässt, ist der publizistische Aspekt des Schreibens Dostoevskijs in Bezug auf das Thema Recht: Durch den feuilletonistisch-plauderhaften Tonfall mehrerer Stimmen wird der Leser gleichsam selbst dazu aufgefordert, an der öffentlichen Debatte teilzunehmen. Diese Partizipation an dem Fall wird dem Leser dadurch nähergebracht, indem sich feuilletonistischer Stil und literarischer Stil vermischen, so dass sich Feuilleton und

⁷⁴ In diesem Zitat finden sich auch ironische Anklänge an den Gogol'schen Sprachhumor – die Ironie besteht hier, ähnlich wie in dem Artikel „Učit'elju“, u.a. in dem Gogol'schen „Beiseitereden“, welches in den Klammern zum Ausdruck kommt, sowie in dem ironischen Seitenhieb auf die Bürgerrechte, die mit einem Herabrollen der Zehn Gebote vom Berg Sinai verglichen werden.

⁷⁵ „[...] gerade das Bild des Menschen und seine für den Autor fremde Stimme waren für Dostoevskij letztes, ideologisches Kriterium: nicht eigenen Überzeugungen treu zu sein, nicht die Richtigkeit abstrahierter Überzeugungen an sich, sondern die Treue dem autorativen Bild des Menschen gegenüber ist wichtig“ (Bachtin 1971, 109; „Именно образ человека и его чужой для автора голос являлся последним идеологическим критериям для Достоевского: не верность своим убеждениям и не верность самих убеждений, отвлеченно взятых, а именно верность авторитетному образу человека.“, Bachtin 2002, 110 f.).

Literatur, journalistischer Kommentar und fiktionale Darstellung nur schwer voneinander unterscheiden lassen.

Um schließlich das Problem der übermäßigen Freisprüche vor dem neuen Geschworenengericht zu lösen, wird dem Leser statt den „Bürgerrechten“ nach englischem Vorbild die Fähigkeit zur „Begnadigung“ als wichtiger Bestandteil russischer Rechtgläubigkeit und Kultur vor Augen geführt:

Испугала нас эта страшная власть над судьбой человеческою, над судьбой родных братьев, и, пока дорастем до вашего гражданства, мы милуем. Из страха милуем. Мы сидим присяжными и, может быть, думаем: «Сами-то мы лучше ли подсудимого? Мы вот богаты, обеспечены, а случись нам быть в таком же положении, как он, так, может, сделаем еще хуже, чем он, — мы и милуем». Так ведь это еще, может быть, хорошо-с, умиление-то это сердечное. Это, может быть, залог к чему-нибудь такому высшему христианскому в будущем, чего еще и не знает мир до сих пор!
«Это отчасти славянофильский голос», — рассуждаю я про себя. (PSS 21, 15)

Diese schreckliche Macht über das Menschenschicksal, über das Schicksal unserer leiblichen Brüder hat uns erschreckt, und bevor wir zu unserem Staatsbürgertum heranreifen, üben wir Gnade. Aus Angst üben wir Gnade. Wir sitzen als Geschworenen da und denken vielleicht: ‚Sind wir denn selbst besser als der Angeklagte? Wir sind reich, versorgt, sollte es aber geschehen, daß wir in dieselbe Lage gerieten wie er, so würden wir vielleicht noch schlimmeres tun als er. Darum üben wir Gnade.‘ So könnte es sich denn vielleicht noch herausstellen, daß dieses Ergriffensein des Herzens, das uns abhält, zu verurteilen, etwas Gutes ist. Vielleicht ist ee ein Unterpfand für irgend etwas höher Christliches in der Zukunft, wovon die Welt bisher noch nichts weiß!
‚Das ist eine teilweise slawophile Stimme‘, denke ich bei mir. (Dostojewski 1992, 29)

Dostoevskij stellt dem „Staatsbürger“ („гражданин“) Englands die „leiblichen Brüder“ („родные братья“) Russlands gegenüber, um den Gegensatz zwischen westlicher und östlicher Kultur zu verdeutlichen. Damit klingt die slavophile Doktrin der Erlösung der westlichen Kultur durch das russische Volk an, welche jene „slawophile Stimme“ („славянофильский голос“) ins Verhältnis zu den Überlegungen der Autorstimme setzt: „рассуждаю я про себя.“ („denke ich bei mir.“) Gnade auszuüben, zeigt im Augustinischen Sinne die Gerechtigkeit Gottes, welcher von einer (Erb-)Sünde des Menschen ausgeht. Das Begnadigen durch die Geschworenen ist daher eine Form der Selbstbeziehung, die sich in Dostoevskijs Argumentation u.a. auf jene Augustinische Sündenlehre zurückführen lässt, in der alle Menschen schuldig vor Gott sind.

Dostoevskij spitzt im weiteren Verlauf des Artikels die Erklärung für die häufigen Freisprüche der Geschworenen noch weiter auf diese Selbstbeziehung zu, indem er den Geschworenen eine Teilschuld mit dem Angeklagten attestiert, was die Milde in den Urteilen erklären soll. Das eigentliche Verbrechen sei nicht der Fall des Angeklagten, sondern das Böse nicht zu benennen, sich nicht mit der eigenen

Teilschuld als russische Eigenart der Rechtsprechung auseinanderzusetzen: „Нет, напротив: именно тут-то и надо сказать правду и зло назвать злом; но зато половину тяготы приговора взять на себя. Войдем в залу суда с мыслью, что и мы виноваты.“ (PSS 21, 15; „Nein, im Gegenteil: eben deshalb muß man die Wahrheit sagen und das Böse ohne Scheu das Böse nennen, dafür aber die Hälfte der Bürde des Urteils auf sich nehmen. Betreten wir den Gerichtssaal mit dem Gedanken, daß wir mitschuldig sind.“, Dostojewski 1992, 30). In der Teilschuld, hier als „Hälfte der Bürde des Urteils“ bezeichnet, liegen also sowohl Unschuld (Mitleid) als auch Verbrechen (Mitschuld), die bei Dostoevskij zu einem komplizierten Verhältnis der Geschworenen zur Rechtsprechung führen. Diese Auffassung von Teilschuld ist zudem mit dem System des in Russland reformierten Geschworenengerichts alles andere als kompatibel und drückt eine alternative, nicht formale Rechtsprechung aus, welche von Dostoevskij als spezifisch russische Art der Rechtskultur ausgewiesen wird.

Der augustinischen Konzeption von Begnadigung und Teilschuld wird schließlich die „Lehre vom Milieu“ als Substitut für die Erklärung, warum es zu Verbrechen kommt, gegenübergestellt:

Ведь этак мало-помалу придем к заключению, что и вовсе нет преступлений, а во всем «среда виновата». Дойдем до того, по клубку, что преступление сочтем даже долгом, благородным протестом против «среды».

«Так как общество гадко устроено, то в таком обществе нельзя ужиться без протеста и без преступлений». «Так как общество гадко устроено, то нельзя из него выбиться без ножа в руках». Ведь вот что говорит учение о среде в противоположность христианству, которое, вполне признавая давление среды и провозгласивши милосердие к согрешившему, ставит, однако же, нравственным долгом человеку борьбу со средой, ставит предел тому, где среда кончается, а долг начинается. (PSS 21, 16)

So könnten wir ja allmählich zu der Schlußfolgerung kommen, daß es Verbrechen gar nicht gäbe, sondern an allem nur „das Milieu schuld“ sei, und schließlich, wenn wir nach dem Faden dieses Knäuls weitergehen, können wir auch zu dem Schluß gelangen, daß wir Verbrechen sogar für Pflicht erklären, für einen edlen Protest gegen „das Milieu“.

„Da die Gesellschaft schlecht konstruiert ist, kann man in ihr gar nicht ohne Protest und ohne Verbrechen leben.“ Oder: „Da die Gesellschaft so gemein eingerichtet ist, so kann man sich gar nicht ohne Messer in der Hand aus ihr befreien.“ – So spricht doch die Lehre vom Milieu, im Gegensatz zum Christentum, das zwar die Bedrückung durch das Milieu vollkommen einsieht und Erbarmen mit dem Sünder predigt, dennoch dem Menschen den Kampf gegen das Milieu zur sittlichen Pflicht macht und die Grenze kennt, wo das Milieu aufzuhören und die Pflicht zu beginnen hat. (Dostojewski 1992, 30 f.)

Auch hier begegnen sich wieder mehrere Stimmen („eines Bewusstseins“, wie es Bachtin nennt), die in einem dialektischen Austausch den Begriff des Milieus diskutieren: auf der einen Seite die Argumentation des Christentums, auf der anderen

das Milieu als Erklärungsmodell aber auch als die Ursache für Verbrechen.⁷⁶ Mit der Vielstimmigkeit bildet Dostoevskij auf geschickte Weise den Umschlag von traditionellem zu modernem, von religiösem zu wissenschaftlichem Wissen in den dialektischen Stimmen des Artikels ab, welches insbesondere im 19. Jahrhundert ein Bruch mit der Wirklichkeitsauffassung nachzeichnet, indem der Schlagabtausch der fast gleichgewichteten Argumentationen den Moment des Umschlags charakterisiert. Hier zeigt sich eine Prüfung der Aussagen, ein kritisches Zweifeln an bestehenden Werten, die sich u.a. in der Protesthaltung gegenüber dem Verbrechen bzw. der Grenzüberschreitung erklären: „что преступление сочтем даже долгом, благородным протестом против «среды».“ („daß wir Verbrechen sogar für Pflicht erklären, für einen edlen Protest gegen ‚das Milieu‘.“) „Преступление“ ist in dieser Hinsicht die Konsequenz von sich verändernden Moralvorstellungen, die den Menschen lediglich unter dem Begriff des Milieus betrachten, nicht aber von christlichen Moralvorstellungen wie z.B. der Nächstenliebe ausgehen. So gesehen, ist es die im christlichen Sinne „sittliche Pflicht“ der Geschworenen, sich mit ihrem Urteil gegen das Milieu-Denken zu wehren und alte Rechtraditionen zu wahren. Das Schlagwort „Milieu“ ist damit nicht nur Leitthema des Artikels, sondern auch der Rechtskritik Dostoevskijs, die im weiteren Verlauf des Textes schließlich am Beispiel von Gerichtsprozessen verdeutlicht wird:

История этой женщины, впрочем, известна, слишком недавняя. Ее читали во всех газетах и, может быть, еще помнят. Просто-запросто жена от побоев мужа повесилась; мужа судили и нашли достойным снисхождения. Но мне долго еще мерещилась вся обстановка, мерещится и теперь. (PSS 21, 20)

Die Geschichte dieser Frau ist übrigens allen bekannt, sie hat sich ja erst kürzlich zugetragen. Man konnte sie in allen Zeitungen lesen und vielleicht hat man sie noch nicht vergessen. Die Geschichte endete ganz einfach: Die Frau erhängte sich, um den Schlägen des Mannes zu entgehen; der Mann kam vors Gericht und man fand ihn „der Nachsicht würdig“. Die übrigen Tatsachen wollen mir nicht aus dem Sinn, und auch jetzt sehe ich sie wie leibhaftig vor mir. (Dostojewski 1992, 38)

Dostoevskij schildert den Fall in einer Weise, die im feuilletonistischen Sinne einen Beitrag zum „sittlichen Verständnis“ leisten will (a.a.O.), indem er dem Leser zusätzliche Informationen zu den bereits in den Zeitungsnachrichten veröffentlichten Berichten zukommen lassen will, die jedoch selektiert werden und fiktiv (erzählt)

⁷⁶ Die Stimme des Volkes wird darüber hinaus auch mit einer „sophistischen Folgerung“ verglichen (ebd., 34; russ PSS 21, 18). Sophismus bezieht sich hier auf Unkenntnis und Dilettantismus in der Argumentation, gegen die sich die Stimme des Autors versucht zu behaupten bzw. die es dialektisch (im Sinne des *elenchos*) zu widerlegen gilt.

sind. Dostoevskij rekonstruiert den Tathergang des Verbrechens mit einer detaillierten Beschreibung des Geschehens:

И вот эту-то Беатриче или Гретхен секут, секут как кошку! Удары сыплются всё чаще, резче, бесчисленнее; он начинает разгорячаться, входит во вкус. Вот уже он озверел совсем и сам с удовольствием это знает. Животные крики страдальцы хмелят его как вино: «Ноги твои буду мыть, воду эту пить», — кричит Беатриче нечеловеческим голосом, наконец затихает, перестает кричать и только дико как-то кряхтит, дыхание поминутно обрывается, а удары тут-то и чаще, тут-то и садче... Он вдруг бросает ремень, как ошалелый схватывает палку, сучок, что попало, ломает их с трех последних ужасных ударов на ее спине, — баста! Отходит, садится за стол, вздыхает и принимается за квас. Маленькая девочка, дочь их (была же и у них дочь!), на печке в углу дрожит, прячется: она слышала, как кричала мать. Он уходит. К рассвету мать очнется, встанет, охая и вскрикивая при каждом движении, идет доить корову, тащится за водой, на работу. (PSS 21, 21)

Und diese Beatrice, dieses Gretchen wird wie eine Katze geprügelt! Die Schläge folgen einander immer schneller, immer schmerzhafter, zahlloser; er kommt in Hitze, findet Geschmack daran. Er gerät schon in tierische Lust und ist sich dessen auch selbst bewußt. Die röchelnden Schmerzensschreie seines Opfers berauschen ihn wie Branntwein. „Werde deine Füße waschen, das Wasser trinken!“ schreit Beatrice mit entmenschter Stimme; schließlich kann sie nicht mehr schreien, kann nur noch röcheln, atemlos, als ersticke sie, aber die Schläge werdennu erst recht verdoppelt, erst recht verschärft... Plötzlich wirft er den Riemen weg, greift wie besessen nach einem Stock, einem Ast, nach irgend etwas in seiner Griffweite, und zerbricht ihn mit den letzten drei fürchterlichen Schlägen auf ihrem Rücken – und damit basta! Er geht weg, setzt sich an den Tisch, beginnt Kwas zu trinken. Das kleine Mädchen, ihre Tochter (sie hatten ja auch ein Töchterchen!), sitzt auf dem Ofen, drückt sich in den Winkel, zittert. Es hat gehört, wie die Mutter schrie. Er geht aus dem Haus. In der Morgendämmerung kommt die Mutter zu sich, erhebt sich, ächzend und aufschreiend bei jeder Bewegung, und geht die Kuh melken, Wasser herbeischleppen, die tägliche Arbeit zu verrichten. (Dostojewski 1992, 40f.)

Hier mischen sich detaillierte Beschreibungen einer fiktiven Szene mit dem Evozieren der Vorstellungs- und Urteilskraft des Lesers in einer Weise, die der Bildbeschreibung von Makovskijs *Ljubiteli solov'inogo penija* ähnelt. Dostoevskij schildert die Details wie in einer Ekphrasis eines Bildes in allen Einzelheiten, um damit in diesem Fall die Grausamkeit des als unschuldig freigesprochenen Mannes sowie das milde Urteil des Geschworenengerichtes augenscheinlich werden zu lassen. Im Unterschied zur Bildbeschreibung wird hier jedoch an die moralische Urteilskraft appelliert, indem die Darstellung der Gewalt zugleich abschreckend und mitleiderregend wirken soll. Diese Schilderung ist poetisch motiviert und basiert nicht etwa auf einer juristisch fundierten Zeugenaussage oder einem stenografisch geschriebenen Tatsachenbericht; sie basiert auf jener Zeitungsgeschichte, die „allen bekannt“ sei und wurde von Dostoevskij aus den Zeitungsberichten rekonstruiert. Die Schilderung von Gewalt während eines Rauschzustandes bzw. Verbrechens orientiert sich an Erzählungen wie *Akul'kin muž* aus *Zapiski iz męrtvogo doma* oder auch an der Beschreibung von Rodion Raskol'nikovs Blutrausch während seines

Axtmordes in *Prestuplenie i nakazanie*. Das Problem für den (Zeitung-)Leser ist dabei jedoch, dass diese beiden Ebenen – die literarische und die journalistische – schwer voneinander zu trennen sind. Freilich ist genau dies die Absicht Dostoevskijs, die faktuale Ebene juristischer Urteilskraft durch die fiktionale Ebene poetischer Darstellungskraft zu düpiieren: Indem der Leser mittels der erzählerischen Darstellung der Fall vor Augen geführt wird, soll er zu einem gerechteren Urteil gelangen. Wie schon bei Makovskijs Bild kommt dem Leser dabei eine investigative Macht zu, die ihm ein scheinbar selbstgemachtes Urteil auf der Grundlage der Ekphrasis suggeriert – eine detaillierte Beschreibung eines „Bildes“ bzw. einer Szene (des Verbrechens), welche aber auf der Basis einer literarischen Fiktion entsteht. Durch die so in Szene gesetzte Grausamkeit des Verbrechens wird nicht nur die ästhetische Urteilskraft geschult, wie im Falle der Ekphrasis von Makovskijs Bild, sondern die moralische Urteilskraft des Lesers, indem das Sichhineinversetzen in die Szene bzw. Figuren unweigerlich zu Mitleid mit dem Kind und zur Empörung gegen den Freispruch für den gewalttätigen Vater führt.

Durch die so in Szene gesetzte Gewalt in dem oben genannten Zitat soll nicht zuletzt das juristische Urteil angefochten werden. Dostoevskijs Schilderung des Falls wehrt sich mithilfe poetischer Mittel gegen die als Unrecht aufgefassten Urteile des neu eingeführten Geschworenengerichtes. Mehr noch, Dostoevskij versucht mit dem Artikel *Sreda* die Advokatur für den Justizirrtum verantwortlich zu machen. Entgegen falscher Moralvorstellungen, die sich einem Milieu-Denken verschrieben haben, diffamiert Dostoevskij daher den Advokatenstand und appelliert zugleich an ihre Moral:

О, конечно, я понимаю всю полезность и всю высоту адвокатского звания, всеми уважаемого. Но нельзя же не взглянуть иногда с одной точки, — согласен, легкомысленной, но и невольной: ведь какова же иногда их должность каторжная, подумаешь про себя, вертится, изворачивается как уж, лжет против своей совести, против собственного убеждения, против всякой нравственности, против всего человеческого! Нет, подлинно недаром деньги берут. (PSS 21, 22 f.)

Oh, ich sehe natürlich die Nützlichkeit und die ganze Erhabenheit des von allen geachteten Advokatenstandes vollkommen ein. Aber man darf es doch mitunter nicht unterlassen, die Sache auch von einem anderen, zugegeben, leichtfertigen, jedoch auch unwillkürlich sich aufdrängenden Standpunkt aus zu betrachten: nämlich, was für eine Sträflingsarbeit dieses Amt ihnen zuweilen aufbürdet, denkt man bei sich, wenn sie sich hin- und herschlingeln müssen wie eine Natter, wenn sie gegen ihr Gewissen lügen, gegen ihre eigene Überzeugung, gegen jede Moral, gegen alles Menschliche vorgehen müssen! Nein, wahrlich nicht umsonst lassen sie sich dafür bezahlen! (Dostojewski 1924, 43 f.)

Die schelmische Art sich in seiner Kritik an der Justiz selbst als naiv bzw. „leichtfertig“ darzustellen („легкомысленный“) versucht den „Gegner zu düpiieren“ (a.a.O.), d.h. den Advokaten mit den Mitteln der eigenen Rhetorik zu schlagen. Die Advokaten werden selbst als „Sträflinge“ der Justiz gezeigt, denen Dostoevskij eine eigene Anklage entgegnet. Die Umkehrung der Positionen von Kläger und Angeklagtem, von Opfer und Täter, welche sich insgesamt in einer Teilschuld am Verbrechen äußert, stellt einen wichtigen Teil der Strategie dar, mit der Dostoevskij gegen die Justiz sowie gegen den Advokatenstand polemisiert.

Die Begnadigung und die Teilschuld in der russischen Rechtstradition, wie bereits gezeigt wurde, sind die entscheidenden kulturellen Unterschiede zur Formalität und Rationalität westlicher Moral- und Rechtsvorstellungen: Das „Bild des Menschen“ (wie es bei Bachtin heißt) bzw. des gequälten Kindes soll dieses Mitleid erwecken, während in der Rede des Advokaten der Mensch bzw. das Kind in den Hintergrund rücken. Ausdruck dieser Differenz zwischen westlichem Rechtsverständnis und russischem Einfühlungs- und Begnadigungsvermögen ist daher auch der Begriff des „Milieus“ („Hört doch auf, euch mit eurem „Milieu“ hin und her zu winden, ihr Herren Advokaten“!, ebd., 40; „Полноте вертеться, господа адвокаты, с вашей «средой».“, ebd., 23). Dieser Begriff wird als rhetorische Strategie nicht nur der Advokaten, sondern des positivistisch-rationalistischen Denkens entlarvt, sich in der Beurteilung eines Falls nicht dem Menschen zu widmen, sondern lediglich soziologischen Betrachtungen, der Einordnung des Menschen in sein Milieu, die eine Begnadigung im christlichen Sinne aber ausschließt.

3.2 Spasovicz und die Verantwortungsethik Dostoevskijs

Laut Gary Rosenshield stehen sich in den Artikeln im *Dnevnik pisatelja* zu den Rechtsfällen, wie etwa zum Kroneberg-Prozess, die Gesetzestexte den existenziellen Erfahrungen des Autors, die Sprache des Gesetzes der Sprache der russischen Literatur gegenüber (Rosenshield 2005, 39). Rosenshield spricht sogar von der Rolle Dostoevskijs als „Verteidiger“ russischer Moralität und seinem Einstehen gegen die westlichen Kräfte des Gesetzes und der Rationalität (vgl. ebd., 60f.). Der Autor von

Zapiski iz męrtvogo doma fungiere dabei mit seinen persönlichen Erfahrungen körperlicher Züchtigung (und deren eindrucksvoller Schilderung) als „Zeuge“ der Grausamkeit des alten Rechtssystems gegenüber der gesetzlichen Definition von körperlicher Gewalt in den Worten der Advokaten:

Because Dostoevsky had suffered ten years of penal servitude and exile in Siberia, many saw him as a political martyr. His image and aura were further enhanced by his imaginative re-creation of his prison experiences in the semi-autobiographical *Notes from the House of the Dead*, a sacred part of the Dostoevskian canon that includes numerous graphic descriptions of brutal beatings, some lethal. Because corporal punishment had long been abolished by 1876, few members of Dostoevsky's class, the intelligentsia, could testify as authoritatively to the effect of the beatings as he. Moreover, Dostoevsky's readers were hardly going to privilege the legal definition of torture of a lawyer who did not even see the girl after she had been beaten over the "first-hand account" of their beloved author, who lay side by side in a prison hospital with dozens of convicts severely beaten with the very same instruments of torture used on the child. (Rosenshield 2005, 40)

Rosenshield bezieht sich hier auf Dostoevskijs Artikel zum Kroneberg-Prozess – ein Vater wird freigesprochen, nachdem er sein Kind in einem selbst als Rausch beschriebenen Zustand mit Rutenhieben misshandelte –; argumentatorisch knüpfen diese Stellungnahmen gegenüber dem Advokatenstand an dasselbe Muster wie in dem Artikel *Sreda* an, doch verlagert sich die Kritik am Recht auf eine persönliche Ebene, die auf den Advokaten Spasovicz zugespitzt wird. Die Verlagerung auf die Persönlichkeit, den Advokaten Spasovicz als Vertreter der Institution Recht, folgt dem feuilletonistischen Prinzip des „plauderhaften“ Tonfalls, der durch den scheinbaren Dialog zweier Beteiligten eine Vergegenwärtigung des Alltäglichen aber auch der politischen Kritik vermitteln will. Rosenshield macht darauf aufmerksam, dass Advokaten bei Dostoevskij, insbesondere Spasovicz, nicht allein für die Probleme der Justiz verantwortlich gemacht, sondern selbst als „Gefangene“ des Systems beschrieben werden:

The lawyer is not primarily responsible for the assault against the babe, the rooting out of compassion, and the questioning of Russian truth; the responsible party is the new legal institution ushered in by the reforms of 1864, in particular, the crown jewel of that system: the jury trial. [...] Dostoevsky often presents lawyers more as prisoners than masters of the legal system – poor players whose defined roles commit them morally and legally to defend immoral positions – that is, to act immorally.” (2005, 51)

Es stellt sich aber dennoch die Frage, warum Dostoevskij seine Kritik des Rechtssystems ausgerechnet auf Spasovicz zuspitzt, während er ihn gleichzeitig als Opfer und Gefangenen des Rechtssystems darstellt.

Einer der Gründe dürfte der Berühmtheitsgrad von Spasovicz gewesen sein, der sich durch seine Rolle als Strafverteidiger im Prozess gegen Sergej Nečaev einen Namen gemacht hatte. Doch Dostoevskij greift bewusst nicht den Fall um Nečaev auf, mit dem sich Spasovicz profiliert hatte, sondern den aktuellen Kroneberg-Prozess, der in der Öffentlichkeit für heftige Kontroversen sorgte. In dem Artikel mit dem programmatischen Titel *Reč' g-na Spasoviča. Lovkie priëmy (Die Rede des Herrn Spacovič. Geschickte Kunstgriffe)* aus der Februar-Ausgabe des *Dnevnik pisatelja* von 1876 geht es zunächst um die Beschaffenheit der Rute, mit der das Kind durch seinen Vater geschlagen worden ist:

«Я, г-да присяжные, не сторонник розги, — продолжает г-н Спасович. — Я вполне понимаю, что может быть проведена система воспитания (не беспокойтесь, это всё такие новые выражения и взЯты целиком из разных педагогических рефератов), из которой розга будет исключена; тем не менее я так же мало ожидаю сfОвермеHтtöTö и безусловного искоренения телесного наказания, как маLо ожидаю, чтоб вы перестали в суде действовать за прекращением уголовных преступлений и крушением той правды, которая должна существовать как в семье, так и в государстве».

Так всё дело, стало быть, идет всего только о розге, а не о пучке розог, не о «шпицрутенах». Вы вглядываетесь, вы слушаете, — нет, человек говорит серьезно, не шутит. Весь содом-то стало быть, подняли из-за розочки в детском возрасте и о том: употреблять ее или не употреблять. Стоило из-за этого собираться. (PSS 22, 58)

„Ich bin kein Anhänger der Rute,“ fährt Spassowitsch fort. „Ich verstehe vollkommen, daß ein Erziehungssystem durchgeführt werden kann (man sei unbesorgt: es sind lauter neue Redensarten, die verschiedenen pädagogischen Vorträgen entnommen sind), in dem die Rute ausgeschlossen ist; doch hoffe ich auf die absolute und vollkommene Abschaffung der Körperstrafe ebenso wenig wie darauf, daß Sie Ihre Tätigkeit bei Gericht aufgeben könnten infolge des Aufhörens von Verbrechen und von Vergehen gegen das Recht, das wie in der Familie so auch im Staate herrschen muß.“

Es handelt sich also bloß um die Rute und nicht um einen Rutenbund, nicht um „Spitzruten“. Man sieht aufmerksam hin, man hört zu, - nein, der Mensch spricht ganz ernst und scherzt nicht. Der ganze Skandal entstand also nur infolge eines Rütteleins: ob man es im Kindesalter anwenden solle oder nicht. Lohnte es sich überhaupt, sich deswegen zu versammeln. (Dostojewski 1992, 163)

Der verschachtelten Rhetorik Spacoviczs stellt Dostoevskij Ironie gegenüber, so etwa mit der rhetorischen Frage, ob es sich überhaupt lohne, sich deswegen vor Gericht zu versammeln. Der eingeschobene Kommentar und seine Polemik gegen die „neuen Redensarten“ dekontextualisiert die Rede, um sie ihrer Anschauungskraft und Ernsthaftigkeit zu berauben. In den Artikeln zum Kroneberg-Prozess zitiert Dostoevskij die Rede des Advokaten Spasovicz und kommentiert sie in ähnlicher Weise durch in Klammern gehaltene Einschübe eigener Kommentare, wie in dem Artikel *Učit'elju*. Im Unterschied zur Rekonstruktion des Falls wie in *Sreda* zitiert Dostoevskij eine stenografisch notierte Rede des Advokaten und unterstreicht somit

die Faktizität der Aussagen des Advokaten wie auch die Authentizität seiner eigenen Kommentare.⁷⁷

Dostoevskij dekontextualisiert in den weiteren Artikeln zu Spasovicz die Rede des Advokaten zudem durch unterschiedliche stilistische und wirkungsästhetische Mittel: So arbeitet er in dem darauffolgendem Artikel *Jagodki (Die Früchte)* der Februar-Ausgabe von 1876 mit Hervorhebungen der Begriffe in der Rede Spacoviczs (dass die Schläge „KEINERLEI LEBENSGEFAHR“ darstellten⁷⁸), mit Änderungen der Schauplätze und Rückblenden sowie mit seiner Autorität als ehemaliger Inhaftierter in Sibirien und Zeuge des von körperlicher Züchtigung geprägten alten Rechtssystems Russlands:

Я сообщу г-ну Спасовичу, что в Сибири в гошпитале, в арестанских палатах, мне случалось видеть спины только что приходивших сейчас после наказания шпицрутенами (сквозь строй) арестантов, после пятисот, тысячи и двух тысяч палок разом. Видел я это несколько десятков раз. Иная спина, верите ли мне, г-н Спасович, распухла в вершок толщины (буквально), а, кажется, много ли на спине мяса? Они были именно этого темно-багрового цвета с редкими рассечениями, из которых сочилась кровь. Будьте уверены, что ни один из теперешних экспертов-медиков не видывал ничего подобного (да и где нам в наше время увидеть?). (PSS 22, 64)

Ich kann Herrn Spassowitsch mitteilen, daß ich in Sibirien, in der Sträflingsabteilung des Spitals, Rücken von Arrestanten unmittelbar nach dem Spießrutenlaufen, nach fünfhundert, tausend und zweitausend Hieben gesehen habe. Dies habe ich einige dutzendmal gesehen. Mancher Rücken, glauben sie mir, Herr Spasowitsch, war auf ganze vier bis fünf Zentimeter (buchstäblich) aufgeschwollen, und dabei hat der Mensch doch nur sehr wenig Fleisch am Rücken. Diese Rücken waren eben dunkelrot und wiesen nur wenige Hautrisse auf, aus denen Blut sickerte. Seien Sie überzeugt, daß keiner von unseren ärztlichen Sachverständigen etwas ähnliches gesehen hat (wo sollten wir auch in unserer zeit dergleichen sehen?). (Dostojewski 1992, 173)

Die Verlagerung des Schauplatzes nach Sibirien wie auch die Verlagerung auf einen schärferen und persönlicheren Tonfall gegenüber „Herrn Spacovič“ verschiebt den Fokus von der Grausamkeit des Vaters gegenüber seinem Kind auf die unpersönliche Grausamkeit in der Rede des Advokaten. Spacovicz wird schließlich selbst als „Gefangener“ des Rechtssystems dargestellt, der innerhalb seines Amtes als Advokat moralischen Grenzen überschreiten muss: So liegt nach Dostoevskij das eigentliche Verbrechen, die eigentliche Grenzüberschreitung (преступление) in der Grausamkeit des reformierten Justizsystems, als dessen Handlanger Spasovicz

⁷⁷ Vgl. dazu den Beginn des Artikels *Reč' g-na Spasoviča. Lovkie priëmy*: „(Кстати, я выписываю эту речь из «Голоса». «Голос» такое богатое средствами издание, что, вероятно, имеет возможность содержать хорошего стенографа.“ (PSS 22, 57; „Ich zitiere die Rede übrigens aus dem ‚Golos‘. Der ‚Golos‘ verfügt über so reiche Mittel, daß er wohl die Möglichkeit hat, sich einen guten Stenographen zu halten.“, Dostojewskij 1921, 102)

⁷⁸ „[...] что полосы и пятна не представляют никакой опасности для жизни.“ (PSS 22, 64)

stilisiert wird.⁷⁹ Er wird zu einem Antagonisten gemacht, der sich in einem ähnlich existenziellen Zwiespalt zwischen Gut und Böse befindet, wie z.B. die Figuren Rodion Raskol'nikov oder Stepan Verchovenskiĭ. Laut Dagmar Burkhart gehe es bei Dostoevskijs Protagonisten stets um die „Notwendigkeit einer Grenzziehung“, da das Fehlen von Grenzen zur „existenzbedrohenden Orientierungslosigkeit“ führe (Burkhart bezieht sich hier auf Anja Otto; Burkhart 2003, 48). Dostoevskiĭ vertrete dabei eine „Verantwortungsethik“, die das sittliche Handeln als Pflicht voraussetze (ebd.) und die er mit einer christlichen Vorstellung von Moral verbinde. Die Protagonisten seien entweder Repräsentanten dieser moralischen Grundsätze, oder sie setzen sich durch das Verbrechen über deren Grenzen hinweg (ebd.).

Auch wenn Burkharts Erklärungen etwas zu kurz ausfallen und ein simples Modell von „Repräsentanten des Guten bzw. des Bösen“ (ebd.) beschreiben, so lässt sich am Beispiel des Artikels *Jagodki* zeigen, inwiefern die fehlende sittliche Grenzziehung der Advokatur und ihre (literarische) Korrektur eine Dichotomie von Protagonist und Antagonist aufzustellen versucht:

Серьезно вы не знаете, где предел этой власти и «сколько может ударов и в каких случаях нанести отец»? Если вы не знаете, то я вам скажу, где этот предел! Предел этой власти в том, что нельзя семилетнюю крошку, безответственную вполне, во всех своих «пороках» (которые должны быть исправляемы совсем другим способом), — нельзя, говорю я, это создание, имеющее ангельский лик, несравненно чистейшее и безгрешнейшее, чем мы с вами, г-н Спасович, чем мы с вами и чем все бывшие в зале суда, судившие и осуждавшие эту девочку, — нельзя, говорю я, *драть* ее девятью рябиновыми «шпицрутенами», [...]

Да, искусный защитник, есть предел всему, п если б только я не знал, что вы говорите всё это нарочно, лишь притворяетесь из всех сил, чтоб спасти вашего клиента, то прибавил бы п еще, собственно для вас самих, что есть предел даже всяким «лирам» п адвокатским «отзывчивостям», и предел этот состоит в том, чтоб не договариваться до таких столпов, до которых договорились вы, г-н защитник! Но увы, вы только пожертвовали собою для клиента вашего, и я уже не вправе вам говорить про пределы, а лишь удивляюсь великости вашей жертвы! (PSS 22, 67f.)

Meinen Sie es ernst, Herr Spassowitsch? Wissen Sie denn wirklich nicht, wo die Grenze dieser Gewalt ist und „wieviel und in welchen Fällen der Vater Schläge verabfolgen darf?“ Wenn sie es nicht wissen, so will ich ihnen sagen, wo diese Grenze ist! Die Grenze dieser Gewalt ist, daß man einen siebenjährigen Wurm, der für alle seine „Laster“ (die man auf eine andere Weise beheben muss) in keine Weise verantwortlich ist, daß man dieses engelsgleiche Geschöpf, das unvergleichlich reiner und sündloser ist als wir beide, Herr Spassowitsch, und als alle, die sich im Gerichtssaale befanden und dieses Kind richteten und verurteilten, - daß man es nicht mit Ebereschennuten züchtigen darf [...]

Ja, Sie kunstreicher Verteidiger, alles hat seine Grenzen, und wenn ich nicht wüßte, daß Sie das alles absichtlich sagen, daß Sie sich bloß verstellen, um ihren Klienten zu retten, so würde ich eigens für Sie noch hinzufügen, daß es auch eine Grenze gibt für allerlei „Leiern“, für jede „Advokaten-Resonanzfähigkeit“ und daß diese Grenze darin besteht, daß man sich nicht zu

⁷⁹ Dostoevskiĭ lehnte nicht alle Reformen der Justiz ab und war grundsätzlich für eine Justizreform. Doch angesichts der selbst im Gerichtssaal gemachten Erfahrungen während vieler Prozesse, denen er beiwohnte, sieht er einen erheblichen Bedarf an Verbesserung.

solchen Herkulesssäulen versteigen darf, zu denen Sie, Herr Verteidiger, sich verstiegen haben! Aber Sie haben sich nur Ihrem Klienten zum Opfer gebracht, und ich habe kein Recht mehr, zu Ihnen von Grenzen zu sprechen; ich wundere mich nur über die Größe ihres Opfers!“ (Dostojewskij 1921, 120f.)

Die Argumentation im Allgemeinen und im Besonderen die Formulierung „ангельский лик, несравненно чистейшее и безгрешнейшее, чем мы с вами“ („dieses engelsgleiche Geschöpf, das unvergleichlich reiner und sündloser ist als wir beide“) ähneln interessanterweise der Rhetorik Jules Favres, wie sie in den *Zimnie zametki* wiedergegeben wird. Dostoevskij argumentiert hier selbst wie in einer Verteidigungsrede: z.B. durch die namentliche Anrede Spasovicz als Herabsetzung der Autorität des Advokaten, durch die Referenz zu den Formulierungen seines „Vorredners“, indem er Versatzstücke aus dessen Rede als Zitate mitaufgreift sowie durch Wortwiederholung bzw. Anadiplose in der rhetorischen Struktur seiner Sätze: „[...] где этот предел! Предел этой [...]“ („[...] wo diese Grenze ist! Die Grenze dieser Gewalt ist [...]“). Dadurch erscheint die Kritik an Spasovicz als ein rhetorischer Schlagabtausch zweier Advokaten vor Gericht, bei dem der Leser schließlich über die Verurteilung des misshandelten Kindes mitentscheidet.

In ähnlicher Weise wie in dem Forschungsfeld *Law and Literature* der Lektüre von Literatur eine positive Wirkung auf das Rechtsempfinden, ja sogar auf dasjenige der Juristen selbst attestiert wird (vgl. Ian Ward zit. nach Rosenshield 2005, FN 257: „Literature can better educate lawyers“), so gilt das Gleiche auch für die Lektüre des *Dnevnik pisatelja*, oder genauer, für die von Dostoevskij intendierte Wirkung dieser Lektüre. Dahinter verberge sich ein soziales und politisch motiviertes Kalkül, das generell für die *tolstjy žurnaly* gilt, so Rosenshield.⁸⁰ Dostoevskij versucht jedoch auf die Gefahren des neu reformierten Rechts in Russland nicht nur hinzuweisen, sondern die Öffentlichkeit durch seine Popularität unter den russischen Lesern gegen eine westliche Einflussnahme am Rechtsgeschehen zu aktivieren. Er etabliert sich damit in gewisser Weise als eine Moralinstanz der russischen Gesellschaft, als „eine Institution des öffentlichen russischen Lebens“, wie es bei Flaker heißt (a.a.O.), die zu dieser Zeit eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf die Meinungsbildung der Öffentlichkeit in Bezug auf Gerichtsurteile sowie die Sensibilität für die Rechtsprechung in Russland an sich gehabt haben dürfte.

⁸⁰ Rosenshield schreibt in Bezug auf *Brat'ja Karamazovy* und die Kommentare der Richter zu Gogol's *Měrtvye duši*: “Here literary criticism functions in the courtroom much as it did in many Russian contemporary ‘thick’ journals, as a means of advancing social or political ends. As the boundary between law-in-literature (the analysis of literary texts) and literature-for-law (the exploitation of literature in real legal contexts).” (Rosenshield 2005, 12)

**V. Суд – Ästhetische Aspekte des Rechts als
Inszenierung des Gerichts in *Brat'ja*
*Karamazovy***

Die Verwobenheit von Recht und Literatur beginnt bereits mit der Entstehung der Literatur aus der antiken Tragödie, als das Genre, welches literarische Figuren vor den Richterstuhl der Götter zitiert. Aus dem antiken Vorbild geht auch hervor, dass der Gerichtsprozess auf Formen theatraler Inszenierung basiert, so dass sich die Grenzen zwischen Theater und Gericht vermischen. Dabei überschneiden sich laut Sylvia Sasse die Bereiche von „ästhetischem und juristischem Urteilen“, so dass das Gericht zum „Performer“ wird (Sasse 2003, 126). Am Beispiel von Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* lassen sich die ästhetischen Aspekte des Rechts als Inszenierung des Gerichts sowie die Überschneidung von ästhetischem und juristischem Urteilen demonstrieren, insbesondere an der Verwendung des Begriffes „суд“ („Gericht“). Dieser Begriff wird sowohl als „суд церкви“ („Kirchengericht“) wie auch als „Страшный Суд“ („Jüngstes Gericht“) in einem Kontext zum Motiv des goldenen Zeitalters gebracht. So stehen sich im Text die juristische Ebene des irdischen Gerichts und die ästhetische Ebene des Gerichts vor Gott gegenüber. Wie, so meine Frage, wird daher in *Brat'ja Karamazovy* über Recht erzählt und auf welche Weise wird die Justizreform einer höheren Gerichtsbarkeit in Form des Jüngsten Gerichts sowie dem goldenen Zeitalter gegenübergestellt?

In dem Kapitel *Sudebnaja ošibka (Der Justizirrtum)* sind die Bereiche Ästhetik und Recht in einer Weise verwoben, die das Publikum des Gerichtsverfahrens sowie den Leser des Textes in den literarischen Urteilsprozess integrieren. Das Urteilen des Publikums verweist auf die historische Entstehungsgeschichte des Gerichts und seiner Verbindung mit dem Theater: Die Entstehungsgeschichte des Gerichts im antiken Griechenland zeigt, dass der Zuschauer bzw. das Publikum als eine Instanz der Entscheidungsfindung am Gerichtsurteil partizipierte (vgl. Sasse 2009, 333). Doch betrachtet man die sich zur griechischen Gerichtsbarkeit anknüpfende Geschichte des Römischen Rechts, so zeigt sich gerade in der Rolle des Publikums ein vehementer Unterschied: Im formalen Römischen Recht geht es um die Aufhebung der Macht des Publikums durch die schriftliche Festsetzung von Paragraphen. Laut Gilles Deleuze werde jedoch das Publikum durch die formale Rechtsprechung, bzw. durch die „Bücherdoktrin des Gerichts [...] zu einer endlosen

Unterwerfung verdammt“.⁸¹ Im Unterschied zur Entwicklung des formalen Römischen Rechts als Grundlage Europäischer Rechtskultur stellt sich für Dostoevskij daher zum einen die Frage, wie und in welcher Form sich in der russischen Kultur eine Art der Urteilsfindung innerhalb und durch die Gemeinschaft erhalten hat, die sich gegen das (neu eingeführte) formale Recht sperrt. Zum anderen knüpft daran die Frage an, wie sich die Urteilsfindung für den Leser *in* der Literatur nachvollziehbar darstellen lässt. Die Gerichtsverhandlung in *Brat'ja Karamazovy* fungiert daher als ein Nachvollziehungsprozess und Gesamtschau der Ereignisse, mit der der Leser schließlich ein Urteil fällen soll – allerdings dient das Kapitel *Sudebnaja ošibka* auch als *argumentum e contrario*, als ein durch das Beispiel einer falschen Rechtsprechung gezogenen Umkehrschluss, mit der auf eine alternative Lösung der Rechtsprobleme hinwiesen wird. Dadurch treten das Motiv des goldenen Zeitalters sowie das Jüngste Gericht als Lösung bzw. Erlösung für die Rechtsprobleme in Erscheinung. Das Motiv des goldenen Zeitalters zeigt die Familiengeschichte der Karamazovs als eine Geschichte des Verfalls der Sitten, welche in sich aber den Keim für die Rehabilitierung der Gesellschaft beinhalten.

⁸¹ Siehe dazu Deleuze und das Kapitel „Schluss mit dem Gericht“ aus *Kritik und Klinik* (Deleuze 1993, 173).

1. Exkurs: Das Motiv des goldenen Zeitalters – Dostoevskij und Claude Lorrains *Akis und Galateia*

Die Integrierung des Motivs des goldenen Zeitalters in Dostoevskijs Texten beginnt schon in den 1860 und 1870er Jahren. Das Motiv goldenes Zeitalter bezeichnet zum einen eine Blütezeit der Kultur, die z.B. mit dem „goldenen Zeitalter des Realismus“ eine bestimmte Zeitspanne beschreibt, die von großer Kunstfertigkeit und Produktivität zeugt. Zum anderen lässt sich das Motiv jedoch auf unterschiedlichste Weise in religiösen Kontexten sowie in einer Adaption durch die Literatur finden, in denen das goldene Zeitalter eine paradiesische Zeit meint, die entweder am Anfang der Menschheitsgeschichte, oder an ihrem Ende in Erscheinung tritt. Laut Alfred Rammelmeyer werde sowohl in Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* (1864, *Verbrechen und Strafe*), in *Besy* (1873, *Die bösen Geister*) als auch in *Podrostok* (1875, *Der Jüngling*) und *Son smešnogo čeloveka* (1877, *Der Traum eines lächerlichen Menschen*) das goldene Zeitalter zunächst innerhalb eines Traums dargestellt, der eine Vision einer paradiesischen Zeit der Menschheitsgeschichte zeige (vgl. dazu ausführlich Rammelmeyer 2000, 169ff.). Die Motivgeschichte des goldenen Zeitalters präsentiere sich mit immensem Potential, so Rammelmeyer, beginnend um 700 v. Chr. mit Hesoid (in Anknüpfung an die „Inseln der Seligen“ aus Homers *Odysee*), über Vergil und Platon bis hin zur „christianisierten Arkadienvorstellung“ und dem Pietismus Friedrich Christoph Oetingers (vgl. ebd., 170 f.).

Die Kritik Dostoevskijs am „europäischen goldenen Zeitalter“ nehme laut Rammelmeyer erst seinen Anfang durch seine Auseinandersetzung mit dem Gemälde *Acis und Galateia* von Claude Lorrain (ebd., 177). Während dieses Gemälde in Verbindung mit dem Begriff „золотой век“ („goldenes Zeitalter“) nur in *Besy* direkt benannt und innerhalb der Verschwörergruppe „наши“ („die Unsrigen“) vor dem Hintergrund der utopisch-sozialistischen Ideen des Gesellschaftstheoretikers Šigalëv diskutiert wird, bleibt es in *Prestuplenie i nakazanie*, *Podrostok* und *Son smešnogo čeloveka* unerwähnt. Doch macht Rammelmeyer darauf aufmerksam, dass das Motiv sich in den Romanentwürfen dieser Werke zeige (vgl. ebd., 176). In *Brat'ja*

Karamazovy (1881-1882) sei weder das Gemälde noch der Begriff zu finden, doch das Motiv des goldenen Zeitalters sei schließlich in den Träumen Mitjas und Aljošas vorhanden (vgl. ebd., 179) sowie in der Legende des Großinquisitors (vgl. ebd., 179). Dostoevskij hatte Lorrains Gemälde *Acis und Galateia* während seiner ersten Europareise 1862 in der *Galerie der alten Meister* in Dresden mehrmals gesehen. Das Gemälde zeigt eine Szene aus dem 13. Buch von Ovids *Metamorphosen*, in der der Zyklop Polyphem die beiden Geliebten Akis und Galateia von einem Felsen aus beobachtet (im rechten mittleren Bildabschnitt, kaum zu erkennen), kurz bevor er Akis aus Eifersucht erschlägt:



Claude Lorrain: *Acis und Galateia* [1657]

Lorrain stellt in seinem Gemälde wie auch in den meisten seiner anderen Werke die barocke Landschaft in den Mittelpunkt, vor dessen Hintergrund die eher klein wirkenden Figuren platziert werden. Eine heimliche Liebeszene spielt sich unter dem Zelt ab, die zudem in dem sich kopulierenden Taubenpaar angedeutet wird, welches durch eine Leine in den Händen des Knaben gehalten wird.⁸²

⁸² Die ersten Überlieferungen zu diesem griechischen Mythos um den Zyklopen Polyphem und seiner Liebe zur Nymphe Galateia sind in Homers *Odyssee* zu finden. Nachdem Polyphem einige der

Die Szene, welche Lorrain in seinem Gemälde beschreibt, bezieht sich zwar auf Motive griechischer Mythologie, auf eine „entfernte Vergangenheit“, die jedoch durch Lorrains Darstellung der Landschaft der *Campagna Romana*, der Umgebung und Landschaft Roms, einen gegenwärtigen Charakter erhält.⁸³ Der Kunsthistoriker Marcel Roethlisberger beschreibt in seinem Aufsatz *The Dimension of Time in the Art of Claude Lorrain* die Darstellungen Lorrains von antiken Szenen als eine Interpretation der „gegenwärtigen Landschaft um Rom“, die lediglich zu einer „Anspielung auf die Antike“ werde. Die von Lorrain häufig gemalten Landstraßen, Brücken, Reisenden und auch Schiffe innerhalb der Landschaft sollen die Vergänglichkeit der Zeit bzw. der Geschichte der Menschen greifbar machen und zugleich die Landschaften in die gegenwärtige Zeit zurückführen.⁸⁴

Lorrain verlagert das antike Motiv in die gegenwärtige Landschaft um Rom, die jedoch schon als Kulisse des antiken Stoffs gedient hat. Bei ihm wird die „klassische“ Landschaft Roms zu einem „Abglanz der vom Schöpfer durchwirkten und in sich vollkommenen Welt“ (Roethlisberger 1983, 23), so dass sich gerade darin bei Lorrain das Motiv des goldenen Zeitalters zeige. Auch die Darstellung der frühlinghaften Natur als „ewiger Frühling“ ist typisch für das Motiv des goldenen Zeitalters (Erst mit der Entmachtung des Saturn durch seinen Sohn Jupiter beginnt das „silberne Zeitalter“ und damit auch die vier Jahreszeiten sowie einhergehend damit der beginnende Zerfall der Sitten und des sorgenfreien Lebens.) Zudem ist der

Gefährten Odysseus verspeist hatte, überlistet ihn Odysseus, indem er ihn zunächst betrunken macht, um ihm dann mit der glühenden Spitze eines Speers zu blenden. Bereits in der *Odyssee* wird auch auf die Eitelkeit des Zyklopen hingewiesen und auf seine Liebe zur Nymphe Galateia. In Ovids Transformation von diesem Mythos in den *Metamorphosen* wird die Figur des Liebhabers der Nymphe Galateia, des Jünglings Akis, hinzugefügt. Die Liebe zwischen Akis und Galateia bringt den Zyklopen Polyphem dazu, Akis aus Eifersucht mit einem Felsen zu erschlagen. Daraufhin verwandelt Galateia das aus Akis strömende Blut in den gleichnamigen Fluss Akis. Diese Figurenkonstellation lässt sich m.E. auch in der Konstellation von Dmitrij, Grušenka und Fëdor Pavlovič wiederfinden – es wäre sicher ergiebig, dieser dramaturgischen Struktur für *Brat'ja Karamazovy* nachzugehen.

⁸³ Vgl. dazu Roethlisberger, der jedoch nur bedingt auf den gegenwärtigen Charakter von *Acis und Galateia* eingeht: „Even pictures with static themes *Narcissus*, *The Judgement of Paris*, *Parnassus* or *Acis and Galatea*, participate in the dimension of time as events from the remote past. In many other works without such exterior signs, the depth of time is no less present, for Claude drew his inspiration for observing the same Campagna landscape which had been the stage of antiquity itself.“ (Roethlisberger 1989, 84)

⁸⁴ „Most ingredients of Claude's composed landscapes imply the concept of time. Foremost in our mind are his spectacular sunrises and sunsets, the rays of the sun, cloud formations, ripples on the water. We experience a suction into the remote distance in terms of space and time - the time a traveler requires to cover the distance. Roads cross the images from one side to the other, but very rarely connect with the nearest foreground; figures move on them, other figures are caught in action. There is running water with figures and animals crossing it, there are rivers receding into the background, cascades, animals grazing, flying birds, trees with green and brownish foliage; but hardly ever a moon or a fire. Man-made furnishings allude to time: intact and broken bridges, running mills, boats, sumptuous or humble buildings (ancient, medieval, or modern) versus crumbling ruins.“ (Roethlisberger 1989, 80)

Liebesakt unter freiem Himmel bzw. der ungehemmte Liebesgenuss ein weiteres Motiv, welches Lorrain in Anlehnung an Torquato Tasso interpretiert.⁸⁵

1.1 Das goldene Zeitalter als Utopie in *Besy*

Lorrains zeitliche Verortung des goldenen Zeitalters als „gegenwärtig“ in dem Gemälde *Acis und Galateia* lässt sich in gewisser Weise mit Dostoevskijs Interpretationen des „europäischen goldenen Zeitalters“ (a.a.O.) in seinen Werken der 1870er Jahre vergleichen. Dostoevskij verlagert die zeitliche Verortung des Motivs vom Anfang der Menschheitsgeschichte in eine parallele Welt (in *Son smešnego čeloveka*) bzw. eine zukünftige (in *Besy*), die sich „auf der Schwelle“ zum Eintritt in die Gegenwart befindet. Vsevolod Sečkarëv macht bereits 1954 darauf aufmerksam, dass sich das Motiv des goldenen Zeitalters bei Dostoevskij in drei verschiedene Aspekte aufteile, die sich u.a. in den Werken *Besy*, *Podrostok* und *Son smešnego čeloveka* zeigen würden:

Wir haben in Dostojevskijs Werk drei verschiedene Aspekte des „goldenen Zeitalters“ erwähnt gefunden: 1. Den des utopischen Sozialismus; 2. Den der Menschheit vor der Inthronisierung des Verstandes; 3. Den der Menschheit nach dem Verlust der Gottesidee [...]. Den ersten lehnt Dostojevskij ab, den zweiten hält er für eine nichtrealisierbare Sehnsucht, der dritte Aspekt bietet kein „goldenes Zeitalter“ im eigentlichen Sinn wegen der vorhandenen Trauer, aber er trägt, nach Dostojevskij, den Entwicklungskeim zum wahren, neuen „goldenen Zeitalter“ in sich. (Setschkareff 1954, 274)

Mit der Trauer bezieht sich Sečkarëv auf *Son smešnego čeloveka* und die darin zum Ausdruck gebrachte Trauer des Menschen um das verlorene Paradies, die mit einem Verlust der Gottesidee einhergehe. Damit werde das Problem auf die Ebene der Kirche verschoben, so Sečkarëv, dessen Erwähnung jedoch in den Traumschilderungen Versilovs fehlen würde (ebd., 273). Was in Sečkarëvs kurzer Analyse des Motivs des goldenen Zeitalters bei Dostoevskij jedoch nicht zum Ausdruck kommt, ist seine unterschiedliche Herangehensweise an das Motiv in den verschiedenen Texten: In *Besy* zeigt sich das Motiv als Verfallsgeschichte und

⁸⁵In der italienischen Dichtkunst des 16. Jahrhunderts wurde insbesondere durch Torquato Tasso eine Auffassung der freien Liebe vertreten, die sich von der strengen christlichen Sexualmoral abzugrenzen versuchte und die vor allem in der italienischen Malerei, wie bei Lorrain, ihre Nachahmer fand.

Usurpierung der utopisch-sozialistischen Idee Šigalëvs, dessen Umsetzung in der politischen und gesellschaftlichen Gegenwart durch die Tat (bzw. durch Mord) erzwungen werden soll. In *Son smešnogo čeloveka* hingegen wird es als Kosmodizee angedeutet. Beide Werke dienen jedoch als Grundlage für die Übertragung des Motivs auf die Auseinandersetzung Dostoevskijs mit dem Gericht in *Brat'ja Karamazovy*.

In Dostoevskijs Werk *Besy* wird das Verhältnis von Lüge und Verbrechen gegenüber Wahrheit und Verurteilung am Begriff des Nihilismus und am Vorbild des Terroristen Nečaev ins Bild gesetzt. Dostoevskij schildert den brutalen Mord der „наши“ an Šatov und zeigt vor allem den Weg auf, der bis zu einer Legitimation des Mordes führt. Doch überschneiden sich im Text immer wieder die Bereiche Fiktionalität und Faktualität, nicht nur im Sinne einer literarischen Adaption von historischen Prozessen (wie dem Nečaev-Prozess), sondern auch in Bezug auf die fragwürdige Glaubwürdigkeit des Erzählens (wie das Beispiel des unzuverlässigen Erzählers in *Besy*, welcher selbst Teil der Verbrechensvorgänge ist). Die auf Lügen basierende Welt der „бесы“ („böse Geister“) ist die Folie, vor deren Hintergrund sich das Erzählen in *Besy* als Lüge zur Wahrheit bzw. zur falschen Wahrheit zeigt (in Anknüpfung an Platon und die Sophisten). In *Brat'ja Karamazovy* nimmt der Erzähler interessanter Weise eine ähnliche „unzuverlässige“ Position ein: In dem Kapitel *Na minutku lož' stala provdoj* (*Für einen Augenblick wird Lüge zur Wahrheit*) wird zudem das Erzählen als Lüge auf die Ebene der Figuren verlagert, so dass sich die Selbstbekundungen der Figuren als Selbstverleumdung bzw. als *nadryv* zeigen. Die „Lebenslüge“, oder genauer, das Erzählen dieser „Lebenslüge“ in *Brat'ja Karamazovy* (sowohl aus der Sicht Dmitrijs, der eine auf Lügen basierende Beziehung zu Katharina Ivanovna pflegt, aus dem der Konflikt mit Grušenka und seinem Vater entsteht, wie auch aus Fjodor Pavlovičs Sicht, der sich selbst und andere ständig zwanghaft belügt), bereiten den Boden für den Mord am Vater.

Den Beginn der Darstellung und die Thematisierung des europäischen goldenen Zeitalters in den Werken Dostoevskijs macht die Erwähnung des Gemäldes von Claude Lorrain im Kapitel *U Tichona* (*Bei Tichon*) in *Besy*. Zwar macht Alfred Rammelmeyer darauf aufmerksam, dass die Thematik des goldenen Zeitalters bereits bei *Prestuplenie i nakazanie* beginne (vgl. Rammelmeyer 2000, 176), doch eine direkte Benennung des Gemäldes findet sich erst hier. In der Beichte Stavrogins vor

dem Mönch Tichon findet sich eine Beschreibung des Gemäldes aus der Erinnerung Stavrogins heraus:

Mне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал в этом роде. В Дрездене, в галерее, существует картина Клод Лоррена, по каталогу, кажется „Асис и Галатея“, я же называл ее всегда „Золотым веком“, сам не знаю почему. Я уже и прежде ее видел, а теперь, дня три назад, еще раз, мимоходом, заметил. Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то бэль. Это — уголок греческого архипелага; голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, здесь первые сцены из мифологии, его земной рай... Тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; роши наполнялись их веселыми песнями, великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало лучами эти острова и море, радуясь на своих прекрасных детей. Чудный сон, высокое заблуждение! Мечта, самая невероятная из всех, какие были, которой всё человечество, всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовало, для которой умирали на крестах и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть. Всё это ощущение я как будто прожил в этом сне; я не знаю, что мне именно снилось, но скалы, и море, и косые лучи заходящего солнца — все это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, в первый раз в жизни буквально омоchenные слезами. Ощущение счастья, еще мне неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли. (PSS 11, 21 f.)

Ich hatte einen für mich ganz überraschenden Traum, weil ich noch nie etwas Derartiges gesehen hatte. In Dresden, in der Gemäldegalerie, hängt ein Gemälde von Claude Lorrain, nach dem Katalog heißt es, glaube ich, „Acis und Galateia“, aber ich nannte es immer „Das goldene Zeitalter“, ich weiß selbst nicht, warum. Ich hatte es schon früher gesehen, jetzt aber, vor drei Tagen, auf der Durchreise, war es mir aufgefallen. Von ebendiesem Bild träumte ich, aber es erschien mir nicht als ein Bild, sondern als eine Wirklichkeit.

Ein Winkel des griechischen Archipels: blaue, liebkosende Wellen, Inseln und Felsen, eine blühende Küste, ein zauberhaftes Panorama, die lockende untergehende Sonne – unbeschreiblich. Die europäische Menschheit weiß hier ihre Wiege, sieht hier die ersten Szenen der Mythologie, ihr Paradies auf Erden... Hier lebten die schönen Menschen! Sie erwachten und entschliefen glücklich und unschuldig; die Haine waren von ihren frohen Liedern erfüllt, der reiche Überschuß unverbrauchter Kräfte verströmte in Liebe und treuherziger Fröhlichkeit. Die Sonne ergoß ihre Strahlen über diese Inseln und das Meer und freute sich an ihren herrlichen Kindern. Ein wundersamer Traum, ein erhabenes Trugbild! Ein Traum, der unwahrscheinlichste von allen, die die Menschheit je träumte, dem sie zeit ihres Lebens alle ihre Kräfte weihte, dem sie alles opferte, für den die Propheten sich ans Kreuz schlagen ließen und hingerichtet wurden, den kein Volk im Leben, sogar nicht einmal im Sterben missen mag. Es war, als durchlebte ich all diese Empfindungen, während ich träumte; ich weiß nicht, was ich damals eigentlich geträumt habe, aber die Felsen, das Meer, die schrägen Strahlen der untergehenden Sonne – dies alles sah ich noch vor mir, als ich erwachte und die Augen aufschlug, die zum ersten Mal in meinem Leben buchstäblich tränennaß waren. Eine Glücksempfindung, die mir bis dahin unbekannt war, durchzog sogar fast schmerzhaft mein Herz. [...] (Dostojewskij 2010, 568f.)

In Stavrogins Traum wird eine Utopie der Gesellschaft beschrieben, ein Paradies, welches Stavrogin als „Das goldene Zeitalter“ bezeichnet. Das Motiv ist in dieser Darstellung Stavrogins also eine aus Europa (Dresden) kommende Vorstellung eines trügerischen Paradieses, der der Protagonist früher anheimgefallen war, um sich schließlich mit seiner schriftlichen Rückschau aber davon zu lösen. Die

Beschreibung des Gemäldes von Stavrogin assoziiert das Gemälde mit einem von Enttäuschung geprägtem „Trugbild“.

Inwiefern sich Dostoevskij in einer kritischen Weise mit der Idee dieses europäischen goldenen Zeitalters auseinandersetzt hat, zeigt sich auch an einem weiteren Beispiel aus *Besy*. In dem Kapitel *U našich (Bei den Unsrigen)* treffen sich die Mitglieder der Verschwörergruppe im Hause Wirginskij, um über ihr zukünftiges Vorgehen zu beraten bzw. sich als Gruppe zusammenzuschließen. Es ist schließlich Šigaljov der das Wort ergreift, um dem Zögern der anderen mit der Vorstellung seines Buches zur Gesellschaftstheorie zu entgegnen. Er postuliert eine politische Utopie, die auf der Unterteilung der Menschheit in zwei ungleiche Teile basiert:

Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать. (Dostoevskij 1974, 312)

Ein Zehntel erhält die Freiheit der Person und das uneingeschränkte Recht über die übrigen neun Zehntel. Letztere müssen ihre Persönlichkeit verlieren und sich in eine Art Herde verwandeln, bis sie bei absolutem Gehorsam nach Generationen ihre ursprüngliche Unschuld wiedererlangen, eine Art ursprüngliches Paradies, obwohl sie natürlich arbeiten werden. (Dostojewskij 2010, 515)

In einer Auseinandersetzung der Verschworenen über den Nutzen dieses Buches wird der Begriff des Paradieses mehrmals aufgegriffen. Schließlich fällt der Verweis auf Gercen und Belinskij, die bereits eine künftige Ordnung der Gesellschaft im Sinne Šigaljovs debattiert hätten. Das Motiv des goldenen Zeitalters wird hier ad absurdum geführt, indem es als ein theoretisch konzipiertes Paradies in Erscheinung tritt, das in seiner Übertragung auf die Praxis jedoch noch nicht zu Ende gedacht worden sei (bei diesen Worten Šigaljovs fallen alle ins Lachen ein).

Dostoevskij's Seitenhieb auf Belinskij und den Petraševcen-Kreis als Abgrenzung zu seinen früheren Überzeugungen als Mitglied der Petraševcen ist offensichtlich, doch das Besondere in dieser Darstellung ist die Verknüpfung von der utopisch-sozialistischen Idee mit dem Motiv des goldenen Zeitalters. Dieses wird mit dem Begriff „первобытный рай“ („ursprüngliches Paradies“) und mit der Bemerkung angedeutet, dass „sie natürlich arbeiten werden“ („хотя, впрочем, и будут работать“) – eine ironische Anspielung auf die paradiesische Zeit der Menschheit, in der Arbeit unnötig ist. Diese Ironie zeigt sich insgesamt in der Darstellung der

Gruppe und ihrer Ziele (als Polemik gegen Belinskij, Gercen, Petraševcen-Kreis), die nicht in Russland, sondern nur im Ausland verwirklicht werden können: Das von den Verschwörern postulierte Paradies kann bereits im Diesseits gefunden werden; Virginskij rät daher den anderen, dass sie emigrieren sollen. Nachdem Wirginskij auch dazu rät, sich die Galerien in Dresden unbedingt genauer anschauen zu müssen, wird schließlich die Anspielung auf das Gemälde Lorrains deutlich, die hier in einer ironischen Brechung auf die Thematik des goldenen Zeitalters verweist.

Diese ironische Brechung in der Darstellung des goldenen Zeitalters verkehrt ihr Motiv von einer jenseitigen, „positiv“ besetzten Zeit des Menschen in eine diesseitige Zeit der Versklavung und Arbeit im Namen der Herrschaft von einigen wenigen. Doch das Motiv des goldenen Zeitalters wird noch weiter ad absurdum getrieben, als Verchovenskiј die Gruppe zu mehr Aktionismus aufruft, dem sie sich durch ihr „Gerede“ nur entziehen würde:

Минуты разговоры — потому что не тридцать же лет опять болтать, как болтали до сих пор тридцать лет,— я вас спрашиваю, что вам милее: медленный ли путь, состоящий в сочинении социальных романов и в канцелярском предрешении судеб человеческих на тысячи лет вперед на бумаге, тогда как деспотизм тем временем будет глотать жареные куски, которые вам сами в рот летят и которые вы мимо рта пропускаете, или вы держитесь решения скорого, в чем бы оно ни состояло, но которое наконец развяжет руки и даст человечеству на просторе самому социально устроиться, и уже на деле, а не на бумаге? (Dostoevskij 1974, 315)

Sparen wir uns das Gerede – man kann doch nicht weitere dreißig Jahre lang schwatzen, wie bereits dreißig Jahre lang geschwätzt wurde – ich stelle Ihnen eine Frage: Was ist Ihnen lieber, der langsame Weg, der im Verfassen sozialer Romane und bürokratischer Bestimmungen menschlicher Schicksale auf tausend Jahre im voraus auf dem Papier besteht, während der Despotismus Ihnen die knusprigen Happen, die Ihnen von selbst in den Mund geflogen kommen, wegschnappt – oder die rasche Lösung, worin sie auch bestehen mag, die Ihnen die Hände frei macht und der Menschheit die Möglichkeit garantiert, ungestört und aus eigener Kraft eine soziale Ordnung aufzubauen, und zwar in der Realität und nicht auf dem Papier? (ebd. 520)

Das goldene Zeitalter wird in der Beschreibung Verchovenskiјs zum Schlaraffenland, der historisch ältesten Parodie auf das biblische Paradies bzw. auf die Vorstellung eines Jenseits. Im Motiv des Überflusses und der Prasserei zeigt sich ein negatives Paradies der Faulenzer, mit dem Verchovenskiј Europa anklagt. Außerdem wird die Schriftkultur, ein auf „Papier“ basierender zivilisatorischer Fortschritt, zum Ziel seiner Anfeindungen, mit der die europäischen Wurzeln aus der römischen Kultur und damit auch die römische Rechtsprechung gemeint sind. In der Aufforderung Verchovenskiјs, statt diesen Vorstellungen von Kultur dem Aktionismus nachzukommen und ein irdisches Paradies durch die Tat zu erzwingen,

erwächst schließlich der folgenschwere Entschluss, den vermeintlichen Denunzianten Šatov umzubringen.

Die Verwendung des Motivs des goldenen Zeitalters ist in dieser Darstellung durch die Figuren Šigalëv, Wirginskij und Verchovenskij trotz unterschiedlicher ironischer Brechung ähnlich: sie verorten das Paradies alle im Irdischen. Dieses irdische Paradies in den unterschiedlichen Vorstellungen der „наши“ führt jedoch bei allen letztlich zum Verbrechen. Die aus dem Ausland, aus Europa mitgebrachten Vorstellungen eines irdischen Paradieses werden (in Russland) Lügen gestraft, doch die Frage ist, inwiefern in *Besy* das Motiv des goldenen Zeitalters nicht doch eine positive Darstellung erfährt, da es nur *ex negativum* exemplifiziert wird.

Für diese Frage ist das Ende von *Besy* entscheidend bzw. die Bestrafung der Verschwörergruppe und ihres Verbrechens. Nach dem Mord an Šatov und nachdem sich alle Bewohner der Stadt sowie die Mitglieder der „наши“ bei einer Feier eingefunden haben, wird von einem Feuer in der Stadt berichtet. Eine Feuersbrunst breitet sich aus, die durch den starken Wind und entlang der gegenüberliegenden Seite des Flusses fast alle Häuser der Stadt niederbrennt. Dabei treten auch noch zwei weitere Morde in Erscheinung, die mit dem Mord an Šatov in Verbindung gebracht werden können. In dieser Feuersbrunst zeigt sich eine Art göttlicher Bestrafung der Bevölkerung, die auf die Verschwörergruppe und dem von ihnen postuliertem irdischen Paradies ausgeht: Vor dem Hintergrund der griechischen Tragödie ließe sich diese Szene als Zorn der Götter lesen, der durch die Naturgewalten von Feuer (Feuersbrunst) und Wasser (Fluss und Regen) die sich anmaßenden Helden bestraft. Der Schauplatz des Festes, welches auf einer Anhöhe auf der gegenüberliegenden Seite des Flusses stattfindet, gleicht einer Zuschauertribüne, die auf das Schauspiel der Tragödie blickt. Jedoch nicht nur die Bewohner dieser brennenden Häuser, sondern auch die Zuschauer, zu denen vor allem auch die „наши“ gehören, werden hier gerichtet. Sie sind die „Brandstifter“ einer Idee des irdischen Paradieses, die jedoch als Lüge entlarvt wird, welche zum Verfall der Gesellschaft führt bzw. zu deren Zerstörung führt.

Durch diese Bestrafung wird das Motiv aber insgesamt aufgewertet als eine Vision eines Paradieses, welches sich nicht in einer Welt der Lügen zeige, aber jenseits dessen existiert, da ja die Bestrafung sozusagen *in absentia* ihre Existenz bestätigt. Darin sind auch der Nihilismus und die Thematik der Negation von *Besy* insgesamt als ein Text zu betrachten, der sich über die Verneinung konstituiert. Das goldene

Zeitalter zeigt sich dabei als positiv in Erscheinung tretendes Motiv, welches zu einer negativ assoziierten Vorstellung des europäischen goldenen Zeitalters kontrastiert wird.

1.2 Das goldene Zeitalter als Kosmodizee in *Son smešnego človeka*

Dostoevskij Auseinandersetzung mit dem goldenen Zeitalter findet sich am ausführlichsten in *Son smešnego človeka* durch die Darstellung einer parallelen Welt ursprünglicher Unschuld, in der der Protagonist innerhalb eines Traumes reist. Der Protagonist träumt am Abend, bevor er sich mit einem Revolver erschießen will, von seinem eigenen Tod. Es öffnet sich jedoch im Traum nach einigen Tagen das Grab und ein unbekanntes Wesen zieht ihn ins Weltall, in dem er schließlich eine Wiederholung des eigenen Sonnensystems sieht. In *Son smešnego človeka* zeichnet sich in dieser kosmischen Reise eine Darstellung der Kosmodizee, der gerechten Welteinheit ab (altgriech. κόσμος (kósmos) „Weltordnung“ und δίκη (dikē) „Gerechtigkeit“). Interessant ist dabei die Verortung des goldenen Zeitalters als eine Wiederholung der eigenen Welt bzw. als „двойник“ (PSS 25, 111; „Doppelgänger“), die eine Vor- oder Nachzeitlichkeit dieses Zeitalters der Menschheit auszuklammern scheint.

Ausgehend von der Vision des „lächerlichen Menschen“, die ihm das Leben nach seinem Selbstmord zeigt, wird eine jenseitige Welt beschrieben, die durch keinen Sündenfall entweiht wurde und die einem Paradies gleicht, „in dem nach den Überlieferungen der ganzen Menschheit auch unsere Urväter, welche gesündigt, gelebt hatten, nur mit dem Unterschied, daß hier die ganze Erde überall ein und dasselbe Paradies war.“ (Dostoevskij 1922, 352; „Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители, с тою только разницею, что вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем.“, PSS 25, 112) Dieses Paradies des Menschengeschlechtes wird jedoch durch die Ankunft des „lächerlichen Menschen“ und dessen Lüge nach und

nach verdorben, so dass sich an ihm die Geschichte des Verfalls der Menschheit, wie sie auch für das Motiv des goldenen Zeitalters konstitutiv ist, wiederholt:

Да, да, кончилось тем, что я развратил их всех! Как это могло совершиться — не знаю, не помню ясно. Сои пролетел через тысячелетия и оставил во мне лишь ощущение целого. Знаю только, что причиною грехопадения был я. [...] Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи. О, это, может быть, началось невинно, с шутки, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с атома, но этот атом лжи проник в их сердца и понравился им. Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность — жестокость. .. О, не знаю, не помню, но скоро, очень скоро брызнула первая кровь (PSS 25, 115 f.).

Ja, ja, es endet damit, daß ich sie alle verdarb. Wie das bloß möglich war, weiß ich nicht, ich kann mich aber dessen genau erinnern. Der Traum durchflog Jahrtausende und ließ in mir bloß die Empfindung eines Ganzen zurück. Ich weiß nur, daß ich die Ursache des Sündenfalls war. [...] Sie lernten das Lügen, sie gewannen die Lüge lieb und erkannten die Schönheit der Lüge. Oh, vielleicht begann das unschuldig, mit einem Scherz, mit Koketterie, mit einem Liebespiel, vielleicht wirklich mit einem Atom, aber dieses Atom der Lüge drang in ihre Herzen und gefiel ihnen. Dann kam die Wollust auf, die Wollust erzeugte Eifersucht, die Eifersucht – Grausamkeit... Oh, ich weiß nicht, ich erinnere mich nicht mehr, aber bald, sehr bald floß das erste Blut (Dostoevskij 1922, 358).

Nach diesem Traum erwacht der Protagonist und ist geläutert. In *Son smešnogo človeka* zeigt sich der Sündenfall, die Erbschuld des Menschen durch die Lüge und seinem Ausschluss aus dem Paradies als eine Bekehrung bzw. eine Prüfung des christlichen Glaubens: Der „Selbstmörder“ wird kurz vor seiner Tat geläutert durch die Vision eines jenseitigen goldenen Zeitalters. Diese Läuterung in Zusammenhang mit einer Vision zeigt sich auch in *Prestuplenie i nakazanie*, so Rammelmeyer, doch hat sie hier eher politischen Charakter (vgl. Rammelmeyer 2000, 175-177). In *Son smešnogo človeka* hingegen geht es um eine Auseinandersetzung mit der Kosmodizee, d.h. die Frage danach, inwiefern der Kosmos bzw. die von Gott geschaffene Welt gerecht sei, trotz (oder wegen) der menschlichen Übel auf Erden. Bei Dostoevskij bedeutet die Verlagerung der ansonsten weltlich verorteten Thematik menschlicher Übel (d.h. der Schuld bzw. Sünde des Einzelnen) auf eine kosmische Ebene, dass die irdischen Ungerechtigkeiten mit einer kosmischen Erklärung bzw. jenseitigen Vision gerechtfertigt werden: Der „lächerliche Mensch“ findet nicht durch irdische Ereignisse, sondern erst durch die kosmische Vision zu einer Erlösung, indem er sich dadurch als Teil der Lüge bzw. Sünde des Menschen erkennt, die zum Verfall der Sitten des Menschen geführt hat. Diese aus einer kosmischen Zeit mitgebrachte Erkenntnis der eigenen Schuld bereitet damit einen Zugang zum Motiv des goldenen Zeitalters in Verbindung mit dem Jüngsten Gericht vor – der Mensch muss sich für seine im Jenseits zu rechtfertigenden Sünden bereits

im Diesseits verantworten. In *Son smešného človeka* erhält der „lächerliche Mensch“ noch einmal Gelegenheit dazu, da sein Entschluss zum Selbstmord durch die kosmische Reise verhindert wurde.

2. Gericht und goldenes Zeitalter in *Brat'ja Karamazovy*

Die Begriffe „процесс“ („Prozess“) und „суд“ („Gericht“) zeigen sich in ihrer Verwendung in Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* zunächst beide in unterschiedlich wertenden Kontexten, die das Recht als übergeordnetes Gerechtigkeitsprinzip entweder positiv (im Falle von „суд“) oder negativ (in der Verwendung von „процесс“) charakterisieren. In Max Vasmers etymologischer Begriffserklärung heißt es zu dem russischen Begriff „суд“, dass es sowohl „Gericht, Urteil, gerichtliche Untersuchung“ bedeute, als auch mit dem griechischen σύνθημα („Übereinkunft, Vertrag“) zu vergleichen sei (Vasmer 1958, 38). Es leite sich aus den Wortstämmen „som- (und) dhē- (деть, дело)“ ab, wobei ersteres auch auf das altindogermanische „samdhīṣ, samdhā ‘Vertrag, Verbindung, Vereinigung‘“ zurückzuführen sei (ebd.). Auch wenn diese etymologische Bestimmung nur relativ wenig Auskunft über die Verwendung im Russischen geben kann, so wird deutlich, dass „суд“ nicht nur auf die Institution Gericht hinweist, sondern sich von einer Verbindung verschiedener Parteien ableitet, die sich in einer „Übereinkunft“ bzw. einem „Vertrag“ zusammenfinden.

Das russische Wort „процесс“ hingegen, das sich vom lateinischen *processus* (Fortgang, Fortschritt) ableitet (vgl. Vasmer 1958, 448), beinhaltet ebenfalls eine Prozesshaftigkeit, die aber im Unterschied zum weitaus älteren Begriff „суд“ nicht unbedingt auf eine „Vereinigung“ bzw. „Übereinkunft“ ausgerichtet ist – mit anderen Worten: Die Bedeutung von „процесс“ bezieht sich mehr auf einen Fortgang bzw. Fortschritt und nicht unbedingt auf ein Ergebnis, wie dies der Begriff „суд“ impliziert. Der im Russischen relativ moderne Begriff „процесс“ wurde erst seit der Epoche Peters I. im russischen Sprachraum verwendet und lässt sich (wahrscheinlich im Zuge der Adaption deutscher Rechtsterminologie) vom neuhochdeutschen „Prozeß“ ableiten (ebd.).

Durch die russische Justizreform von 1864 tritt der Begriff Prozess mithilfe der in Zeitungen publizierten Prozessberichte in einer Weise in die russische Öffentlichkeit, die von Autoren wie Dostoevskij zum Ausdruck einer westeuropäischen bzw. negativen formalen Rechtsprechung aufgefasst wurden. Die Erwähnung des

Prozesses zeigt sich daher in *Brat'ja Karamazovy* vor allem in einem Zusammenhang mit dem öffentlichen Spektakel und Skandal um den „процесс Карамазова“ („Prozeß Karamasow“). Über den Prozess wird in Dostoevskijs Text getratscht, er wird zu einem Gegenstand der Zeitschriften, denen alle Protagonisten ängstlich und zugleich erwartungsvoll entgegenfiebert, so wie es im Gespräch zwischen Mme. Chochlakova und Aleksej (Aljoša) Karamazov heißt:

— Молчите, молчите, Алексей Федорович, потому что я столько хочу сказать, что, кажется, так ничего и не скажу. Этот ужасный процесс... я непременно поеду, я готовлюсь, меня внесут в креслах, и притом я могу сидеть, со мной будут люди, и вы знаете ведь, я в свидетелях. Как я буду говорить, как я буду говорить! Я не знаю, что я буду говорить. Надо ведь присягу принять, ведь так, так? [...]

Про то же, что повсеместно по всей России уже прошла слава об ужасном процессе, Алеша знал давно, и, боже, какие дикие известия и корреспонденции успел он прочесть за эти два месяца среди других, верных, известий о своем брате, о Карамазовых вообще и даже о себе самом. [...] Теперешнее же известие в газете «Слухи» озаглавлено было: «Из Скотопригоньевска (увы, так называется наш городок, я долго скрывал его имя), к процессу Карамазова». (PSS 15, 14 f.)

„Schweigen Sie, Alexej Fjodorowitsch, denn ich will so viel sagen, daß ich nichts sagen werde. Dieser schreckliche Prozeß... Ich werde unbedingt hinfahren. Ich bereite mich darauf vor, in einem Sessel hingetragen zu werden, ich kann ja sitzen, ich nehme meine Leute mit, Sie wissen, ich bin eine Zeugin. Was werde ich sagen, was werde ich sagen! Ich weiß nicht, was ich sagen soll. Man wird doch den Eid leisten müssen, nicht wahr? Nicht wahr?“ [...]

Aljoscha war es schon längst bekannt, daß überall in Rußland die Ankündigung des schrecklichen Prozesses bereits kursierte, und, lieber Himmel, was für wilde Meldungen und Berichte hatte er in den vergangenen zwei Monaten neben durchaus zutreffenden Meldungen über seinen Bruder, über die Karamasows insgesamt und sogar über sich selbst lesen müssen! [...] Die heutige Notiz in der Zeitung „Kolportage“ war überschrieben „Aus Viehhofen“ (leider ist das der Name unserer Stadt, ich habe ihn lange verschwiegen), „zum Prozeß Karamasow“. (Dostojewskij 2010, 910ff)

Weder Mme. Chochlakova noch Aljoša können sich der Zeitungsnachrichten der „Слухи“ („Kolportage“) über den „процесс Карамазова“ entziehen, vor allem durch ihre persönliche Verwicklung in den Fall – sie sind Teil des gerichtlichen Verfahrens, die als Zeugen unter Eid aussagen und dabei nicht lügen dürfen. Die Zeugenschaft wird jedoch in den Worten Mme. Chochlakovas zur Performance degradiert, in der das Spielen der Rolle des Zeugen vor Publikum als etwas Selbstdarstellendes in den Vordergrund gerückt wird. Der Prozess wird von ihr als Bühne betrachtet, auf der sich nicht um ein Urteil über den Angeklagten bemüht wird, sondern im Sinne des Begriffes „процесс“ um den „Fortgang“ der Ereignisse bzw. um die „Fortsetzung“ der Darstellung, welche die Zeitungsnachrichten und Berichte füttert.

Der Ort „Скотопригоньевск“ („Viehhofen“) ist bezeichnender Weise die Bühne, auf der sich das tierische Spektakel der gesamten Dorfgemeinschaft abspielt, das

exemplarisch für das russische Volk unter dem Eindruck der reformierten Justiz steht. Damit lässt sich auch ein Zusammenhang herstellen zur Problematik des Verständnisses der bäuerlichen Bevölkerung für die Integration der Reformen in die dörfliche Gemeinschaft: Aus der Anteilnahme der Bauern an den Prozessen durch die Berufung zu Geschworenen erwächst ein problematisches Verhältnis von Rechtsbeteiligung und Rechtskritik, von allgemeiner Zustimmung zur Reform und zur Unmöglichkeit ihrer Umsetzung. Zum einen sei es laut Jörg Baberowski aufgrund der Multiethnizität aller Geschworenen nicht möglich gewesen, sich gegenseitig verständigen bzw. die Richter und Advokaten verstehen zu können (vgl. Baberowski 2006, 351). Zum anderen brachte der hohe Anteil der bäuerlichen Geschworenen erhebliche Probleme der Befangenheit mit sich, die sich darin ausdrückte, dass teilweise aus Furcht nicht das eigene Urteil, sondern das des privilegierteren Geschworenen befolgt worden sei. Zudem habe ein anderes Verständnis der Bauern von Recht innerhalb der Gemeinschaft eines Dorfes zu so übermäßig häufigen Freisprüchen geführt wie in keinem anderen Land zu dieser Zeit (ebd.).

Der „процесс Карамазова“ steht als Beispiel für die problematische Adaption europäischer Rechtsnormen und ihrer Integration in den russischen Kulturraum. Demgegenüber versuchen sich die wahrheitsgemäßen Zeugenaussagen der Brüder Aljoša, Ivan und Dmitrij im Sinne eines traditionellen russischen Rechtsbewusstseins zu behaupten. Dieser Versuch zeigt sich jedoch vor Gericht als wirkungslos, da alle Aussagen der Brüder zum Tathergang nicht unter Eid geleistet werden und ihnen damit schon von Rechtswegen her die Beweislast vor Gericht fehlt. Die russische Begriffsgeschichte von „процесс“ im Unterschied zu „суд“ spiegelt in den *Brat'ja Karamazovy* den Gegensatz von westlichem und östlichem Recht wider, der sich im Konflikt der reformierten Justiz nach europäischem Vorbild und einer Tradition des russischen Rechtsbewusstseins durch die Gemeinschaft entlädt.

2.1 Dostoevskij und Solov'ev –

Das Motiv des goldenen Zeitalters unter dem Begriff „суд церкви“

Die Verwendung des Begriffes „суд“ in *Brat'ja Karamazovy* stellt sich insgesamt als wesentlich komplexer und vielschichtiger heraus, als die Verwendung des Begriffes „процесс“. Mit Bezug auf die Begriffsgeschichte wird deutlich, dass „суд“ auch bei Dostoevskij eine Konnotation zu einem Abschluss herstellt, die interessanterweise unter dem Begriff „суд церкви“ (PSS 14, 61; „Kirchengericht“) einen Bezug zum Motiv des goldenen Zeitalters beinhaltet. Dieses Motiv in Verbindung mit der Kirche zeigt sich in einem Gespräch des Starec Zosima mit Ivan Karamazov, Miussov und den anderen Priestermonchen, in dem sie über Fragen der Justiz debattieren. Das „суд церкви“ wird vom Starec als Alternative zum reformierten Rechtssystem in Russland wie folgt erörtert:

Справедливо и то, что было здесь сейчас сказано, что если бы действительно наступил суд церкви, и во всей своей силе, то есть если бы всё общество обратилось лишь в церковь, то не только суд церкви повлиял бы на исправление преступника так, как никогда не влияет ныне, но, может быть, и вправду самые преступления уменьшились бы в невероятную долю. [...] Правда, — усмехнулся старец, — теперь общество христианское пока еще само не готово и стоит лишь на семи праведниках [...]. Сие и буди, буди, хотя бы и в конце веков, ибо лишь сему предназначено совершиться! И нечего смущать себя временами и сроками, ибо тайна времен и сроков в мудрости божией, в предвидении его и в любви его. И что по расчету человеческому может быть еще и весьма отдаленно, то по предопределению божьему, может быть, уже стоит накануне своего появления, при дверях. Сие последнее буди, буди. (PSS 14, 61)

„Zutreffend ist auch das eben hier Gesagte: Wenn das Kirchengericht tätig würde, in seinem vollen Umfang, das heißt, wenn die gesamte Gesellschaft sich vollständig in die Kirche verwandelte, dann könnte das Gericht der Kirche nicht nur auf die Besserung eines Verbrechers einen heute unvorstellbaren Einfluß nehmen, sondern auch die Zahl der Verbrechen ginge möglicherweise in unglaublichem Maße zurück. [...] Freilich“, der Starec lächelte, „ist heute die christliche Gemeinde einstweilen selbst noch nicht reif und steht nur auf den sieben Gerechten [...]. So sei es denn, Amen, Amen, wenn auch erst am Ende aller Zeiten, denn diesem allein ist es vorbestimmt, erfüllt zu werden! Und es gilt, sich nicht durch Fristen und Zeiten verwirren zu lassen, denn das Geheimnis der Zeiten und Fristen ist in der Weisheit Gottes beschlossen, in Seinem Vorauswissen und in Seiner Liebe. Und das, was nach menschlichem Ermessen noch in weiter Ferne liegt, kann nach Gottes Bestimmung bereits unmittelbar vor der Tür stehen, auf der Schwelle. So also sei es, Amen, Amen.“ (Dostojewskij 2011, 108 f.)

Auch hier strebt das „суд церкви“ ganz im Sinne der Begriffsgeschichte von „суд“ einen Abschluss und eine Übereinkunft an, auch wenn dies erst „am Ende aller Zeiten“ geschehen kann, jedoch „auf der Schwelle“ (уже стоит [...] при дверях), also kurz bevorstehe. Für den Starec ist das Leben in Erwartung des Menschensohns

wie auch der Rückgang der Verbrechen durch die Einführung des „суд церкви“ jedoch gewiss, so dass der Begriff sich hier im Sinne einer Vereinigung und Übereinkunft mit Gott bereits im Leben zeige (und nicht erst im Jenseits).⁸⁶

Die fast schon ökonomischen Prognosen des Starec von einem Rückgang des Verbrechens „in unglaublichem Maße“ beschreiben eine paradiesische Zeit ohne Verbrechen, wie sie auch für das Motiv des goldenen Zeitalters typisch ist. Außerdem zeigen sich darin auch Aspekte einer politischen Ideologie, dessen Erwartungshaltung an ein zukünftiges goldenes Zeitalter geknüpft ist, das sich jedoch bereits am „Vorabend seines Erscheinens“ befindet („накануне своего появления“). Die Integrierung der Motivgeschichte des goldenen Zeitalters in die Ideengeschichte politischer Ideologien lasse sich laut Rammelmeyer bis zu Karl Marx und den französischen Frühsozialisten fortsetzen und sei damit auch zu Dostoevskij weiterzuführen, „der, angeregt von Belinskij, im Kreise des Fourieranhängers Petraševkij so gut wie alle ‚utopischen‘ Sozialisten sorgfältig studiert hat.“ (Rammelmeyer 2000, 172). Dostoevskij teile anfangs die Zukunftshoffnung Belinskijs auf ein goldenes Zeitalter im Sinne einer politischen Utopie der Gesellschaft, bis er sich jedoch durch die Verhaftung des Petraševcen-Kreises und seiner Inhaftierung im sibirischen Strafgefangenenlager in Tobolsk davon rigoros abwende. Danach vollziehe sich ein Wandel im Schreiben des Autors, dessen Kritik an Europa sich unmittelbar gegen die von Belinskij postulierte Zukunftshoffnung auf ein utopisch-sozialistisches goldenes Zeitalter richte (vgl. ebd., 174). In Anlehnung an Rammelmeyers Ausführungen kann auch der Begriff „суд церкви“ in *Brat'ja Karamazovy* als eine Variation des goldenen Zeitalters betrachtet werden, die als ein Gegenentwurf zu den utopisch-sozialistischen Utopien Belinskijs das Utopische nicht mit einer politischen Idee, sondern mit einem religiösen Postulat zu überwinden und in die Realität zu übertragen versucht.

Im Gegensatz zur Utopie des „суд церкви“ behauptet Ivan Karamazov eine andere Lösung zur Verbrechensbekämpfung, die jedoch auf ähnliche Weise das Utopische zu überwinden versucht. Das Gespräch des Starec mit Ivan und den anderen

⁸⁶ In der Aussage des Starec zum Kirchengericht wird auch auf die biblischen Stellen Matthäus 24, 33 bzw. Markus 13, 29 verwiesen, in der die Mahnung an die Wachsamkeit in der Erwartung des Menschensohns mit dem Stehen vor der Tür symbolisiert wird: „An dem Feigenbaum lernet ein Gleichnis: wenn sein Zweig jetzt saftig wird und Blätter gewinnt, so wißt ihr, daß der Sommer nahe ist. Also auch wenn ihr das alles sehet, so wisset, daß es nahe vor der Tür ist. Wahrlich ich sage euch: Dies Geschlecht wird nicht vergehen, bis daß dieses alles geschehe.“

Mönchen setzt sich daher mit der Polemik von Ivans veröffentlichtem Artikel gegen die Kirche fort:

Вся мысль моей статьи в том, что в древние времена, первых трех веков христианства, христианство на земле являлось лишь церковью и было лишь церковью. Когда же римское языческое государство возжелало стать христианским, то непременно случилось так, что, став христианским, оно лишь включило в себя церковь, но само продолжало оставаться государством языческим по-прежнему, в чрезвычайно многих своих отправлениях. (PSS 14, 57)

Die Hauptidee meines Artikels ist, daß in den alten Zeiten, in den ersten drei christlichen Jahrhunderten, das Christentum auf Erden nur als Kirche erschienen ist und nur Kirche war. Sobald der heidnische römische Staat sich zum Christentum zu bekehren wünschte, konnte es nicht ausbleiben, daß er, indem er christlich wurde, die Kirche sich bloß einverleibte, aber weiterhin in unzähligen seiner Erscheinungsformen der alte heidnische Staat blieb. (Dostojewskij 2011, 102)

Ivan verteidigt argumentativ seinen Artikel und behauptet, dass ein Kompromiss zwischen Staat und Kirche in Fragen der Justiz unmöglich sei. Der oft mit der Figur Ivan Karamazov in Verbindung gebrachte Philosoph Vladimir Solov'ev ist besonders vor dem Hintergrund des Motives des goldenen Zeitalters in dieser Auseinandersetzung mit dem Starec interessant. In gewisser Weise ist mit Ivans veröffentlichtem Artikel Solov'evs noch ganz unter dem Eindruck von Dostoevskijs christlichem Weltbild geschriebene erste Abhandlung *Kritika otvlečënych načal* (*Kritik abstrakter Prinzipien*) aus dem Jahr 1880 angedeutet. Darin betrachtet Solov'ev die Entwicklung der Gesellschaft auf eine Weise, die ebenfalls an das Motiv des goldenen Zeitalters angelehnt ist. In dem 12. Kapitel der *Kritika otvlečënych načal* stellt sich dieser Bezug zum goldenen Zeitalter zunächst durch den Verweis auf eine Vorzeitlichkeit bzw. Endzeitlichkeit der Menschheitsgeschichte, vom Anfang und Ende seiner Entwicklung, „denn diese Entwicklung ist in Wirklichkeit noch nicht vollendet, und nicht nur sind die Anfänge der Menschheit ebenso vor uns verborgen wie ihr Ende“ (Solowjew 1978, 218; „ибо эта развитие в действительности ещё не совершилось, и не только начатки человечества скрыты от нас, так же как и его концы“, Solov'ev 2001, 115). Um die Gesellschaft wissenschaftlich analysieren bzw. im Sinne einer „Wissenschaft der Gesellschaft“ („наук об обществе“) bestimmen zu können, müsse man neben den „Fakten“ der Vergangenheit und Gegenwart, die historisch belegt werden können, auch der „Ideen“ der Zukunft Raum geben:

Нельзя говорить о развитии общества, не имея понятия о том, к чему ведет это развитие, какой конец его. Но конец этот есть не факт, а только идеал. Таким образом, и с этой стороны социальные идеалы входят в науку об обществе. (Solov'ev 2001, 115)

Man kann nicht von der Entwicklung der Gesellschaft sprechen, ohne eine Vorstellung davon zu haben, wohin diese Entwicklung führt, welches ihr Ende ist. Aber dieses Ende ist keine Tatsache, sondern erst ein Ideal. So finden auch von dieser Seite her soziale Ideale in die Wissenschaft von der Gesellschaft Eingang. (Solowjew 1978, 218)

Idee und Fakt sind dabei für Solov'ev gleich („идея есть вместе с тем и факт, так же как всякий факт есть и идея“, Solov'ev 2001, 116; „[dass] eine Idee zugleich auch eine Tatsache ist, ebenso, wie jede Tatsache auch eine Idee ist“, Solowjew 1978, 218 f.). Er macht zudem in einem interessanten Vergleich zu Thomas Morus *Utopia* darauf aufmerksam, dass Ideen bzw. Utopien die Menschheit auch im praktischen Sinne gelenkt hätten und sich damit in gewisser Weise realisiert haben.⁸⁷ Schließlich geht Solov'ev zur Bestimmung des Inhaltes dieser Ideen bzw. Ideale über. Ein Ideal der Gesellschaft bezeichne dabei zunächst eine Ausrichtung auf das, was „*sein soll* und folglich auch *sein kann*“ (Solowjew 1978, 220; „что *должно быть*, а следовательно, и *может быть*“, Solov'ev 2001, 117). Dieses „Sein-Sollende“ („должное“, ebd.) des Ideals schließt für Solov'ev eine Ethik der Gesellschaft ein, die für ihn nach einem sittlichen Prinzip funktioniert, in welchem „(alle den Zweck für jeden bilden und jeder den Zweck für alle)“ (221; „(а именно чтобы все составляли цель каждого и каждый цель всех)“, ebd.). Aus dieser gesellschaftlichen Ethik heraus (общественный этик“, Solov'ev 2001, 118) ergeben sich demnach zwei abstrakte Prinzipien des gesellschaftlichen Zusammenlebens, die sich in „все“ und „каждый“ aufteilen („alle“ und „jeder“), in *Gemeinschaftlichkeit* und *Individualismus* („общинность и индивидуализма“, Solov'ev 2001, 118). Solov'evs theoretische Analyse der Gesellschaft beginnt also mit einem Konzept der

⁸⁷ „ФОМА МОРУС, называя свой воображаемый остров Утопией, то есть *неместом* или *неместьем*, имел в виду, что как этот остров не имеет места в действительном обществе. В этом смысле всякий идеал, пока он еще не осуществлен, может быть назван утопией. Но в обществе как бытии подвижном то, что не имеет места сегодня, может иметь места завтра, что обыкновенно забывают, какда ото всякой мысли будущего думают отделаться одним словом «утопия». Смело можно сказать, что утопии и утописты всегда управляли человечеством, а так называемы практические люди всегда были только их бессознательными орудиями.“ (Solov'ev 2001, 116; „Indem THOMAS MORUS seine imaginäre Insel Utopia, das heißt *Nichtort*, nannte, hatte er im Sinn, daß so, wie diese Insel keinen Platz auf der wirklichen Erde hat, auch die ideale Lebensweise ihrer Bewohner keinen Platz in der wirklichen Gesellschaft hat. In diesem Sinn kann jedes Idel, so lange es noch nicht verwirklicht ist, eine Utopie genannt werden. Aber in der Gesellschaft als einem wandelbaren Sein kann das, was nicht heute stattfindet oder Platz hat, morgen stattfinden oder Platz haben, was man gewöhnlich vergißt, wenn man denkt, sich mit dem bloßen Wort Utopie von jedem Gedanken an die Zukunft befreien zu können. Man kann kühn sagen, daß Utopien und Utopisten immer die Menschheit gelenkt haben, die sogenannten praktischen Menschen aber immer nur ihre unbewussten Werkzeuge gewesen sind.“, Solowjew 1978, 219)

Unabgeschlossenheit, durch einen unbestimmten Anfang und ein unbestimmtes Ende der Entwicklung der Menschheit, die sich genau in diesem Punkt mit dem Motiv des goldenen Zeitalters vergleichen lassen. Dieses Konzept Solov'evs zeigt daher eine Ganzheitlichkeit durch den Versuch, Abgeschlossenheit und Manifestation eines Zukunftsentwurfes, Utopie und Pragmatismus zugleich sein zu wollen.

Zwischen den beiden Polen der Gemeinschaftlichkeit und des Individualismus pendelt sich nach Solov'ev schließlich die Ethik des Menschen ein; eine Betrachtung, die sich auch in einem von zwei ethischen Entwürfen in *Brat'ja Karamazovy* wiederfinden lässt, die lautet: „Wir sind verantwortlich für alles“.⁸⁸ Vor allem der Kontrast zwischen sozialer Utopie und christlicher Wertevorstellung, von Pragmatismus und gläubiger Erwartungshaltung, machen Solov'evs Gesellschaftstheorie unter der Betrachtung von Gemeinschaftlichkeit und Individualismus für die Szene zwischen dem Starec, Ivan und den Mönchen so interessant. Ivans Überlegungen zur Gestaltung der Gesellschaft, die dem ethischen Leitsatz des atheistischen Materialismus folgen, zeigen sich im Gespräch mit den Mönchen als ebenso utopisch wie die Idee des „суд церкви“ des Starec. Das Gespräch zwischen Ivan und dem Starec wird von Miussov abschließend mit einer Anekdote kommentiert, die sich wie ein ironischer Kommentar zu Solov'evs Gesellschaftstheorie liest. Miussov zitiert einen „hochrangigen“ Pariser Beamten, der sich zum Thema der Sozialrevolutionäre geäußert habe:

«Мы, — сказал он, — собственно этих всех социалистов — анархистов, безбожников и революционеров — не очень-то и опасаемся; мы за ними следим, и ходы их нам известны. Но есть из них, хотя и немного, несколько особенных людей: это в бога верующие и христиане, а в то же время и социалисты. Вот этих-то мы больше всех опасаемся, это страшный парод! Социалист-христианин страшнее социалиста-безбожника». Слова эти и тогда меня поразили, но теперь у вас, господа, они мне как-то вдруг припомнились...

— То есть вы их прикладываете к нам и в нас видите социалистов? — прямо и без обиняков спросил отец Паисий. (PSS 14, 62)

„Wir“, sagt er, „machen uns aus all diesen Sozialisten, das heißt Anarchisten, Atheisten und Revolutionäre eigentlich nicht besonders viel; wir beobachten sie, und ihre Schachzüge sind uns bekannt. Aber unter ihnen gibt es einige, wenn auch nur wenige, ganz besondere Menschen: das sind die Gottgläubigen und die Christen, die gleichzeitig auch Sozialisten sind. Vor diesen nehmen wir uns am meisten in acht, das ist ein gefährliches Volk! Ein Sozialist, der ein Christ ist, ist unheimlicher als ein Sozialist, der ein Atheist ist.“ Schon damals haben mich diese Worte frappiert, jetzt aber, hier, bei Ihnen, meine Herrschaften, fallen sie mir irgendwie plötzlich wieder ein.

„Das heißt, Sie beziehen sie auf uns und halten uns für Sozialisten?“ fragte Vater Paissij ohne Umschweife. (Dostojewskij 2011, 110 f.)

⁸⁸ Vgl. zu den beiden ethischen Entwürfen in Bezug zum Wettstreit zwischen dem Ethischen und Ästhetischen in *Brat'ja Karamazovy* bei Grübel 2014.

Das Gespräch endet an dieser Stelle ausgerechnet durch das Eintreten Dmitrijs, so dass eine Antwort auf die Frage Paissijs ausbleibt. Dieser Vergleich Miussovs trifft auch auf Solov'ev zu, da sich in seiner Theorie der Gesellschaft aus der Kritik abstrakter Prinzipien sowohl „soziale Ideale“ als auch christliche Wertevorstellungen zu einem sittlichen Prinzip vermischen, in dem „alle den Zweck für jeden bilden und jeder den Zweck für alle“ (a.a.O.).

Abschließend zeigt sich die Debatte der Mönche und Ivan über die Rolle der Kirche innerhalb der Gesellschaft zur Bekämpfung der Verbrechen als ein unabgeschlossenes Problem, das sich in zwei sich ähnelnde Konzepte utopisch-sozialistischer und christlich-utopischer Werte- und Heilsvorstellungen teilt. Dass sich keins der beiden Konzepte wirklich als Lösung des Problems der Verbrechensbekämpfung eignet, wird nicht zuletzt mit dem Abbruch des Gesprächs durch das Eintreten Dmitrijs demonstriert: Mit der Figur Dmitrij zeigt Dostoevskij den Konflikt zwischen „Revolutionären“ und „Gottgläubigen“, wie es von Miussov heißt, zwischen sozialer und christlicher Ethik, die sich in ein und derselben Person vereint. Dmitrijs Annahme seiner Schuld am Ende der *Brat'ja Karamazovy* im Sinne des ethischen Leitsatzes „jeder ist verantwortlich für alles“ versucht sich von dem atheistischen Leitsatz „Alles ist erlaubt“ zu lösen. Solov'ev wird diese ethische Gradwanderung unter dem Begriff der „всечеловечество“ („All-Menschheit“) für Dostoevskij postulieren. Solov'ev fügt seine Überlegungen zur Ethik des Menschen in *Kritika otvlečënných načal* schließlich unter dem Begriff „всеединство“ (Solov'ev 2001, 15), der „All-Einheit“, zusammen die erst in seiner Rede anlässlich des Todes Dostoevskijs zu dem Begriff „всечеловечество“ weiterentwickelt wird. Diese Formulierung taucht nicht in Dostoevskijs Werken selbst auf, sondern erst in Solov'evs zweiter Rede zum Tod Dostoevskijs.⁸⁹ Hier zeigt sich die Verwobenheit zwischen russischer Philosophie und Literatur sowie deren Wechselwirkung, die sich in Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* als eine Auseinandersetzung mit Solov'evs *Kritika otvlečënných načal* wiederfindet und nach dem Tod des Autors auch in umgekehrter Weise in Solov'evs Bezeichnung der Ethik Dostoevskijs unter dem Begriff der „всечеловечество“ fortsetzt.

⁸⁹ „Полнота христианства есть всечеловечество, и вся жизнь Достоевского была горячим порывом к всечеловечеству.“ (Solov'ev; 1966, 204; „Die Fülle des Christentums ist die All-Menschheit und das ganze Leben Dostoevskijs war ein brennender Drang zur All-Menschheit“, Solowjew 1992, 36)

2.2 *Sudebnaja ošibka* –

Der Gerichtsprozess und das goldene Zeitalter unter dem Begriff „Страшный суд“

Die Gerichtsverhandlung in *Brat'ja Karamazovy*, die in dem Kapitel *Sudebnaja ošibka* (*Ein Justizirrtum*) beschrieben wird, stellt den Höhepunkt von Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Thema Recht dar. Dabei stellt sich die reformierte Justiz zwar als eine zu einem Abschluss bzw. zu einer Übereinkunft im Sinne der Begriffsdefinition von „суд“ kommende Rechtsprechung dar, die sich aber bereits mit der Überschrift des Kapitels als ein Justizirrtum und damit als eine falsche Übereinkunft ankündigt. Der Aufbau des gesamten Kapitels desavouiert in seiner Beschreibung des Gerichtsprozesses die neue reformierte Rechtsprechung in einer Weise, die das Ästhetische des Prozessverlaufs gegen das göttliche Wirken und Richten über alle Prozessbeteiligten ausspielt, um damit auf die höhere Gerichtsbarkeit des Jüngsten Gerichts zu verweisen.

Das Kapitel *Sudebnaja ošibka* beginnt zunächst mit der Beschreibung des Gerichtssaals, dem Publikum sowie den bereitgelegten Beweisstücken zur Aufklärung des Mordes an Ivan Pawlowitsch Karamazov mit dem Hauptangeklagten Dmitrij Karamazov (Mitja):

Задолго до появления суда зала была уже набита битком. У нас зала суда лучшая в городе, обширная, высокая, звучная. Направо от членов суда, помещавшихся на некотором возвышении, был приготовлен стол и два ряда кресел для присяжных заседателей. Налево было место подсудимого и его защитника. На середине залы, близ помещения суда стоял стол с «вещественными доказательствами». На нем лежали окровавленный шелковый белый халат Федора Павловича, роковой медный пестик, коим было совершено предполагаемое убийство, рубашка Мити с запачканным кровью рукавом, его сюртук весь в кровавых пятнах сзади на месте кармана, в который он сунул тогда свой весь мокрый от крови платок, самый платок, весь заскорузлый от крови, (PSS 15, 92)

Lange vor Erscheinen des Gerichts war der Saal bis auf den letzten Platz besetzt. Unser Gerichtssaal ist der beste Saal der Stadt, geräumig, mit hoher Decke und hervorragender Akustik. Rechts von den Mitgliedern des Gerichts, die etwas erhöht saßen, standen ein Tisch und zwei Reihen Sessel für die Geschworenen. Links war der Platz des Angeklagten und seines Verteidigers. In der Mitte, unmittelbar vor den Gerichtsmitgliedern, stand ein Tisch mit den „materiellen Beweisstücken“. Darauf lagen der blutbesudelte, weißseidene Morgenmantel Fjodor Pawlowitschs, der verhängnisvolle Stößel aus Messing, das vermeintliche Mordinstrument, Mitjas Hemd mit dem blutverschmierten Ärmel, sein Gehrock mit den vielen Blutflecken hinten um die Tasche herum, in die er damals sein bluttriefendes Taschentuch gesteckt hatte, dieses Taschentuch selbst, starr von dem eingetrockneten Blut [...] (Dostojewskij 2011, 1050)

In dieser detaillierten Beschreibung des Saals und der Beweisstücke wird deutlich, inwiefern das Ästhetische des Gerichtsprozesses in den Vordergrund gerückt wird: Die Wahrnehmung der Details durch die Geschworenen und das gesamte Publikum bestimmt den Prozessfortgang (Wahrnehmung im Sinne des altgriechischen αἴσθησις; aísthēsis). So wird sich z.B. das bluttriefende Taschentuch durch seine (grausam) ästhetische Präsentation inmitten des Saals als eindrücklicher und damit beweislaster herausstellen, als die Zeugenaussagen der drei Brüder. Die Beweisstücke sind in einer Weise in der Mitte des Raumes platziert, die den Saal durch die ringsherum angeordneten Publikumsplätze wie ein antikes Amphitheater wirken lässt. Die Erwartungshaltung des „lange vor Erscheinen des Gerichts“ anwesenden Publikums gleicht daher auch der Erwartungshaltung vor einem Theaterstück, welches „bis auf den letzten Platz besetzt“ ist. Der Prozess zeigt sich als Bühne einer Rechtsprechung, als Prozessinszenierung, bei der sich das „Schicksal Dmitrijs“ im theatralen Sinne einer antiken Tragödie entscheiden soll.

Zu den wichtigsten Gästen des Saals zählen die Geschworenen („Состав же двенадцати присяжных запомнил: четыре наших чиновника, два купца и шесть крестьян и мещан нашего города.“, PSS 15, 92 f.; „Die Zusammensetzung der zwölf Geschworenen habe ich mir gemerkt: vier hiesige Beamte, zwei Kaufleute und sechs Bauern und Kleinbürger unserer Stadt.“, Dostojewskij 2011, 1051), bei denen es jedoch fraglich ist, „was diese Menschen von dem Prozeß verstehen“ („Что могут такие постичь в таком деле?“, PSS 15, 93). So versäumt der Verteidiger Fetjukovič nicht, die Geschworenen daran zu mahnen, welche Macht sie durch ihr Urteil ausüben würden: „Bedenken sie, ihnen ist eine unermeßliche Macht verliehen, die Macht zu binden und zu lösen. Je größer die Macht, desto schrecklicher ihre Ausübung!“ (Dostojewskij 2011, 1183; „Вспомните, вам дана необъятная власть, власть вязать и решить. Но чем сильнее власть, тем страшнее ее приложение!“), PSS 15, 167) Die Geschworenen, die lediglich am Anfang des Kapitels beschrieben werden (und ansonsten völlig unerwähnt bleiben), sind Zuhörer der Zeugenaussagen und Advokatenreden. Sie sind selbst Zeugen eines Ereignisses, eines Gerichtsverfahrens und Spektakels, das sie anschließend bewerten bzw. beurteilen müssen. Dadurch, dass ihre Erwähnung und Darstellung jedoch auf fast 100 Seiten vollkommen ausgelassen wird (ich beziehe mich hier auf die Seitenzahlen aus den PSS), gerät ihre Präsenz derart in den Hintergrund, dass man meinen könnte, sie dürften überhaupt keine Rolle mehr für den Ausgang des Prozesses spielen. Allein

dadurch wird den Reden der beiden Advokaten, die etwa die Hälfte des Kapitelumfangs einnehmen, ein größeres Gewicht beigemessen, so dass lediglich gegen Ende der Beschreibung des Gerichtsprozesses wieder auf die Geschworenen und ihre Urteilsverkündung eingegangen wird – ein wirkungsästhetischer Trick Dostoevskijs, um die Aufmerksamkeit und das Urteil des Lesers anstelle der unerwähnt bleibenden Geschworenen zu setzen. Die Geschworenen nur am Anfang und Ende des Kapitels in Erscheinung treten zu lassen und ihnen doch eine so große Bedeutung für den Inhalt des Kapitels bzw. dessen Ausgang beizumessen, zeigt auch die große Bedeutung, die Dostoevskij dem Urteil des Lesers beimisst, der diese Leerstelle füllen soll.

In ähnlicher Weise wie die Geschworenen Teil einer Prozessinszenierung werden, so tritt auch das Publikum als Stimme eines antiken Chors in Erscheinung, welcher den Prozessverlauf in regelmäßigen Abständen unterbricht und emotional kommentiert. Die Empfindungen des Publikums (im Sinne des altgriechischen αἴσθησις *aísthēsis*, das auch „Empfindung“ bedeuten kann) reichen dabei von Langeweile und Teilnahmslosigkeit bis zu ungehaltenem Jubel und Kreischen. Sie werden u.a. durch die Rede des Advokaten und Verteidigers Fetjukovič hervorgerufen:

Здесь оратор был прерван рукоплесканиями неудержимыми, почти иступленными. Конечно, аплодировала не вся зала, но половина-то залы все-таки аплодировала. Аплодировали отцы и матери. Сверху, где сидели дамы, слышались визги и крики. Махали платками. Председатель изо всей силы начал звонить в колокольчик. Он был видимо раздражен поведением залы, но «очистить» залу, как угрожал недавно, решительно не посмел: (PSS 15, 171)

Hier wurde der Redner von stürmischen, nahezu tosendem Beifall unterbrochen. Natürlich applaudierte nicht der ganze Saal, aber immerhin die Hälfte. Es applaudierten Väter und Mütter. Oben, wo die Damen saßen, hörte man Kreischen und Schreien. Man winkte mit den Taschentüchern. Der Vorsitzende betätigte mit aller Kraft die Glocke. Er war offensichtlich verärgert durch das Benehmen des Saals, aber den Saal räumen zu lassen, wie er vorhin gedroht hatte, durfte er sich nicht erlauben: (Dostojewskij 2011, 1192).

Das Publikum besitzt eine gewisse Macht über den Prozessverlauf, der sich auch der Vorsitzende des Gerichts beugen muss. Igor Smirnov bemerkt dazu in Anknüpfung an Wjatscheslav Ivanovs Entdeckung von Dostoevskijs Texten als ein Paradigma antiker Tragödien:

Текст Достоевского трагедийно катастрофичен – повторим мы Вяч. Иванов – но при этом серия катастроф достигает здесь свой высшей точки в катастрофе трагедии как таковой, ее истины, которую вещает в ней *vox populi*. (Smirnov 1996, 276)

Der Text Dostoevskijs ist tragisch-katastrophisch – Vjač. Ivanov wiederholend – aber dabei erreicht die Serie der Katastrophen ihren höchsten Punkt in der Katastrophe der Tragödie selbst, in ihrer Wahrheit, in der die Stimme des Volkes (*vox populi*) erschallt. (Übers. von Sebastian Kornmesser)

Ivanov habe die Bedeutung der zwölf Geschworenen als Chor der Tragödie übersehen, die laut Smirnov jedoch Ausgangspunkt für einen erweiterten Begriff eines Chors durch die Geschworenen und das Publikum des Gerichtsprozesses seien (vgl. Smirnov 1996, 276). In der „Stimme des Volkes“ zeigt sich eine gewisse Macht gegenüber dem Gericht, die jedoch durch den Verlauf des Prozesses in der Katastrophe der Tragödie mündet, d.h. in dem Fehlurteil des Volkes, Dmitrij am Ende schuldig zu sprechen. Diese „Wahrheit“ der Tragödie, so ließe sich in Anlehnung an Smirnov formulieren, kann als das Scheitern der neu reformierten Justiz bezeichnet werden, die es nicht vermag, den Prozess korrekt durchzuführen sowie seine Inhalte richtig zu vermitteln, so dass es zu einer falschen Beweisführung kommen muss.⁹⁰

Die Darstellung des Gerichtsprozesses basiert insgesamt auf einer Aneinanderreihung von Zeugenaussagen, von Imitation der stenografisch notierten Advokatenreden und emotionalen Ausbrüchen des Publikums. Dieser „äußere“ Verlauf steht in einem Kontrast zum „inneren“ Verlauf des Prozesses, d.h. zu den Denk- und Urteilsvorgängen der Beteiligten während des Prozesses, die „über sich selbst urteilen“ („судить себя“, PSS 15, 91). Dabei gerät das Schicksal Dmitrijs

⁹⁰ Die Forschung zu den Aspekten der Tragödie in *Brat'ja Karamazovy* ist mitunter sehr umfangreich, doch gibt es nur wenige Arbeiten, die das Gericht bzw. Aspekte des Rechts im Text in den Fokus einer wissenschaftlichen Analyse rücken. Die meisten Arbeiten schlagen einen Weg ein, der die Tragödie als Ausgangspunkt für die Betrachtung der Poetik Dostoevskijs nimmt, um schließlich auf die Verbindung von Gericht und Tragödie in der Entstehungsgeschichte der literarischen Genres hinzuweisen.

Die Rezeptionsgeschichte von Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* in Bezug auf Aspekte der Tragödie ist ebenfalls seit Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt von einer Auseinandersetzung mit der Poetik des Textes. Den Anfang macht Andrej Belij mit einem Vergleich der „tragischen“ Aspekte der Werke Dostoevskijs zu Tolstoj (*Трагедия творчества: Достоевский и Толстой*, 1911). Als Vorbereiter von Belijs Auseinandersetzung und als Beginn der sogenannten *dostoevščina* werden in der Forschung zumeist Vladimir Solov'evs *Три речи в память Достоевского* aus den Jahren 1881-1883 und Dmitrij Merežkovskijs *Л. Толстой и Достоевский* von 1989 betrachtet. Über die Aspekte der Tragödie in Bezug auf die Poetik Dostoevskijs befassten sich zudem ab den 1920er Jahren die einschlägigen Werke von Lev Pumpjanskij (*Достоевский и античность*, 1922), Leonid Grossman (*Поэтика Достоевского*, 1925), Michail Bachtin (*Проблемы творчества Достоевского* *Творчество*, 1929) sowie Vjačeslav Ivanov (*Dostojewskij. Tragödie – Mythos – Mystik*, 1935 in Tübingen).

Ab den 1970er Jahren setzt eine neue Welle der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Tragödie in Dostoevskijs Werken ein, die in der Betrachtung von Dostoevskijs Poetik eher von den Aspekten des Rechts ausgeht. Von diesen Arbeiten sind vor allem die Autoren Valentina Vetlovskaja und Igor Smirnov zu nennen. Das Thema Recht gewinnt dabei zunehmend an Bedeutung, da sich vor allem ab den 1980er Jahren der Forschungszweig *Recht und Literatur* in den Literaturwissenschaften etabliert.

scheinbar in den Hintergrund, während der Begriff „судьба“ im Fortgang des Prozesses zunehmend an Bedeutung gewinnt:

Конечно, иные из посетителей были почти даже веселы и весьма безучастны собственно к судьбе Мити, но всё же опять-таки не к рассматриваемому делу; все были заняты исходом его, и большинство мужчин решительно желало кары преступнику, кроме разве юристов, которым дорога была не нравственная сторона дела, а лишь, так сказать, современно-юридическая. Всех волновал приезд знаменитого Фетюковича. (PSS 15, 91)

Natürlich war mancher Besucher ungetriebener Laune und an Mitjas weiterem Schicksal nicht interessiert, wohl aber an der Verhandlung und an dem Prozeß im allgemeinen; alle waren gespannt auf seinen Ausgang, wobei die meisten Herren mit Entschiedenheit die Bestrafung des Verbrechers wünschten, vielleicht sogar alle, mit Ausnahme der Juristen, denen es nicht um den moralischen Aspekt der Sache ging, sondern um den sozusagen modern juristischen. Es herrschte große Aufregung in Erwartung des berühmten Fetjukowitsch. (Dostojewskij 2011, 1048)

Interessanterweise wird hier bemerkt, dass sich das Gericht nicht nur zusammenfindet, um das Schicksal Dmitrij Karamazovs zu bestimmen, sondern dass sich dabei auch das Schicksal aller anderen Figuren entscheidet.⁹¹ Der Gerichtsprozess wird damit insgesamt zu einer Schicksalsbestimmung, die über den juristischen Aspekt des Verfahrens hinausgeht und einen religiösen Aspekt mit einfließen lässt: Alle am Prozess beteiligten Personen haben sich vor einem göttlichen Richter zu verantworten. Auch wenn nur Dmitrij Karamazov zur Anklage steht, so wird in dieser Betrachtung die Kollektivschuld aller Prozessbeteiligten deutlich. Das Urteil des Geschworenengerichts wird schon vor seiner Bekanntgabe in einer Weise desavouiert, welche die Justiz nur als Teil einer höheren Gerichtsbarkeit zeigt, an dessen Ende das Jüngste Gericht steht.

Des Weiteren lässt sich in dem Gegensatz von äußerem und innerem Gericht, von Justiz und Jüngstem Gericht die Zeugenaussage unter Eid als von entscheidender Bedeutung für die Urteilsverkündung in *Brat'ja Karamazovy* aufzeigen: Der Justizirrtum ist eine Folge von unvereidigten Aussagen (der drei Brüder), die einer „Innerlichkeit“ folgen und damit, statt den Angeklagten Dmitrij zu entlasten, ihn durch die fehlende (vereidigte) Beweislast kompromittieren. So müssen z.B. Dmitrijs

⁹¹ z.B. das Schicksal des Verteidigers Kyrillovič: „В иное дело он клал всю свою душу и вел его так, как бы от решения его зависела вся его судьба и всё его достояние. В юридическом мире над этим несколько смеялись, ибо наш прокурор именно этим качеством своим заслужил даже некоторую известность, если далеко не повсеместно, то гораздо большую, чем можно было предположить ввиду его скромного места в нашем суде.“ (PSS 15, 91; „Manchen Prozeß nahm er sich so sehr zu Herzen und führte ihn so, als hinge von seinem Ausgang sein eigenes Schicksal und sein ganzes Hab und Gut ab. In der Juristenwelt wurde ein wenig darüber gelächelt, denn gerade dieser Eigenschaft hatte unser Staatsanwalt sogar eine gewisse Bekanntheit zu verdanken, und wenn auch keineswegs überall, so doch eine wesentlich größere, als man es bei der bescheidenen Position an unserem Gericht vermuten könnte.“, Dostojewskij 2011, 1049)

emotionale Ausrufe gegen den Mörder Smerdjakow („Собаке собачья смерть!“, PSS 15, 94; „Dem Hund ein Hundetod!“, Dostojewskij 2011, 1053) mehrmals vom Gericht ermahnt werden, oder auch Ivans Geständnis, bei dem er sich auf den Teufel als Zeugen beruft, lassen ihn vor Gericht lediglich als verrückt erscheinen („— Кто ваш свидетель? — С хвостом, ваше превосходительство, не по форме будет! [...] — он, наверно, здесь где-нибудь, вот под этим столом с вещественными доказательствами, где ж ему сидеть, как не там?“, PSS 15, 117; „Wer ist ihr Zeuge?“ „Er hat einen Schwanz, Ew. Exzellenz, das würde gegen die Form verstoßen. [...] Er hält sich bestimmt hier irgendwo auf, zum Beispiel unter diesem Tisch mit den Beweismitteln – wo sollte er denn sonst sitzen, wenn nicht dort?“, Dostojewskij 2011, 1094). Selbst Aljošas Antworten gegenüber dem Gericht hinterlassen „beim Publikum einen denkbar enttäuschenden Eindruck“, weil er „gar nichts, keinerlei Beweise außer irgendwelchen moralischen Überzeugungen, die für einen leiblichen Bruder des Angeklagten nur allzu natürlich waren“ habe (Dostojewskij 2011, 1079; „Ответы Алеши произвели было на публику самое разочаровывающее впечатление. [...] — ничего, никаких доказательств, кроме каких-то нравственных убеждений, столь естественных в его качестве родного брата подсудимого.“, PSS 15, 104). Diesen Zeugenaussagen ist allen eine „Innerlichkeit“ eigen, die weniger auf den „äußeren“ Verlauf des Gerichtsprozesses eingeht als auf eine Verantwortung gegenüber einer „inneren“ Wahrheit. Die Ausrufe der Brüder erscheinen aus Sicht der Richter daher irrational; für den Leser und seine Kenntnis vom Handlungsverlauf erscheinen sie jedoch, der narrativen Logik der Textereignisse folgend, plausibel. Unabhängig von der Kompromittierung Dmitrijs durch seine Brüder ist es der unvereidigte Status ihrer Zeugenaussagen, der sich von Prozessbeginn an als verheerend erweist: „Sämtliche Zeugen wurden zur Eidesleistung hereingeführt. Da sah ich sie alle zusammen. Die Brüder des Angeklagten wurden übrigens ohne Eid zur Zeugenaussage zugelassen“. (Dostojewskij 2011, 1055; „Ввели всех свидетелей для присяги. Тут я увидел их всех разом. Впрочем, братья подсудимого были допущены к свидетельству без присяги.“, PSS 15, 95). Diese beiläufig vom Chronisten erwähnte Tatsache bedeutet nichts Geringeres, als dass ihre Zeugenaussagen für die Urteilsfindung keinerlei Konsequenzen haben. Da aber die nichtvereidigten Zeugenaussagen der Brüder der Wahrheitsfindung um den Vatermörder näher sind als die vereidigten (der Chronist

und mit ihm der Leser wissen um den wahren Täter), stellt sich die Frage, welchen Stellenwert die Eide vor Gericht haben.

Dostoevskij kontrastiert das Schwören eines Eides vor Gericht sowie seinen Verzicht in *Brat'ja Karamazovy* in einer Weise, die sich auf das Schwören bzw. Nichtschwören zur Bekräftigung des Glaubens zurückführen lässt. Das bekannteste Beispiel für den Kontrast zwischen Schwören und Nichtschwören im Christentum zeigt sich in der für Dostoevskij so wichtigen Bergpredigt aus dem Neuen Testament:

Vom Schwören. Ihr habt weiter gehört, dass zu den Alten gesagt ist: „Du sollst keinen falschen Eid schwören und sollst dem Herrn deinen Eid halten.“ Ich aber sage euch, dass ihr überhaupt nicht schwören sollt, weder bei dem Himmel, denn er ist Gottes Thron; noch bei der Erde, denn sie ist der Schemel seiner Füße; noch bei Jerusalem, denn sie ist die Stadt des großen Königs. Auch sollst du nicht bei deinem Haupt schwören; denn du vermagst nicht ein einziges Haar weiß oder schwarz zu machen. Eure Rede aber sei: Ja, ja; nein, nein. Was darüber ist, das ist vom Übel. (Mt 5, 33-37)

Das Matthäusevangelium bezieht sich auf zwei Stellen aus dem dritten und vierten Buch Mose des Alten Testaments, in denen der Schwur des Eides gefordert wird.⁹² Der Bezug auf die Rede, welche „vom Übel“ sei, sofern sie über „Ja, ja; nein, nein“ hinausgehe, ist für den Ausgang des Gerichtsprozesses entscheidend, da sich sowohl die Reden der Advokaten wie auch der vereidigten Zeugen insgesamt als „übel“ herausstellen. Sie können nicht zur Wahrheit hinter den Anschuldigungen an Dmitrij beitragen, sondern nur der Eitelkeit und Selbstdarstellung (z.B. der Advokaten) dienen. Die „Innerlichkeit“ in den Zeugenaussagen der Brüder zeigt sich in dieser Betrachtung des Nichtschwörens vor dem Hintergrund der Bergpredigt als ein Glaubensbekenntnis – es ist das Geständnis eines uneingeschränkten Glaubens, das sich nicht auf das Schwören „weltlicher“ Dinge wie Himmel, Erde und der Stadt Jerusalem berufen muss und sich damit gegen die Justiz richtet, die sich an materieller Beweisführung orientiert. Auf ironische Weise zeigt sich der Justizirrtum hier als formeller Fehler, der die Beweisführung vor Gericht nicht in die Richtung einer juristischen, sondern einer religiösen Wahrheitsfindung lenkt: Die Justiz versäumt es, die Zeugen zu vereidigen und ermöglicht erst dadurch das Bekenntnis des Glaubens vor Gericht durch die drei Brüder.

⁹² Vgl. dazu aus dem Alten Testament: „Ihr sollt nicht falsch schwören bei meinem Namen und entheiligen den Namen meines Gottes; denn ich bin der HERR.“ (3. Mose 19, 12) „Wenn jemand dem HERRN ein Gelübde tut oder einen Eid schwört, daß er seine Seele verbindet, der soll sein Wort nicht aufheben, sondern alles tun, wie es zu seinem Munde ist ausgegangen.“ (4. Mose 30, 3)

In diesem Gegensatz von Glaubensbekenntnis und Beweisführung, von christlicher und juristischer Ebene des Textes, zeigt sich ein in der Literaturwissenschaft zu Dostoevskij populärer Bezug zur allegorischen Lesart der Gerichtsszene. Auch wenn die allegorische Lesart von *Brat'ja Karamazovy* etwas antiquiert wirkt, so muss sie gerade in Bezug auf die Rechtsproblematik noch einmal neu betrachtet werden. In Horst-Jürgen Gerigks allegorischer Lesart, die an ältere Interpretationen zur Allegorie anknüpft, werden die drei Brüder vor Gericht als Allegorie eines einzelnen (gespaltenen) Bewusstseins, eines einzigen Angeklagten betrachtet (vgl. dazu Gerigk 2013, 213). Dabei stehen die Brüder jeweils für einen Aspekt der Schuld am Mord des Vaters. Vor Gericht werden sie für ihre jeweilige Teilschuld durch ihre „Haltung zum bösen Wunsch“ (ebd., 209) verurteilt, wie es bei Gerigk heißt. In dieser Lesart verkörpert die „(a)bgewiesene Bejahung [zum Mord]: Aljoša, die insgeheime Bejahung: Ivan, die offene Bejahung Dmitrij, Smerdjakov [als illegitimer Stiefbruder der Karamasovs] den Exekutor dieser Bejahung.“ (ebd.)

Gerigk setzt in einem seiner ersten Aufsätze zu Dostoevskij die allegorische Lesart des Textes in einen Bezug zu Kants *Metaphysik der Sitten* (vgl. Gerigk 1975). In neueren Arbeiten macht er zunehmend auf die Metaebene der Texte Dostoevskijs aufmerksam, als dessen End- und Höhepunkt er die allegorische Darstellung des Gerichts in *Brat'ja Karamazovy* ansieht. Er unterscheidet dabei eine realistische und eine allegorische Ebene des Textes, wobei es sich auf der realistischen Ebene um einen „Justizirrtum“ handele, da der Mörder Fëdor Pavlovič, Smerdjakov, unentdeckt bleibt und stattdessen Dmitrij zu Unrecht bestraft wird. Gerigks Pointe ist jedoch die Integration der allegorischen Lesart in die realistische in dem Sinne, dass trotz der Unschuld Dmitrijs am Mord seines Vaters „das Urteil des staatlichen Gerichtes in eine wirkliche Entsprechung zum Urteil des inneren Gerichtes im Menschen“ (Gerigk 2013, 223) gelange. Damit werde im Sinne der allegorischen Lesart schließlich wieder gerecht geurteilt. Dieser „innere Gerichtshof“, wie es bei Kant heißt, werde im Text in einer Weise dargestellt, die nachvollziehbar mache, wie der Angeklagte „mit sich selber ins Gericht“ gehe:

Wenn wir davon ausgehen, dass in den Brüdern Karamasow der innere Gerichtshof im Menschen gestaltet wird, dann sind der Staatsanwalt (Ankläger), der Verteidiger (Advokat), der Angeklagte in seinen vier Komponenten [d.h. in den vier Teilschuldigen Dmitrij, Ivan, Aljoša und Smerdjakov, Anm. S.K.] und die Geschworenen (der innere Richter) argumentierende Kräfte innerhalb eines einzigen Bewusstseins. Wir werden sozusagen Zeuge dessen, was in einem Menschen vorgeht, der nach einer vollzogenen Untat mit sich selber ins Gericht geht. (Gerigk 2013, 210)

Gerigks Formulierung „(w)ir werden sozusagen Zeuge“ beschreibt eine „Zeugenschaft“ des Lesers, der am Prozess und seinem Ausgang mitpartizipiert. Gerigk behauptet zwar, dass es Dostoevskij lediglich darauf angekommen sei, mit der unbeantworteten Frage, warum sich Dmitrij trotz seiner Unschuld als schuldig bekennt, seine Intentionen gegenüber dem Leser zu verschleiern. Doch sei es dabei seine Absicht gewesen, den Leser „von allein auf die Wahrheit kommen zu lassen, damit er sie dadurch auch wirklich ‚sieht‘ und sie nicht nur gesagt bekommt.“ (ebd., 241) Gerigk nennt an anderer Stelle diese Verschleierung Dostoevskijs eine Form der „Mäeutik“ (Gerigk/ Neuhäuser 2008, 13f.), der Hebammenkunst, welche die Wahrheit im Sinne sokratischer Frage- und Antwortspiele (beim Leser) zu Tage fördere. Die Wirkung auf den Leser wird vor allem durch die Gesamtkomposition des Werkes zu intensivieren versucht, die Horst-Jürgen Gerigk unter dem Begriff „Architektonik“ (Gerigk 1997, 48) zusammenfasst. Die Lektüre des Inhaltsverzeichnisses zeige „post festum“ einen „Prozeß des Verstehens“; es sei als Protokoll der Ereignisse eine „erneute Vergegenwärtigung alles dessen, was erzählt wurde“ und mache die *Brat'ja Karamazovy* zu einer auf das Gesamtverständnis ausgerichteten „Komposition“ des Autors (ebd., 47 f.).

In einer bemerkenswerten Notiz Dostoevskijs zu seinem Werk *Podrostok* wird deutlich, wie sehr die Gesamtkomposition des Autors gerade in Bezug zum Geschworenengericht am Ende der *Brat'ja Karamazovy* auf eine höhere Gerichtsbarkeit, auf das Jüngste Gericht verweist. In dieser Notiz findet sich ein Hinweis zur Figurenkonzeption von Lizaveta Smerdjaščaja:

Смердящая Лизавета

Как воздвиглась нищая раба Лизавета — и было ей сновидение: на Страшном суде позовет Христос: «Хуже тебя, смраднее не было, — коли простишь, я прошу». И возглаголет Лизавета: «Жгли меня, секли меня — не жаловалась я, ниже чувствовала, обиды не замечала, а как теперь про всю вину суд пришел, так вот: нет же, не прощаю я их, многогрешная», — и погубили всех. (PSS 16, 179)

Lisaweta Smerdjastschaja

Wie die Bettlerin Lisaweta erhöht wurde – in einem Traum: Beim letzten Gericht rief ihr Christus zu: ‚Ärger als dich, stinkender als dich hat es keinen gegeben – wenn du (ihnen) vergibst, werde ich vergeben.‘ Darauf sagte Lisaweta: ‚Mit Feuer haben sie mich gebrannt, mit Ruten geschlagen – ich klagte nicht, ich fühlte es nicht einmal. Ich habe der Kränkung nicht geachtet, jetzt aber, da über alle Schuld Gericht gehalten wird, ist es anders: nein, ich vergebe es ihnen nicht, ich, die vielfach Sündige‘ – und hat sie alle der Verdammnis preisgegeben.“ (Dostojewskij 2011, 1250)

Die Bettlerin Lizaveta erfährt beim Jüngsten Gericht Vergebung von Christus, wenn sie auch den anderen vergeben kann. Lizaveta vergibt die an ihr begangenen Sünden jedoch nicht und gibt stattdessen allen, die sich an ihr schuldig gemacht haben, der „Verdammnis“ preis. Im Unterschied zur Beweisführung durch die Justiz zeigt sich hier die Folge der Ereignisse, die zum Mord an Fëdor Pavlovič Karamazov geführt haben, als dessen eigene Schuld: Dadurch, dass Fëdor Pavlovič sich an Lizaveta vergangen hat, zeugt er den unehelichen Sohn Smerdjakov, der schließlich zu seinem Mörder wird, sich selbst dafür umbringt und damit Dmitrijs Freispruch verhindert. Fëdor Pavlovič hat gesündigt und sich im Sinne des Jüngsten Gerichts mit Schuld beladen, die er daher schließlich mit dem Tod büßen muss. Die erste Sünde des Vaters führt zu einer Kette von Fehlentscheidungen im moralischen Sinne, die der Kette von Fehlentscheidungen im juristischen Sinne (als Justizirrtum zusammengefasst) entgegengestellt wird. Der Gerichtsprozess in *Brat'ja Karamazovy* wird daher insgesamt als Sündenfall und Folge des Verfalls der Sitten beschrieben, an dem sich das Motiv des goldenen Zeitalters erkennen lässt.

Ein Zusammenhang zum goldenen Zeitalter als eine in Erwartung eines besseren Lebens stehende zukünftige Zeit zeigen auch die häufigen Erwähnungen des Schicksals Dmitrijs. So z.B. in der Rede seines Verteidigers, der die Geschworenen auf ihre Verantwortung hinweist, dass sie mit ihrer Entscheidung „ein menschliches Schicksal“ zerstören können („губить судьбу человека“, PSS 15, 167). Den Geschworenen ist mit ihrem Urteil die Macht über Dmitrijs Leben gegeben, während sich vor dem Jüngsten Gericht schließlich das Schicksal aller Beteiligten des Prozesses entscheidet. Der moralischen Kausalität des Jüngsten Gerichts folgend (wie es in der Notiz zu Lizaveta deutlich wurde) muss das Urteil der Geschworenen über Dmitrij Karamazov in einem Justizirrtum enden, damit alle an den Folgen ihrer Sünden beteiligten Protagonisten „der Verdammnis preisgegeben“ werden (a.a.O.). Der „процесс Карамазова“ und seine Beteiligten unterstehen einer größeren Gerichtsbarkeit, vor der sie sich wie vor einem göttlichen Richter zu verantworten haben, so dass das juristische Urteil hinfällig wird.

In der Gesamtschau der *Brat'ja Karamazovy* entwickelt sich eine Verantwortungsethik, die sich nach dem sittlichen Prinzip der Nächstenliebe richtet: „Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet. Denn mit welcherlei Gericht Ihr richtet, werdet ihr gerichtet werden. Und mit welcherlei Maß Ihr messet, werdet ihr gemessen werden“ (Matth. 7,1 u. 2). Ironischer Weise ist es Fëdor Pavlovič, der

dieses sittliche Prinzip zu Beginn der *Brat'ja Karamazovy* erwähnt, so dass sich an ihm die Weissagung seines eigenen Schicksals erfüllt. Aus diesem Grund beteuert Dmitrij schließlich seine Unschuld am Mord seines Vaters und schwört dabei auf Gott und das Jüngste Gericht, statt auf einen Eid vor Gericht:

«Что мне сказать, господа присяжные! Суд мой пришел, слышу десницу Божию на себе. Конец беспутному человеку! Но как богу исповедуюсь, и вам говорю: „В крови отца моего — нет, не виновен! [...]»

— Клянусь Богом и Страшным Судом его, в крови отца моего не виновен! Катя, прощаю тебе! Братья, друзья, пощадите другую! Он не договорил и зарыдал на всю залу, в голос, страшно, каким-то не своим, а новым, неожиданным каким-то голосом, который Бог знает откуда вдруг у него явился. (PSS 15, 175-178)

„Was kann ich sagen, meine Herren Geschworenen! Meine Stunde hat geschlagen, ich fühle die Hand Gottes über mir. Mit dem Wüstling ist es zu Ende. Aber ich sage ihnen wie vor dem Angesicht Gottes: ‚Nein, am Blute meines Vaters – bin ich unschuldig!‘ [...]»

„Ich schwöre bei Gott und Seinem Jüngsten Gericht, am Blute meines Vaters bin ich unschuldig! Katja, dir vergebe ich! Brüder, Freunde, erbarmt euch der anderen!“

Er konnte nicht weitersprechen und schluchzte laut mit einer irgendwie neuen, unerwarteten, fremden Stimme, die ihm Gott weiß woher auf einmal kam und die durch den ganzen Saal hallte. (Dostojewskij 2011, 1199-1204)

Der Schwur wird hier zu einem Glaubensbekenntnis, welches nicht an eine irdische Gerichtsbarkeit glaubt, die unter Eid eine Wahrheit bezeugen kann, sondern an eine göttliche Gerichtsbarkeit, vor der sich jeder in Bekennung zu seiner Schuld vor dem Jüngsten Gericht zu verantworten habe. Ebenso wie das goldene Zeitalter dem Menschen noch bevorsteht, so ist auch das Jüngste Gericht für Dmitrij mit einer Erwartung verbunden, welche das diesseitige Leben zur Vorbereitung für das Jenseitige macht, in dem sich aber bereits mit einer „irgendwie neuen, unerwarteten, fremden Stimme“ ein Wandel des Protagonisten hin zur Erlösung zeigt.

Valentina Vetlovskaja bezeichnet in ihrer Monographie *Poëtika Romana „Brat'ja Karamazovy“* Dostoevskijs Text als „philosophisch-publizistischen Roman“, den eine bewusste Entblößung der Verfahren und Zerstörung bereits erstellter ästhetischer Effekte charakterisiere (Vetlovskaja 1977, 8). In Anknüpfung an Vetlovskaja lässt sich daher diese Zerstörung ästhetischer Effekte auch in einem Zusammenhang mit dem Motiv des goldenen Zeitalters bringen: Der Verfall der Sitten, der am Beispiel von Fëdor Pavlovičs Verbrechen an Lizaveta Smerdjaščaja verdeutlicht wird, zeigt sich für den gerechten Ausgang der Gerichtsverhandlung als nichtig. Dadurch wird die Ästhetik des Gerichtsprozesses mit all seiner Inszenierung von Tatwaffe, Zeugen und dem Geschworenenurteil vor Publikum in gewisser Weise

zerstört, indem am Ende dessen irdische Bedeutungslosigkeit vor dem Hintergrund eines göttlichen Richterspruches beim Jüngsten Gericht offengelegt wird.

In dieser Nivilierung des juristischen Urteils am Ende von *Brat'ja Karamazovy*, der seinen Anfang mit der ersten Sünde an Lizaveta durch Fëdor Pavlovič nimmt, lässt sich eine Zirkularität von Anfang und Ende erkennen, von Zerfall und Erlösung, die in ähnlicher Weise bereits in den *Zapiski* und dem Bezug zur Konversion von Dostoevskij thematisiert worden ist. In *Brat'ja Karamazovy* wird hingegen die Zerstörung der juristischen Utopie einer Justizreform Russlands inszeniert, die mit dem europäischen goldenen Zeitalter assoziiert wird. Die Zirkularität in der Komposition des Werkes verweist auf eine Ewigkeit und auf ein immer wiederkehrendes göttliches Wirken, das schließlich im Epilog in der Rede Aljošas am Stein noch einmal bekräftigt wird. Die Probleme des neu reformierten Rechts werden dabei, ähnlich wie die Mitschuld der einzelnen Protagonisten, auf eine nicht immer ganz unironische Weise bloßgelegt. Sie können aber weder durch die Einführung eines „суд церкви“ noch durch das europäische goldene Zeitalter der Justiz in Russland wirklich gelöst werden. Das Erzählen über Recht konstituiert sich in Dostoevskijs letztem Werk daher nur in einem Pendeln zwischen reformierter Justiz und strafendem Gericht, in einem Dazwischen, welches den Konflikt von Tradition und Moderne in Russland repräsentiert.

VI. Schlussbetrachtung:

Die Aspekte des Rechts innerhalb der Werke Dostoevskijs zeigen Recht stets in einer Relation zu anderen Bereichen wie Religion, Philosophie, Publizistik und Justiz. Die Unterscheidung dieser verschiedenen Aspekte des Rechts sollte für eine bessere Ausdifferenzierung des Rechtsbegriffes bei Dostoevskij sorgen, die zudem anhand der Suchbegriffe nachvollzogen werden konnte. Durch diese Ausdifferenzierung der Aspekte des Rechts bei Dostoevskij ist es möglich gewesen, zunächst *Zapiski iz mërvtvogo doma* als eine Konversionserzählung zu deuten, die die Kritik am alten Rechtssystem unter Zar Aleksandr II. mit dem Bekenntnis zum Christentum verknüpft. Die Verwendung des Begriffes „закон“ im Text verwies dabei zugleich auf das Gesetz des Straflagers wie auch auf das Gesetz des Alten Testaments (in Abgrenzung zum Judentum), so dass die Haftbedingungen als Leben „unter dem Gesetz“ als vorbereitend für ein Leben „unter der Gnade“ betrachtet werden. Mit *Prestuplenie i nakazanie* zeigte sich anhand der Betrachtung des Begriffes „справедливость“ eine Polemik Dostoevkijs an der Dialektik der Philosophie. Dostoevskij versucht anhand des Protagonisten Rodion Raskol'nikov und dessen Idee des gerechten Mordes auf die falsche Bedeutungskonstitution durch die philosophische Ethik hinzuweisen, um damit indirekt das ethische Vermögen der Literatur gegenüber der Philosophie aufzuwerten. Mit *Dnevnik pisatelja* ließ sich das Verhältnis von ästhetischem und juristischem Urteil innerhalb der Artikel Dostoevskijs zu Gerichtsfällen und Advokatenreden im Zuge der Justizreform von 1864 zeigen. Dabei tritt die literarische Beschreibung eines Gerichtsfalls in Konkurrenz zur juristischen Darstellung, wie dies insbesondere an der Kritik gegen den Advokaten Spasovicz und in einer Deklaration Dostoevkijs für eine Teilschuld der Prozessbeteiligten als Eigentümlichkeit der russischen Rechtskultur gezeigt werden konnte. So stehen sich bei Dostoevskij „поэтическая“ und „юридическая отзывчивость“ als zwei Vermittlungsstrategien gegenüber, die trotz wirkungsästhetischer Manipulation eine Mündigkeit und damit ein „Rechtsbewusstsein“ („правосознание“) beim Leser zu entwickeln versuchen. Auf diese Weise gerät die Korrektur der Justiz durch die Literatur in den Vordergrund der Texte, die sich mit *Brat'ja Karamazovy* schließlich als ein ästhetisches Gesamtkonzept zeigt, welches, im Unterschied zum Gerichtsprozess sowie dem gerichtlichen Fehlurteil, eine Utopie der Rechtsprechung durch das Motiv des

goldenen Zeitalters aufbaut. Der Begriff „суд“ verweist in dieser Hinsicht auf das Geschworenengericht als ein zum Jüngsten Gericht kontrastierte höhere Gerichtsbarkeit, vor der sich, statt vor einem Richter, alle Prozessbeteiligten zu verantworten haben.

Ausgehend von seinen eigenen Erfahrungen als Verurteilter und Inhaftierter in Sibirien und in einer Auseinandersetzung mit den Folgen der Justizreform von 1864 konzipiert Dostoevskij eine umfassende Kritik am Recht. Schon zu Lebzeiten führt Dostoevskijs Rechtskritik (z.B. durch die *Zapiski*) zu kontroversen Debatten in der Öffentlichkeit, die die Rechtsschule Russlands nachhaltig beeinträchtigte (vgl. Frank 2002, 213ff). Nach seinem Tod zeigt sich vor allem sein Konzept der „всечеловечество“ als nachhaltigste Beeinflussung der Rechtsphilosophie Ende des 19. Jahrhunderts.⁹³ In den Debatten der Rechtsphilosophen wie u.a. bei Vladimir Solov'ev und Pavel Novgorodcev überschneiden sich immer wieder die Grenzen von juristischer, philosophischer und religiöser Argumentation, was geradezu charakteristisch für die Herausbildung einer eigenen russischen Rechtsschule Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist. So werden in den Debatten z.B. der Status der individuellen Freiheit vor dem Hintergrund einer Moralität des Rechts diskutiert, oder die moralische Ungerechtigkeit des Rechts gegenüber der bäuerlichen Bevölkerung und ethnischen Minderheiten (vgl. Nethercott 2000, 99).

Die Überschreitung der disziplinären Grenze durch die Vermischung der philosophisch-religiös geprägten Verwendung des Begriffes Moral mit dem juristischen Begriff des positiven Rechts stellt daher zugleich ein Charakteristikum wie auch ein Problem der russischen Rechtsphilosophie dar, das sich in der Anwendung des Rechts in Russland bis in die heutige Zeit fortsetzt. Die Aspekte des Rechts bei Dostoevskij sollten nicht zuletzt auch diese Grenzüberschreitung zwischen den Bereichen als Charakteristikum des russischen Rechtsbewusstseins zeigen, welches durch die aus der Literatur kommenden Argumentationen nachvollziehbar wird. Insbesondere Solov'ev adaptiert das aus Dostoevskijs Literatur herausgelöste Konzept der „всечеловечество“ und verbindet Rechtsbewusstsein u.a. mit dem Bewusstsein der eigenen Sündhaftigkeit des russischen Volkes zu einer umfassenden Rechtsphilosophie, die er schließlich 1897 in seinem Werk

⁹³ Vgl. zur russischen Rechtsphilosophie und seinen Vertretern, von denen hier nur die in meiner Auffassung beiden wichtigsten Protagonisten genannt sind, vor allem Anita Schlüchter (2008) und in Betonung der *Philosophie* des Rechts auch Francis Nethercott (2000).

Oprawdanije dobra (Die Rechtfertigung des Guten) darlegt. Anlässlich der zweiten Rede zum Andenken an Dostoevskij betont Solov'ev, die wichtigste Fähigkeit des russischen Volkes, auf die der Autor hingewiesen hätte, sei vor allem: „das Bewusstsein der eigenen Sündhaftigkeit, die Unfähigkeit, seine Unvollkommenheit zu einem Gesetz zu machen und als Recht zu erklären und sich mit ihr zufrieden zu geben; von dort kommt auch die Forderung nach einem besseren Leben, der Durst nach Reinigung und sittlicher Tat.“ (Solowjew 1992, 34; „это сознание своей греховности, неспособности возводить свое несовершенство в закон и право и успокаиваться на нем, отсюда требование лучшей жизни, жажда очищения и подвига“, Solov'ev 1966, 202) Die „Schwäche“ des russischen Volkes, die sich u.a. in der problematischen Adaption des Geschworenengerichts im Zuge der Justizreform und seiner Folgen gezeigt hatte, wird hier zu einer Stärke umgemünzt: Das „Rechtsbewusstsein“ wird zum „Bewusstsein eigener Sündhaftigkeit“, das sich nicht mit dem Gesetz „zufrieden gibt“, sondern ein sittliches und besseres Leben einfordert.

Doch welche Aufgabe kommt der Literatur auch angesichts der aktuellen Probleme des russischen Rechts und einer zunehmend radikalisierten und radikalierenden Politik zu, die jene Forderung an ein besseres Leben, wie es bei Solov'ev heißt, zunehmend erschwert? Das Misstrauen gegenüber dem Recht, was sich im sogenannten Rechtsnihilismus Russlands widerspiegelt, charakterisiert bis heute den Umgang mit dem Thema Recht in der Gesellschaft. Doch Rechtsnihilismus allein beschreibt nicht den Umgang mit dem Thema Recht in der russischen Literatur, da es nicht nur um die Verneinung des Rechts im Sinne einer Kritik geht, sondern auch um eine „produktive“ Gegenwehr, d.h. um eine Kreation von etwas Neuem durch die Verneinung. Hier zeigt sich die Verbindung von Recht und Literatur in der russischen Kultur als eine sich aus der Verneinung heraus entstehende Arbeit am Recht, die als eine theoretische Konzeption den Ist-Zustand des Rechts durch eine in die Zukunft verlagerte Vision des Rechts zu korrigieren beeinflusst.

Michail Chodorkovskijs während seiner Haft geschriebenen Portraits von Inhaftierten, die in Buchform als *Tjurnnye ljudi (Meine Mitgefangenen)* erschienen sind, knüpfen in diesem Sinne an der kritisch-produktiven Auseinandersetzung mit dem Recht sowie an die Tradition der Gefängnisliteratur an.⁹⁴ Chodorkovskij

⁹⁴ Chodorkovskij wurde am 25. Oktober 2003 verhaftet und wegen Unterschlagung und Steuerhinterziehung zu insgesamt zehn Jahren Haft verurteilt. Während der letzten drei Jahre in Inhaftierung schrieb er Portraits von Gefangenen, die als Kolumne in der Oppositionszeitschrift

beschreibt das Schicksal seiner Mitgefangenen, um damit auf die grausamen Haftbedingungen aufmerksam zu machen, die in dem Kapitel „Amnistija“ schließlich mit den Worten kommentiert werden:

Жестокость, порождающая жестокость. Общество, где доброта и сострадание - синонимы юридичности. Страна, где уже не рубят головы и, как правило, не казнят, сажая на кол, но еще не готовы бороться за каждую жизнь и судьбу.
Люди, сограждане, нас ведь и так уже мало, и с каждым годом все меньше.
Мы ведь уходим, люди...
Давайте жалеть друг друга, пока еще есть кого. (*Novaja vremja*, 20.01.2014)

Eine Erbarmungslosigkeit, die Erbarmungslosigkeit hervorbringt. Eine Gesellschaft, in der Barmherzigkeit und Mitgefühl nur was für die Narren sind. Ein Land, in dem zwar schon lange nicht mehr geköpft und in der Regel nicht durch Pfählung hingerichtet wird, das aber noch nicht bereit ist, für jedes einzelne Leben und Schicksal zu kämpfen.
Mitmenschen, Mitbürger! Wir sind doch schon so wenige und werden von Jahr zu Jahr immer weniger.
Wir sterben doch weg...
Lasst uns Mitgefühl füreinander aufbringen, solange es noch irgendwer braucht.
(Chodorkowski 2014, 91 f.)

Die russische Rechtsprechung wird hier als eine Kultur der Bestrafung angeklagt, die entgegen der sich in den Haftbedingungen zeigenden „Erbarmungslosigkeit“ religiöse Eigenschaften wie „Barmherzigkeit und Mitgefühl“ („доброта и сострадание“) als Ausweg aus den Problemen des Rechts anführt. Hier zeigt sich zum einen ein Appell an die „Mitbürger“ („сограждане“), sich gegen die Macht des Staates aufzulehnen. Dies wird angesichts des „Wegsterbens“ („уходить“) der *intelligencija* (auf die Chodorkovskij hier anspielt) und in Hoffnung auf die Amnestie – einem Straferlass, ohne jedoch die Schuld zu tilgen – als letzte Möglichkeit für eine Lösung des (politischen) Problems und für eine „Erlösung“ aus der Haft eingefordert. Zum anderen ist in der Amnestie eine Anerkennung der Schuld zu erkennen, die an Dostoevskijs Deklaration der Teilschuld als Eigenheit des russischen Rechtsbewusstseins erinnert: Im Sinne der Amnestie erkennt der Angeklagte seine Schuld an, wie auch, wie auch alle Kläger ihre Teilschuld im Sinne der eigenen Sündhaftigkeit anerkennen sollen.

Ähnlich wie es in den Worten des Protagonisten aus Dostoevskijs *Zapiski* ausgedrückt wird, zeigt sich in der Beschreibung der Mitgefangenen bei Chodorkovskij und angesichts der Ohnmacht gegenüber dem gerichtlichen Urteil nicht zuletzt der Wunsch, „sich selbst, seine gedemütigte Persönlichkeit zur Geltung zu bringen“ („желание заявить себя, свою приниженную личность“, PSS 4, 67).

Novaja vremja veröffentlicht wurden und 2014 unter dem Titel *Meine Mitgefangenen* als Buch erschienen.

Die Literatur scheint dabei das einzig probate Mittel von Darstellung und Erhebung der Probleme des Rechts. In dieser Hinsicht erweist sich das Schreiben über Recht in Russland als Aktivierung des Rechtsgeschehens in der Gesellschaft, das nach wie vor zwischen Tradition und Moderne, in einem Dazwischen von (unterdrückter) Erinnerungskultur und Veränderung der politischen Zukunft steht.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus dem Italienischen von H. Thüring. Frankfurt a.M.
- Aksakov, I.S. (2002): O prave obyčnom, ignoriruemom našimi juristami [1861]”, in: *Otčego tak nelegko živetsja v Rossii*. Moskva 2002.
- Aristoteles (2011): „Prinzip, Ursache“, in: *Aristoteles-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. C. Rapp, Stuttgart; Weimar, 308-312.
- Auch, Eva-Maria (2004): „Adat – Šarī’a – Zakon. Zur Implementierung russischen Rechts in Kaukasien“, in: A. Sproede (Hg.): *Rusland/ Osteuropa. Gewohnheitsrecht – Rechtsprinzipien – Rechtsbewusstsein*. Berlin, 289-322.
- Augustinus (2009): *Confessiones - Bekenntnisse*. Übers., hrsg. und komm. v. K. Flasch/ B. Mojsisch, Stuttgart.
- Baberowski, Jörg (2006): „Law, the juridical system and the legal profession“, in: *The Cambridge History of Russia. Vol. II. Imperial Russia, 1669-1917*. Ed. by D. Lieven, Cambridge (UK), 344-368.
- (1996): *Autokratie und Justiz*. Frankfurt a.M.
- Bachtin, Michail M. (1985): *Probleme der Poetik Dostoevskijs* [1963]. Frankfurt a. M.
- (1979): *Problemy poetiki Dostoevskogo* [1963]. Moskva.
- Bel’čikov, Nikolaj F. (1971): *Dostoevskij v processe Petraševcev*. Moskva.
- Beltschikow, Nikolai F. (1977): *Dostojewski im Prozess der Petraschewzen*. Leipzig.
- Breckner, Katharina A. (2011): „Zum Gebrauch von Pravda (Wahrheit-Gerechtigkeit) und Istina (theoretische Wahrheit) in der russischen Ideengeschichte des neunzehnten Jahrhunderts am Beispiel Nikolaj K. Michailovskijs und Pavel I. Pestel’s“, in: H. Kuße/ N. Plotnikov: *Pravda: Diskurse der Gerechtigkeit in der russischen Ideengeschichte*. München; Berlin, 17-38.
- Burkhart, Dagmar (2003): „Der ethische Diskurs bei Dostojewskij“, in: *Literatur und Prophetie. Dostojewskijs Blick auf Europa*. Rehburg-Loccum, 47-66.
- Chodorkowski, Michail (2014): „Amnestie“, in: *Meine Mitgefangenen*. Berlin, 90-92.
- Coetzee, John M. (2006): „Bekenntnis und Zwiespalt der Gedanken: Tolstoi, Rousseau, Dostojewski“, in: *Was ist ein Klassiker?* Aus dem Engl. v. V. Böhnke, Frankfurt a.M., 62-113.
- Conlon, Brian (2014): „Dostoevsky v. the Judicial reforms of 1864: How and why one of Nineteenth-Century Russia’s greatest writers Criticized the Nation’s Most successful reform“, in: *Russian Law Journal* 2 (4), 7-62.

- Deleuze, Gilles (2000): „Schluss mit dem Gericht“, in: *Kritik und Klinik* [1919], Frankfurt a.M., 171-183.
- Deutsche Dostojewskij Gesellschaft (2016): Jahrbuch 23 (ohne Titel), im Erscheinen.
- Dostoevskij, Fëdor M. (1972-1983) [PSS]: *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*. Leningrad.
- Dostojewskij, F. M. (1962): *Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke*. Aus d. Russ. v. S. Geier, Hamburg.
- Dostojewski, Fjodor M. (1992): *Tagebuch eines Schriftstellers. Notierte Gedanken*. Übers. von E.K. Rahsin, München.
- (1988): „Der Spötter“; „Petersburger Chronik“, in: Ders.: *Eine verfängliche Frage*. Berlin; Weimar, 5-13; 14-54.
- Dostojewskij, Fjodor M. (2011): *Die Brüder Karamasow*. Aus d. Russ. v. S. Geier, 3. Aufl., Frankfurt a.M.
- (2010): *Verbrechen und Strafe*. Neu übers. v. S. Geier. 3. Aufl., Frankfurt a.M.
- (2010): *Die bösen Geister*. Aus d. Russ. neu übers. v. S. Geier, Frankfurt a.M.
- (1983) „Aufzeichnungen aus dem Totenhaus“, in: *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*. Hg. v. H. Schmidt, Bd. 3, Übers. v. Dieter Pommerenke, Berlin; Weimar.
- (1924): *Tagebuch eines Schriftstellers. Erster Band 1873*. Hg. und übers. von Alexander Eliasberg. München.
- (1922): *Tagebuch eines Schriftstellers. Dritter Band Oktober 1876 bis Juni 1877*. Hg. und übers. von Alexander Eliasberg. München.
- Drecoll, Volker H. (Hg.) (2007): *Augustin Handbuch*. Tübingen.
- Dudek, Christoph (1988): „Nachwort“, in: *Eine verfängliche Frage*. Berlin; Weimar, 674-994.
- Esaulov, Ivan (2001): „The categories of Law and Grace in Dostoevsky’s poetics“, in: *Dostoevsky and the Christian Tradition*. Hrsg. v. G. Pattison; D. Thompson, Cambridge; New York [u.a.], 116-133.
- Fasmer, Maks (1971): „process“; „sud“, in: *Etomoličeskij slovar’ russkogo jezyka*. Tom 3, Moskva, 386; 794.
- Flaker, Aleksandar (1992): „Nachwort von Aleksandar Flaker“, in: Fjodor M. Dostojewski: *Tagebuch eines Schriftstellers. Notierte Gedanken*. Übers. v. E.K. Rahsin, München.
- Flasch, Kurt/ Mojsisch, Burkhard (2009): „Anmerkungen“, in: *Augustinus. Confessiones/ Bekenntnisse*. Übers., hrsg. und komm. v. K. Flasch/ B. Mojsisch, Stuttgart, 777-805.
- Frank, Joseph (2002): *The mantle of the prophet. 1871-1881*. Bd. 5, Princeton
- (2003): *The miraculous years. 1865-1871*. Bd. 4, Princeton.
- (1986): *Dostoevsky. The Stir of Liberation. 1860-1865*. Bd. 3, Princeton.
- (1976): *Dostoevsky. The seeds of revolt. 1821-1849*. Bd. 1, Princeton.

- Frenzel, Elisabeth (1999): „Schelm, Picaro“, in: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5. Aufl. Stuttgart, 631-642.
- Gerigk, Horst-Jürgen (2013): *Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller*. Frankfurt a.M.
- (2010): „Versteckte Botschaft: Erzähltechnik als „Mäeutik“ in ‚Verbrechen und Strafe‘“, in: Ders., *Ein Meister aus Russland. Beziehungsfelder der Wirkung Dostojewskijs. Vierzehn Essays*. Heidelberg, 129-134.
- (2003): „Das Russlandbild in den fünf großen Romanen Dostojewskijs“, in: *Zeitperspektiven. Studien zu Kultur und Gesellschaft*. Hg. v. Uta Gerhardt, Stuttgart, 49-79.
- (1997): „Die Architektonik der Brüder Karamasow“, in: Ders. (Hg.): *Die Brüder Karamasow. Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht*. Dresden, 47-74.
- (1975): „Die zweifache Pointe der ‚Brüder Karamasow‘. Eine Deutung mit Rücksicht auf Kants ‚Metaphysik der Sitten‘“, in: *Euphorion* 69 (3) [Zeitschrift für Literaturgeschichte], 333-349.
- Gerigk, Horst-Jürgen/ Neuhäuser, Rudolf (2008): *Dostoevskij im Kreuzverhör. Ein Klassiker der Weltliteratur oder Ideologe des neuen Rußland? Zwei Abhandlungen*. Heidelberg.
- Gerhardt, Dietrich (1983): „Dostoevskijs Gedichte und die Literatur“, in: H. Rothe (Hg.): *Dostojewskij und die Literatur*. [Vorträge zum 100. Todesjahr des Dichters] Köln; Wien, 205-250.
- Greiner, Bernhard (2010): „Das Forschungsfeld ‚Recht und Literatur‘“, in: *Recht und Literatur. Interdisziplinäre Bezüge*. Hrsg. v. B. Greiner/ B. Thums/ W. G. Vitzthum, Heidelberg, 7-26.
- Grossman, Leonid (1925): *Poëtika Dostoevskogo*. Moskva.
- Grothusen, Klaus-Detlev (1962): *Die Historische Rechtsschule Rußlands. Ein Beitrag zur russischen Geistesgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Gießen.
- Grübel, Rainer (2014): „Wird Schönheit die Welt retten? Der Wettstreit zwischen Ethik und Ästhetik in Ivan Karamasows ‚Parabel vom Großinquisitor‘“, in: *Gut und schön? Die neue Moralismusdebatte am Beispiel Dostoevskijs*. Hrsg. v. C. Misselhorn/ S. Schahadat/ I. Wutsdorff/ S. Döring, Paderborn, 185-200.
- (2011): „„Гордое слово – справедливость“ – ‚Ein stolzes Wort: Gerechtigkeit‘ Der Gerechtigkeitsdiskurs in Tolstojs Roman Krieg und Frieden“, in: *Pravda: Diskurse der Gerechtigkeit in der russischen Ideengeschichte*. München; Berlin, 39-73.
- Grübel, Rainer/ Smirnov, Igor P. (1997): „Die Geschichte der russischen Kulturosophie im 19. Und 20. Jahrhundert“, in: *Wiener Slavischer Almanach* 44, Hrsg. v. A. Hansen-Löve/ T. Reuther, München, 5-18

- Guntermann, Isabella (2001): „Terror antiquus‘: Der russische Philhellenismus“, in: Ders.: *Mysterium Melancholie. Studien zum Werk Innokentij Annenskij*. Köln; Weimar; Wien, 367-376.
- Guski, Andreas (1995): „Literarische Gebrauchsformen im 19. Jahrhundert: Ursprünge des Feuilletonismus und Essayismus“, „Exkurs: Russischer Feuilletonismus im 19. Jahrhundert“, in: *Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Projektionsroman im Rußland des 1. Fünfjahrplans (1928 – 1932)*. Hg. v. Fred Otten [u.a.], Wiesbaden, 25-28; 32-35.
- Hansen-Löve, Aage A. (1996): „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. ‚Russische Beispiele‘“, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*. (=Poetik und Hermeneutik, Bd. 16) München, 183-250.
- Holm, Iris W. (2012): „Das Recht frei zu atmen“, in: N. Bachleitner/ C. Begemann/ W. Erhart et al. (Hrsg.), *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 37 (2), München.
- Horn, Christoph/ Müller, Jörn/ Söder, Joachim (Hrsg.) 2009. *Platon-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart.
- Ilarion (1994): *Slovo o zakone i blagodati* [1052]. Moskva.
- Ingold, Felix P. (1981): *Dostojewskij und das Judentum*. Frankfurt a.M.
- Ivanov, Vjačeslav (1935): *Dostojewskij. Tragödie – Mythos – Mystik*. Tübingen.
- Kantypenko, Elena (2004): „Klassische Plädoyers in Strafprozessen der ‚europäischen Ära‘“, in: A. Sproede (Hg.): *Russland/ Osteuropa. Gewohnheitsrecht – Rechtsprinzipien – Rechtsbewusstsein*. Berlin, 355-390.
- Katkov, M.I. (2011): *Vlast' i terror*. Sankt-Peterburg.
- Kireevskij, Ivan V. (1852): „O charaktere prosverščenija Evropy i ego otnošenii k prosveščenuju Rossi“, in: *Izbrannye stat'i*. Moskva, 199-238.
- (1959): „Über das Wesen der europäischen Kultur und ihr Verhältnis zur russischen“, in: Tschizewskij/ Groh (Hg.), *Europa und Russland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses*. Darmstadt, 248-298.
- Kernmayer, Hildegard (2012): „Sprachspiel nach besonderen Regeln. Zur Gattungspoetik des Feuilletons“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 22 (3), Hg. v. Erhard Schütz [u.a.], Bern, Berlin [u.a.], 509-523.
- Köhler, Sigrid G. (2004): „Verstehen vor Gericht. Zum Verfahrensbegriff als diskursiver schnittstelle zwischen Recht und Literatur in der Moderne“, in: A. Sproede (Hg.): *Russland/ Osteuropa. Gewohnheitsrecht – Rechtsprinzipien – Rechtsbewusstsein*. Berlin, 391-408.

- Kornblatt, Judith D.; Rosenshield, Gary (2000): „Vladimir Solovyov: Confronting Dostoevskij on the jewish and christian question“, in: *Journal of the American Academy of Religion*. 68/1 (March), 69-98.
- Kreuzer, Johann (2005): *Augustinus zur Einführung*. Hamburg.
- Kuße, Holger/ Plotnikov, Nikolaj (2011): *Pravda: Diskurse der Gerechtigkeit in der russischen Ideengeschichte*. München; Berlin.
- Lachmann, Renate (2009): „Die Lehre der Affekte und ihre Rolle im Werk Dostoevskijs“, in: *Arcadia – International Journal for Literary Studies* 44 (1/ Aug.), 121-136.
- Lauer, Reinhard (2004): „Der ‚russische‘ Heine“, in: *Deutschland und Rußland. Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. D. Dahlmann und W. Potthoff, Wiesbaden, 59-94.
- Lindenmeyr, Adele (1984): „Raskolnikov’s City and the Napoleonic Plan“, in: R.L. Jackson (Hg.), *Dostoevsky. New perspectives*. New Jersey, 99-110.
- Lohse, Eduard (1996): *Paulus. Eine Biographie*. München.
- Lotman, Jurij M./ Uspenskij, Boris A. (1991): „Neue Aspekte in der Erforschung der Kultur des Alten Rußland“, in: D. Lichačev; A. Pančenko (Hrsg.): *Die Lachwelt des alten Russland*. München, 185-200.
- Lypp, Bernhard (1991): *Die Erschütterung des Alltäglichen. Kunst-philosophische Studien*. München.
- Maleshin, Dmitrij (2014): „Chief Editor’s Note on the 150th Anniversary of the great Judicial reform of the russian Empire“, in: *Russian Law Journal* 2 (4), 4-6.
- Moog-Grünewald, Maria (Hg.) (2003): „CONVERSIO. Zu einem ‚apokalyptisch‘ figurierten Topos autobiographischen Schreibens“, in: *Apokalypse. Der Anfang im Ende*. Heidelberg, 37-60.
- Morillas, Jordi (2008): „Über das Verbrechen: Raskolnikows philosophische Lehre“, in: *Dostoevsky Studies* 12, 123-137.
- Morson, Gary S. (2010): „Tradition and counter-tradition: The radical intelligencia and classical Russian literature“, in: W. Leatherbarrow, D. Offord (Hrsg.), *A history of Russian thought*. Cambridge, New York [u.a.].
- (1984): „Reading between the genres: Dostoevsky’s ‚Diary as a writer‘ as Metafiction“, in: Robert Louis Jackson (Hg.): *Dostoevsky. New perspectives*. Englewood, 56-65.
- (1981): *The boundaries of genre. Dostoevsky’s ‚Diary as a writer‘ and the traditions of literary utopia*. Austin.
- Murašov, Jurij (2001): „Das Recht der Sprache und die Schuld der Schrift. Zur Gerichtsszene in Dostoevskijs Roman ‚Die Brüder Karamazov‘“, in: *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*. Hg. v. S. Frank/ E. Greber/ S. Schahadat [u.a.], München, 482-499.

- Neuhäuser, Rudolf (2013): *Fjodor M. Dostojewskij. Leben – Werk – Wirkung. 15 Essays*. Wien; Köln; Weimar.
- (1993): *F. M. Dostojewskij: Die grossen Romane und Erzählungen*. Wien; Köln; Weimar.
- (1983): „Zur Funktion von literarischen Quellen und Modellen in Dostoevskijs literarischen Texten (1846-65)“, in: H. Rothe (Hg.): *Dostojewskij und die Literatur*. [Vorträge zum 100. Todesjahr des Dichters] Köln; Wien, 103-122.
- (1979): „Dostojewskij. Schuld und Sühne“, in: Bodo Zelinsky (Hg.), *Der russische Roman*. Düsseldorf, 161-188.
- Nethercott, Frances (2000): *Russia's Plato. Plato and the Platonic tradition in Russian education, science and ideology (1840-1930)*. Aldershot.
- Novaja vremja*, 20.01.2014 [Chodorkovskij, Michail]: „Amnistija“.
- Parts, Lyudmila (2009): „Christianity as Active Pity in *Crime and Punishment*“, in: *Dostoevsky Studies* 13, 61-76.
- Plotnikov, Nikolaj (2011): „Einleitung: Gerechtigkeitsdiskurse in der russischen Ideengeschichte“, in: *Pravda: Diskurse der Gerechtigkeit in der russischen Ideengeschichte*. München, Berlin, 9-15.
- Pumpjanskij, Lev (1922): *Dostoevskij i antičnost'*. Moskva.
- Rammelmeyer, Alfred (2000): „Die Darstellung des ‚Goldenen Zeitalters‘ im Werke F. M. Dostoevskijs“, in: Ders.: *Aufsätze zur russischen Literatur und Geistesgeschichte*. Hg. v. R. Lauer, Wiesbaden, 169-180.
- Rapp, Christof/ Corcilus, Klaus (Hrsg.) (2011): *Aristoteles Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar.
- Ritter, Joachim/ Gründer, Karlfried (2001) (Hrsg.): „Urteil/ästhetisches Urteil/moralisches Urteil“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 11, Basel, 430-465.
- (1992): „Recht“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8, Basel, 221-229.
- (1971) „Anschauung“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel, 340-347.
- Roethlisberger, Marcel (1989): „The Dimension of Time in the Art of Claude Lorrain“, in: *Artibus et Historiae* 10 (20), 73-92.
- (1983): *Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*. München.
- Ronner, Amy (2015): *Dostoevskij and the law*. Durham (North Carolina).
- Rosenshield, Gary (2005): *Western law, russian justice. Dostoevsky, the Jury Trial, and the Law*. Madison, Wisconsin.
- (1984): „Isai Fomich Bumshtein: The Representation of the Jew in Dostoevsky's Major Fiction“, in: *Russian Review* 43 (3), 261-276.
- Ruttenburg, Nancy (2008): *Dostoevsky's democracy*. Princeton; New Jersey.

- Sasse, Sylvia (2009): *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*. München.
- (2003): „Gerichtsspiele. Fiktive Schuld und reale Strafe im Theater und vor Gericht“, in: *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierungen*. München, 123-147.
- Schahadat, Schamma (2012): „Zwangsgemeinschaften: Erzwungene Nachbarschaft im Lager und im Gefängnis (am Beispiel von Fedor Dostoevskij, Evgenija Ginzburg und Varlam Šalamov)“, in: *Nachbarschaft, Räume, Emotionen*. Hg. v. Sandra Evans, Schamma Schahadat. Bielefeld, 153-184.
- (2005): „Allein, zu zweit, zu dritt. Gaben und Gegengaben im Briefwechsel“, in: *Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*. Hrsg. v. Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor Smirnov. München. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 62), 149-182
- (2004): *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. München.
- Schlüchter, Anita (2008): *Recht und Moral. Argumente und Debatten „zur Verteidigung des Rechts“ an der Wende vom 19. Zum 20. Jahrhundert in Russland*. Basel.
- Schmid, Wolf (2002): „Dostoevskijs Erzähltechnik in narratologischer Sicht“, in: *Dostoevsky Studies* 6, 63-72.
- Schomacher, Georg (2003): *Wahrheitsempfindung und poetisches Können. Platonismen in der russischen Literatur von Deržavin bis Nabokov*. Frankfurt a.M. [u.a.].
- Schütz, Erhard (2014): *Eine Welt unterm Strich. Konfigurationen des klassischen Feuilletons* [Vortragsmanuskript]. Vortrag am 21.05.2014 in Tübingen.
- Schultze, Bernhard (1950): *Russische Denker. Ihre Stellung zu Christus, Kirche und Papsttum*. Wien.
- Schwarzwaller, Klaus (1999): „Armut und Würde in Dostoevskijs ‚Raskolnikow‘“, in: *Deutsche Dostoevskij-Gesellschaft* 6, 43-61.
- Setschkareff, V. (1954): „Dostojevskij und das Goldene Zeitalter“, in: *Festschrift für Dmytro Čyževskij zum 60. Geburtstag am 23. März 1954*. Hg. v. M. Vasmer, Berlin, 271-274.
- Smirnov, Igor P. (2010): „Otčuzdenie-v- Otčuzdenii. ‚Zapiski iz męrtvogo doma‘ v kontekste evropejskoj filosofii 1840-x gg.“, in: Ders.: *Tekstomachija. Kak literatura otzvaetsja na filosofiju*. Sankt-Peterburg, 73-96.
- (1996): „Preodolenie literatury v ‚Brat'jach Karamazovykh‘ i ich idejnye istočniki“, in: *Die Welt der Slaven* (Jahrgang XLI). München, 275-298.
- Solov'ev, V. S. (2001): „Kritika otvlečennykh načal“, in: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem dvadcati tomach*. Tom tretij 1877-1881. Moskva, 7-360.

- (1966): „Vtoraja reč“, in: *Sobranie sočinenie Vladimira Sergeeviča Solov'eva*. V 12 tomach. Tom 2, 199-205.
- Solowjew, Wladimir (1992): *Reden über Dostojewskij*. Hg. v. L. Müller, München.
- (1978): *Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew*. Hg. v. Wladimir Szyłkarski. Bd. 1 (Kritik der abstrakten Prinzipien. Vorlesungen über das Gottmenschentum), München.
- Sproede, Alfred (2004): „Russland/ Osteuropa. Gewohnheitsrecht – Rechtsprinzipien – Rechtsbewusstsein“, in: *Rechtstheorie: Zeitschrift für Logik und juristische Methodenlehre, allgemeine Rechts- und Staatslehre, Kommunikations- Normen- und Handlungstheorie, Soziologie und Philosophie des Rechts* 35, Berlin, 437 -506.
- Städtke, Klaus (2002): „Realismus und ‚Zwischenzeit‘“, in: Ders. (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*. Stuttgart; Weimar, 165-225.
- (1995): „Kultur und Zivilisation. Zur Geschichte des Kulturbegriffs in Russland“, in: C. Ebert (Hg.), *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Russlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin, 18-46.
- Seliverstov, Viktor. L. (2002): *Avgustin: Pro et contra*. Sankt-Petersburg.
- Čaadaev, P.Ja. (1913): *Sočinenia i pisma P. Ja. Čaadaeva*. Hg. v. M Geršenzona, T. 1, Moskva.
- Tschaadajew, Peter (1992): *Apologie eines Wahnsinnigen. Geschichtsphilosophische Schriften*. Leipzig.
- Tynjanov, Jurij (1975): *Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii* [1921]. Petrograd.
- Uffermann, Dirk (2009): *Die russische Kulturosoophie. Logik und Axiologie der Argumentation*. Frankfurt a.M., Berlin [u.a.].
- Vasmer, Max (1958): „process“; „sud“, in: *Russisches Etymologisches Wörterbuch*. Bd. 2; Bd. 3, Heidelberg, 448; 38-39.
- Veldhues, Christoph (1998): „Modernekritik im Kriminalroman (am Beispiel von ‚Schuld und Sühne‘)“, in: R. Neuhäuser (Hg.), *Polyfunktion und Metaparodie*. Dresden, 74-116.
- Vetlovskaja, Valentina (2010): „Literary and Real-Life Prototypes of Dostoevsky's Heroes: The 'Tradesman in the Robe' in Crime and Punishment“, in: *The new Russian Dostoevsky. Readings for the twenty-first century*. Ed. by Carol Apollonio, Bloomington.
- (1977): *Poëtika romana "Brat'ja Karamazovy"*. Leningrad.
- Vismann, Cornelia/ Weitin, Thomas (Hrsg.): *Urteilen/Entscheiden*. München 2006.
- Walicki, Andrzej (1980): *A history of Russian thought from the enlightenment to marxism*. Stanford.

- Wutsdorff, Irina (2015): „Sagbares und Unsagbares. Zur Gestaltung der Grenzen des Textes bei Dostoevskij“, in: *Wer wagt es, solche Fragen vorzulegen? Dostojewskijs Weltanschauung (=Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft 21/2014)*, München [u.a.], 163-187.
- (2012): „Fingierte Geschichten: Evidentia-Strategien im Diskurs der Slavophilen“, in: *Wiener Slawistischer Almanach 69*, München, 287-307.
- Zenger, Erich (2011): *Das erste Testament. Die jüdische Bibel und die Christen*. Ostfildern.
- Zink, Andrea (2000): „Die Arrestanten waren die reinsten Kinder“ – Zur Rechtfertigung des Verbrechens in Dostoevskijs Aufzeichnungen aus dem Totenhaus“, in: *Deutsche Dostoevskij-Gesellschaft 7*, 115-134.
- Ziolkowski, Eric J. (2001): „Reading and incarnation in Dostoevskij“, in: *Dostoevsky and the Christian Tradition*. Hg. v. G. Pattison; D. Thompson, Cambridge; New York [u.a.], 156-172.

Bildnachweise:

- Herme, Hermenbüste und Statuette des Sokrates*. <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/schule/g/a_02/12> (letzter Aufruf am 20.04.2013).
- Lorrain, Claude: *Acis und Galatea* [1657]. <<http://www.wikiart.org/en/claude-lorrain/acis-and-galatea-1657>> (letzter Aufruf am 24.03.2016).
- Makovskij, Vladimir E.: *Ljubiteli solov'inogo penija* [1872-1873]. <<http://vsdn.ru/museum/catalogue/exhibit5513.htm>> (letzter Aufruf am 23.02.2015).