

Rolf Fieguth

**SPUREN VON TURGENEV'S *RAUCH* IN DOSTOEVSKIJS
ROMAN *IDIOT*.
ZUR VERFLECHUNG INTERTEXTUELLER UND
INTRATEXTUELLER VERWEISE**

Seit längerer Zeit hat in der sowjetischen Forschung eine neue Sichtung des literarischen Verhältnisses zwischen Dostoevskij und Turgenev eingesetzt. Den gegenwärtigen Forschungsstand repräsentiert die 1987 erschienene Monographie von N.F. Budanova über den schöpferischen Dialog der beiden Autoren¹. Anknüpfend an diese Arbeit und an die ihr vorausgehenden Diskussionen wird in vorliegendem Beitrag untersucht, inwieweit Dostoevskij in seinem Roman *Idiot* durch mehr oder weniger explizite Anspielungen auf Turgenev's Roman *Rauch* reagiert hat, und welche Funktionen diese Anspielungen haben.

Die *Rauch*-Reminiszenzen (Anspielungen, Anklänge, typologische Gemeinsamkeiten) in *Idiot* sind nur eine Komponente unter zahlreichen weiteren literarischen Anspielungen. Zwischen den verschiedenen intertextuellen Verweisen werden überdies bestimmte Beziehungen gestiftet. So verquicken sich nicht erst in den *Dämonen*, sondern bereits in *Idiot* Anspielungen auf Turgenev mit solchen auf Černyševskij, um nur dies eine von vielen anderen Beispielen zu erwähnen. Dieser Frage können wir hier freilich nicht ausführlich nachgehen.

1. Einige Funktionen literarischer Reminiszenzen²

Die Frage nach den intertextuellen Beziehungen zwischen zwei Romanen des Realismus und nach deren Funktionen ist in verschiedenen Kontexten von Interesse. Sie betrifft (1) Themen der Literatursoziologie und der Schaffenspsychologie (hier "Feindschaft" und "schöpferischer Dialog" zwischen Turgenev und Dostoevskij). Sie berührt (2) die Art und Weise, wie ein Roman über seine eigenen Grenzen hinausverweist, im Medium der Erzählkunst eine ebenso spezifische wie vieldeutige Perspektive auf die Welt, die geistigen Auseinandersetzungen und die Literatur der Zeit (einschließlich der in der Epoche aktuel-

len älteren Literatur) schafft und sich zugleich aktiv in die literarische Situation seiner Entstehungszeit eingliedert.

Schließlich tangiert sie (3) die Verflechtungen zwischen den nach außen verweisenden literarischen Reminiszenzen (intertextuelle Beziehungen) und den Mitteln zur Herstellung werkimmanenter Textkohärenz im untersuchten Roman (intratextuelle Beziehungen). Der Aufweis literarischer Anspielungen aller Art gewinnt einen Gutteil seines literaturwissenschaftlichen Sinns überhaupt erst durch die enge Verbindung mit Einsichten und Problemen, auf die bereits eine literarhistorisch instruierte werkimmanente Interpretation stößt. Alle möglichen kompositorischen Verhältnisse innerhalb des Werks können im Licht seiner intertextuellen Beziehungen gewisse Verstärkungen, Profilierungen und Modifikationen erfahren. Speziell gilt dies auch für die Frage der hierarchischen Beziehungen zwischen seinem impliziten Autor, seinem fiktionalen Erzähler und seinen dargestellten Figuren.

Den Verflechtungen zwischen den *Rauch*-Reminiszenzen und bestimmten intratextuellen Beziehungen im Bereich der Figurendarstellung und Personenkonstellation, der Komposition und der spezifischen Beziehungen zwischen Figur, Erzähler und implizitem Autor des *Idiot* wird der vorliegende Beitrag in besonderer Weise nachgehen.

2. Zur Forschungslage

2.1. "Literarische Feindschaft" und "schöpferischer Dialog"?

Turgenevs *Rauch* hat bei der Erforschung der Beziehungen zwischen beiden Autoren von jeher eine besonders wichtige Rolle gespielt³, und auch Budanova geht ausführlich darauf ein. Bekanntlich führte Dostoevskijs zornige mündliche Kritik an diesem Roman am 10. Juli 1867 in Baden-Baden zu einem langjährigen persönlichen Zerwürfnis mit Turgenev, und die Russistik ließ sich lange Zeit von diesem biographischen Faktum den Blick auf die literarischen Beziehungen zwischen ihnen verdecken. Das gilt in besonderer Weise für die Beziehungen zwischen *Idiot* und *Rauch*. Soweit mir bekannt geworden ist, sind diese beiden Romane nie systematisch auf ihre möglichen intertextuellen Beziehungen hin untersucht worden⁴.

A.I. Batjuto 1979 hatte versucht, das Bild von der seit *Rauch* akuten "literarischen Feindschaft" beider Autoren zu relativieren, indem er mancherlei ideologische und literarische Gemeinsamkeiten zwischen Dostoevskij und Turgenev im Kontext der damaligen russischen Debatten vor und nach der Publikation von *Rauch* hervorhob. Dabei wies er zahlreiche Passagen in literarischen und anderen Texten beider Autoren nach, die ihren teils polemischen, teils aber auch solidarischen Dialog bezeugen. Ob hieran auch Dostoevskijs *Idiot* sei-

nen Anteil haben könnte, wird von Batjuto allerdings nicht einmal in Erwägung gezogen. Budanova wendet gegen Batjutos "versöhnlerische" Darstellung der Dinge ein, daß es zwischen beiden Autoren Anfang der 60er Jahre zwar Gemeinsamkeiten gegeben habe, dann aber ihre Positionen immer stärker divergierten. Aus Turgenevs Sicht habe Dostoevskij sich immer mehr "slavophilen" Positionen genähert. Das Erscheinen von *Rauch* (März 1867) habe schließlich mit einer gewissen Gesetzmäßigkeit zum offenen Zerwürfnis geführt. Sie stützt sich dabei u.a. auf die auch bereits von Batjuto angeführte Tatsache, daß Turgenevs *Rauch* "polemische Analogien" mit Dostoevskijs *Winterbemerkungen über Sommerindrücke* enthält; Turgenev verhöhnt an einer Stelle geradezu Dostoevskijs "slavophile" Sicht des Verhältnisses zwischen dem Volk und dem russischen Intellektuellen (Budanova 1987, 117). Dostoevskij habe sich nach dem Zerwürfnis erst "mit bemerkenswerter Verspätung" wieder zu *Rauch* geäußert, nämlich in seinen Notizen zum *Tagebuch eines Schriftstellers* 1876-77, wo er polemisch auf diesen Turgenevschen Roman eingeht, insbesondere auf die Gestalt des Potugin. Im Zuge dieser späten Auseinandersetzung sei Dostoevskij dann wieder zu einer konstruktiveren Gesamteinschätzung seines Kollegen gelangt, freilich ohne sein negatives Urteil über *Rauch* zu revidieren⁵.

Budanova gibt damit zu verstehen, daß Dostoevskijs Zorn über Turgenevs *Rauch* den "schöpferischen Dialog" eine Zeitlang versiegen ließ. Nur so wird es verständlich, daß auch sie die Frage möglicher Beziehungen zwischen Turgenevs *Rauch* und Dostoevskijs *Idiot* gar nicht erst stellt. Dem sei hinzugefügt, daß sie durch ihre sorgfältige Untersuchung von Dostoevskijs späteren Reaktionen auf Turgenevs *Rauch* in den Notizen zum *Tagebuch eines Schriftstellers* 1876-77 wertvolles Indizienmaterial für unsere Frage zur Verfügung stellt. Es ist nämlich anzunehmen, daß Dostoevskijs Reaktionen auf Turgenevs *Rauch* bei seiner als Faktum nachgewiesenen, aber nur durch seinen Brief an A. N. Majkov (16.[28.] April 1868) dokumentierten ersten Lektüre denen bei der zweiten Lektüre in ihren Grundzügen geähnelt haben werden, und diese Vermutung läßt sich im einzelnen Fall auch durchaus belegen.

2.2. Altbekannte Turgenev-Reminiszenzen in *Idiot*

Es ist nun auffallend, daß Budanova bei ihrer Darstellung des "schöpferischen Dialogs" zwischen beiden Autoren nicht wenigstens die expliziten allgemeinen Turgenev-Reminiszenzen in Dostoevskijs *Idiot* einer neuen Betrachtung unterzieht, die der Literaturkritik und der Forschung seit langem bekannt sind. Dostoevskij hat nämlich auch in *Idiot* seinen "schöpferischen Dialog" mit Turgenev durchaus nicht abgebrochen. Es wird dort explizit "Herr Turgenev" als "Entdecker des modernen Nihilismus" (PSS 8, IV,9, 476 f.) genannt;

Dostoevskijs Aglaja, die zeitweilige Verlobte von Myškin, ist assoziativ mit Turgenevs Revolutionsromantikerinnen verbunden (Elena aus *Vorabend*) - was übrigens bereits N.A. Dobroljubov gesehen hat⁶. Aglaja endet nach der Katastrophe Myškins als Ehefrau und Mitstreiterin eines polnischen nationalistischen Revolutionärs. Dies ist als Anspielung auf den Epilog zu Turgenevs *Rudin* verstanden worden - Rudin fällt in Paris bei den Barrikadenkämpfen von 1848, wobei seine französischen Kameraden ihn irrtümlich als polnischen Grafen bezeichnen.

Diesen bekannten Turgenev-Reminiszenzen in *Idiot* könnten mancherlei weitere Anspielungen auf frühere Werke dieses Autors hinzugefügt werden⁷. Ist es vorstellbar, daß Dostoevskij jeden Bezug gerade auf *Rauch* vermieden haben soll?

Man bedenke, daß seine temperamentvolle Reaktion auf *Rauch* in die frühe Planungsphase des Romans *Idiot* fällt⁸. Es ist wenig wahrscheinlich, daß Dostoevskijs Irritation über Turgenevs Roman erst in den Notizen zum *Tagebuch eines Schriftstellers* zum Ausdruck gekommen sein und nicht bereits in *Idiot* ihren zumindest versteckten Niederschlag gefunden haben soll.

2.3. Unspezifische Gemeinsamkeiten zwischen beiden Romanen

Es spricht zumindest nicht gegen das vermutete Vorhandensein spezifischerer *Rauch*- Reminiszenzen in *Idiot*, daß die Romane ohnehin einige generelle Gemeinsamkeiten aufweisen: Sie stellen beide die Stimmungen der russischen Jugend und der russischen Gesellschaft in der Reformphase der 1860er Jahre literarisch dar. Schon deshalb ist es nahezu unausweichlich, daß Dostoevskij in *Idiot* auf Themen, Motive und Verfahrensweisen zurückgreift, die sich *mutatis mutandis* auch in Turgenevs *Rauch* vorfinden.

Zu solchen unspezifischen Gemeinsamkeiten gehört es, daß in beiden Werken die jeweilige Zentralfigur an die zeitgenössische russische Wirklichkeit von außen herangeführt wird: Litvinov ist durch sein jahrelanges Studium in England und Deutschland den russischen Dingen entfremdet, Myškin durch seine vierjährige irrenärztliche Behandlung und Erziehung in einem Walliser Bergdorf. Beiden wird exemplarisch die ideologische und moralische Ambivalenz russischer oppositioneller Jugendzirkel und die Hohlheit der staatstragenden Aristokratie vorgeführt (in *Rauch* einerseits der ideologisch völlig labile Gubarev-Kreis, andererseits die Militärgesellschaft, in der Irinas Gatte sich bewegt, in *Idiot* einerseits die zwiespältige, politisch motivierte Gruppe um den falschen Sohn Pavliščëvs, andererseits die aristokratische Abendgesellschaft im Hause Epančín). Für beide verknüpft sich auch ihre jeweilige Wiederannäherung an Rußland mit dramatischen Liebeskonflikten: Litvinov steht zwischen der *femme fatale* Irina

und dem blonden Provinzfräulein Tat'jana, Myškin zwischen der hochproblematischen Schönheit Nastas'ja Filippovna und der aus wohlbehütetem Hause stammenden Aglaja Epančšina.

Als "kontrastive Gemeinsamkeit" kann übrigens auch gelten, daß beide Autoren bei der Konzipierung ihrer jeweiligen Hauptgestalt sich vom Typus des Überflüssigen absetzen und, jeder auf seine ganz eigene Weise, eine positive Gestalt schaffen wollten. Turgenev stellt in seinem Litvinov einen realistischen positiven Durchschnittsmenschen ohne Bindung an eine der russischen "Richtungen" der Zeit dar, Dostoevskij in seinem Myškin eine "positiv schöne" Ausnahmestalt, die nicht ganz von dieser realen Welt ist. Nicht ohne Bedeutung ist in unserem Zusammenhang, daß beide Gestalten auf unterschiedliche Weise mit dem Don-Quijote-Thema in Verbindung stehen. Litvinov ist letztlich aus dem positiven Don-Quijote-Typus entwickelt, den sein Autor in dem bekannten Aufsatz "Hamlet und Don Quijote" (1860) skizziert hatte, freilich fehlt ihm alle manifeste Komik⁹. Fürst Myškin wird im Romantext und in den Notizen des Autors mehrfach explizit mit der Figur des Cervantes (und ihrer poetischen Bearbeitung bei Puškin) in Zusammenhang gebracht.

Die Romane enthalten schließlich auch in reicher Fülle direkte und indirekte Anspielungen auf fremde Stimmen und Texte. In beiden Werken sind dies publizistische Texte aller Art, weiter unterschiedlichste russische und europäische literarische Werke verschiedener Epochen, ferner biblische Texte¹⁰, und nicht zuletzt Werke der bildenden Kunst, die freilich in *Idiot* eine besonders hervorgehobene Rolle spielen.

All diese Gemeinsamkeiten sind, wie gesagt, meist sehr generell und oftmals auch ganz oberflächlich. Studiert man die aufgezählten Motive, Themen, Konstellationen und Verfahrensweisen in ihrem jeweiligen angestammten Werkzusammenhang, so erweisen sie sich in ihrer konkreten Realisierung und Funktionsweise mitunter als sehr verschieden. Als spezifische intertextuelle Anknüpfungen von *Idiot* an *Rauch* können sie nicht ohne weiteres in Anspruch genommen werden, doch lassen sie die Suche nach derartigen Anknüpfungen im Text des *Idiot* als aussichtsreich erscheinen.

3. Rauch-Reminiszenzen im Romantext des *Idiot*

3.1. Zwei symbolische Eisenbahnszenen

Turgenevs Roman heißt "Rauch". Das Wort *dym* (Rauch) ist hier ein Symbol, das im Text mehrfach vorkommt und das Leben, Treiben und Wirken der zeitgenössischen russischen Gesellschaft in der Reformära als "Schall und Rauch" hinstellt, zugleich aber auch den "Rauch" der endlosen politischen Diskussionen und der dabei gerauchten Zigarren, sowie den Rauch aus der Lokomotive

bezeichnet - und einmal offenbar sogar das Geräusch der Eisenbahnwaggons nachahmt, die "dym, dym" über die Schienenschwellen fahren.

Am ausgeprägtesten wird das Motiv in Kap. 26 von *Rauch* eingesetzt. Der Held Litvinov fährt in der Eisenbahn von Deutschland heim nach Rußland. Er befindet sich in sehr niedergeschlagener Stimmung. Seine beiden Liebesbeziehungen sind gescheitert; überdies haben die zahlreichen Begegnungen mit russischen Landsleuten in den letzten beiden Wochen einen schalen Geschmack in ihm hinterlassen. Weder von den staatstragenden aristokratischen Hohlköpfen noch von den pseudo-oppositionellen gleichaltrigen Phrasendreschern mag er sich Fortschritte im Rußland der Reformära erhoffen. Während der Fahrt schaut er zum Eisenbahnfenster hinaus. Man beachte, daß Rauch (dym), Dampf (par), Wolken (oblako) und Nebel (tuman) verwandte Begriffe sind:

День стоял серый и сырой; дождя не было, но туман еще держался, и низкие облака заволокли все небо. Ветер дул навстречу поезду; беловатые клубы пара то одни, то смешанные с другими, более темными клубами дыма, мчались бесконечною вереницей мимо окна, под которым сидел Литвинов. Он стал следить за этим паром, за этим дымом. [...] Он глядел, глядел, и странное напало на него размышление... [...] "Дым, дым", - повторил он несколько раз; и всё вдруг показалось ему дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь - всё людское, особенно всё русское. Всё дым и пар, думал он; всё как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности всё то же да то же; всё торопится, спешит куда-то - и всё исчезает бесследно, ничего не достигая [...] (*Дым* XXVI, 135)

Der Tag war grau und feucht; es regnete nicht, aber der Nebel hielt sich noch, und niedrige Wolken bedeckten den ganzen Himmel. Der Wind blies gegen den Zug; weißliche Dampf wolken, bald allein, bald vermischt mit den dunkleren Rauchwolken, jagten in endloser Reihe an Litvinovs Fenster vorbei. Er begann, auf diesen Dampf, diesen Rauch zu achten. [...] Er schaute und schaute, und ein seltsamer Gedanke ließ nicht von ihm ab. [...] "Rauch, Rauch", sagte er sich mehrmals vor; und alles erschien ihm plötzlich als Rauch, alles, das eigene Leben, das russische Leben - alles Menschliche, besonders alles Russische. Alles ist Rauch und Dampf, dachte er; alles verändert sich anscheinend unaufhörlich, überall jagen neue Bilder und Phänomene einander nach, aber eigentlich bleibt es immer dasselbe und dasselbe. Alles jagt und eilt irgendwo hin - und alles verschwindet spurlos und wirkungslos wieder [...]

Aus diesem stark vom alttestamentlichen "Prediger Salomon" angewekten Turgenewschen Bild spricht Hoffnungslosigkeit und Niedergeschlagenheit beim

Gedanken an die russische Zukunft: alle scheinbare gesellschaftliche Bewegung ist dort nichts als Rauch und Dampf aus einer sinnlos auf ihrem Gleis dahineilenden Lokomotive. Die in diesem Bild vermeintlich enthaltene auktoriale Diagnose irritierte viele Menschen in Rußland, darunter auch Dostoevskij. Dieser Irritation liegt freilich eine letztlich einseitige und falsche Interpretation von Turgenevs *Rauch* zugrunde - die schlechte Stimmung Litvinovs in diesem Augenblick muß ja nicht identisch sein mit der Stimmung und der Diagnose des Romanautors selbst. Immerhin gelingt Litvinov später die persönliche Versöhnung mit der russischen Wirklichkeit durch die Arbeit auf seinem Gut und die Wiederannäherung an die frühere Braut Tatjana.

Der Anfang von Dostoevskijs *Idiot* kann nun als recht hintersinnige Anknüpfung an die zitierte Turgenevsche Stelle gelesen werden:

В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги **на всех парах** подходил к Петербургу. Было так **сыро и туманно**, что насилу рассвело; в десяти шагах, вправо и влево от дороги, трудно было разглядеть хоть что-нибудь из окон вагона. Из пассажиров были и возвращавшиеся из-за границы; но более были наполнены отделения для третьего класса, и всё людом мелким и деловым, не из очень далека. Все, как водится, устали, у всех отяжелели за ночь глаза, все назаяблись, все лица были бледно-желтые, под цвет **тумана**. (PSS 8, I, 1, 5)

Ende November, gegen neun Uhr morgens - es war Tauwetter - fuhr ein Zug der Petersburg-Warschauer Eisenbahn **mit Volldampf** auf Petersburg zu. Es war so **feucht und neblig**, daß es kaum hell geworden war; auf zehn Schritt war links und rechts vom Schienenweg aus den Waggonfenstern **kaum etwas zu unterscheiden**. Unter den Passagieren waren auch Rückreisende aus dem Ausland; aber noch voller waren die Abteile der dritten Klasse, und zwar mit kleinem Gewerbevolk, das von nicht sehr weit her unterwegs war. Alle waren gehörig müde, alle hatten in der Nacht schwere Augen bekommen, alle froren, alle Gesichter waren bleich und gelb, wie die Farbe des Nebels.

Den melancholischen Turgenevschen Dampf- und Rauchwolken steht hier zunächst der **Volldampf** der Warschau-Petersburger Eisenbahn gegenüber. Das "Volldampf"-Motiv am Eingang des Romans kann als Symbol für Dostoevskijs Absicht verstanden werden, die ziellose Energie und Vitalität der jüngeren russischen Menschen literarisch darzustellen, wie sie von der Reformära der 1860er Jahre freigesetzt worden war¹¹. Andererseits ist Rußland, in dem wir Leser hier zusammen mit den Passagieren dahinbrausen, von der frühwinterlichen russischen Natur in bleichgelben **Nebel** gehüllt, während die wesenlosen Rauch- und Dampfgebilde bei Turgenev aus der Lokomotive stammten, dem Symbol für die

gesellschaftliche Bewegung in Rußland¹². Die bleichgelbe Farbe des Nebels liegt auch auf den Gesichtern der Reisenden; der symbolische Gehalt des Nebelmotivs wird auf diese Weise hervorgehoben. Bei Dostoevskij können sich hinter dem Nebel Chaos und Wesenlosigkeit verbergen, aber auch feste Formen und Figuren. Was sich etwa hinter dem russischen Nebel verbirgt - das ist eines der Themen von Dostoevskijs Roman. Daß sich auch für Turgenevs Litvinov zumindest im Bereich seiner persönlichen Arbeit und seines Privatlebens am Ende die wesenlosen russischen Rauch- und Dampfvolken lichten, daran sei der Vollständigkeit halber neuerlich erinnert.

Die beiden Eisenbahnpassagen bei Turgenev und Dostoevskij lassen sich zumindest aneinander anschließen und aufeinander beziehen, und das gilt auch noch für weitere Partien beider Romane. Ob Dostoevskij mit diesem Roman-*eingang* gezielt auf Turgenevs *Rauch* anspielen wollte, oder ob es sich nur um einen eher unbewußten Anklang an diesen Roman handelt, kann freilich nicht entschieden werden.

Ganz anders steht es dagegen mit dem "Rauch"-Motiv gegen Ende des *Idiot* (IV,9). Versteckt, und dennoch eindeutig wird hier auf Turgenevs Roman angespielt. Die Anspielung findet sich in den dargestellten Reden und Kommentaren des Ex-Offiziers Evgenij Pavlovič Radomskij. In einem spannungsvollen Gespräch wirft er Myškin wegen dessen Liebe zu Nastas'ja Filippovna vor:

[...] всё это было несерьезно! Всё это было одно только головное увлечение, картина, фантазия, **дым** [...] (ПСС 8, ИВ,9, 481)

[...] das war doch alles nicht ernst! Das war doch alles nur kopfmäßige Leidenschaft, ein Bild, Phantasie, **Rauch** [...]

Die Erläuterung dieser Anspielung erfordert freilich einen ausführlicheren Kommentar.

3.2. Evgenij Pavlovič Radomskij in der Personenkonstellation des *Idiot*

Innerhalb des Personals und des Bedeutungsaufbau des Romans spielt Radomskij keine ganz unwichtige Rolle. Die Figurenkonstellation des *Idiot* ist, wie auch sonst bei diesem Autor, von spezifischer Komplexität und Vieldeutigkeit. Was die Hierarchie des dargestellten Personals betrifft, so zeichnet sie sich durch einen besonders großen Reichtum von Stufen und Zwischenstufen zwischen eindeutigen Hauptfiguren und bloßen erzählten Komparsen aus. Es wird beträchtliche ästhetische Dynamik durch die offene Frage geschaffen, ob etwa Radomskij in der genannten Hierarchie eher auf der Ebene der Ganja, Varvara und Kolja, oder eher auf der Stufe der Epančin und Tockij steht. Andererseits

wird er systematisch in die Nähe ausgesprochener Komparsen wie des Fürsten Šč. (Radomskijs Verwandter; als Bräutigam Adelaidas ebenfalls ständiger Gast im Hause Epančin) oder des Offiziers namens Molovcov¹ oder Kurmyšev gebracht, der mit Nastas'ja Filippovna und mit Myškin handgreiflich wird¹³. Zusätzliche ästhetisch relevante Dynamik wird durch die zahlreichen ambivalenten Parallel-, Kontrast- und Spiegelungsbeziehungen zwischen den Figuren geschaffen. In Radomskij spiegeln sich mehrere Umstände "wichtigerer" Personen. Mit Rogožin und Myškin verbindet ihn die Situation des Erben eines großen Vermögens. Zusammen mit Ganja Ivolgin, dem Fürsten Myškin, Ippolit und schließlich dem polnischen "Grafen" gehört er zu den Anbetern bzw. Freiern Aglajas. Mit Ganja verknüpft ihn der zeitweilige Verdacht, er suche die Gunst der reichen Aglaja aus Vermögensgründen, solange seine Erbschaftssache nicht geklärt ist. Mit dem Fürsten verbindet ihn am Ende die uneigennützig Zuneigung zu Aglaja, die Freundschaft zur Familie Epanin und die treusorgende Hilfe, die er dem wieder erkrankten Myškin zukommen läßt. Der ausgesprochen polnische Familienname des zeitweiligen Bewerbers um Aglajas Hand deutet assoziativ ihre Ehe mit einem Polen voraus. Überdies wird Radomskij in eine mysteriöse Beziehung zu Nastas'ja Filippovna gebracht (II, 10-11).

Wie man sieht, ist Radomskij also in das vieldeutige Geflecht der Personenbeziehungen integriert. Bei alledem erweist sich seine Gemütslage, seine Moral und seine Mentalität rechtzeitig genug als als bemerkenswert stabil und eindeutig. Im Vergleich zu den meisten anderen Figuren des Romans zeichnet Radomskij sich durch eine "Normalität" aus, die er allenfalls noch mit dem jungen Kolja Ivolgin sowie den Epančin-Töchtern Aleksandra und Adelaida teilt. Seine "Normalität" ist wohl nicht deckungsgleich mit der ordinären Durchschnittlichkeit der Ganja, Varja und Pücyń, zu der der auktoriale Erzähler sich am Beginn des 4. Teils theoretisch-literaturkritisch äußert; eine prekäre Nähe zwischen beiden kann aber nicht ausgeschlossen werden. Jedenfalls erinnert die ganze Figur an den Turgenevschen Stil der psychologischen Personendarstellung, wie Bjalyj 1968 ihn herausarbeitet. Man hat den Eindruck eines Strukturzitats aus einer "fremden", in diesem Fall offenbar Turgenev imitierenden Darstellungsweise. Dieser Eindruck wird dadurch erhärtet, daß gerade Radomskij im Bedeutungsaufbau des Romans als Träger expliziter und impliziter Turgenev-Anspielungen fungiert¹⁴.

Die Relevanz der Figur Radomskijs geht allein schon darum über den unmittelbaren Kontext der Personenkonstellation und der Handlung hinaus. Radomskijs "Normalität" qualifiziert ihn für die Funktionen des Räsoneurs und Kommentators. Dies sind Funktionen, die im herkömmlichen realistischen Roman dem fiktionalen auktorialen Erzähler zukommen, wenngleich es auch dort nicht an Figurenäußerungen fehlt, die den Charakter eines auktorialen Räsonnements annehmen (vgl. Turgenevs Figur des Potugin in *Rauch*). Gerade die Autorität des auktorialen Erzählers im Roman wird bei Dostoevskij aber bekanntlich ständig in

Frage gestellt. Im Stil des auktorialen Erzählers erzählte Passagen werden u.a. dadurch relativiert, daß sie in einen Widerspruch zu Figurenäußerungen gebracht werden, die dem Stil und dem Anspruch des auktorialen Erzählers zumindest nahestehen. Eben dies gilt u.a. für mancherlei Äußerungen des Radomskij.

3.3. Radomskijs Belehrung Myškins

Die erwähnte versteckte und doch explizite Anspielung auf Turgenjews Roman *Rauch* ist in einem Gespräch enthalten, das Radomskij mit Myškin führt. Der Fürst hat soeben seine aus angesehener Familie stammende Braut Aglaja verlassen, obwohl er sie liebt. Er bereitet nun seine Eheschließung mit der "Kameliendame" Nastas'ja Filippovna vor, deren Jugend durch die erotischen Ansprüche ihres Vormunds Tockij verdorben wurde; sie liebt er ebenfalls, aber auf andere Weise. In dieser Situation wäscht Radomskij dem Fürsten den Kopf. Der schicke frühere Flügeladjutant wäre gern selbst einmal Bräutigam Aglajas geworden und ist ihr nach wie vor liebend zugetan. Er will ihr helfen und den Fürsten zur Revision seines Entschlusses bewegen. Zu diesem Behuf macht er sich zum Richter über Myškins allerdings ziemlich verworrene Liebesgeschichte mit Nastas'ja Filippovna. Er wirft ihm unter anderem folgendes vor:

Согласитесь сами, князь, что в ваши отношения к Настасье Филипповне с самого начала легло нечто условно-демократическое (...), так сказать, обаяние "женского вопроса" (...). [...] вы [...] набросились на возможность заявить публично великодушную мысль, что вы, родовой князь и чистый человек, не считаете бесчестною женщину, опозоренную не по ее вине, а по вине отвратительного великосветского развратника. (PSS 8, IV, 9, 481 f.)

Geben Sie zu, Fürst, auf Ihren Beziehungen zu Nastas'ja Filippovna lag von Anfang an etwas *Gewollt-Demokratisches* (...), sozusagen der Reiz der "Frauenfrage" (...). [...] Sie [...] ergriffen heftig die Gelegenheit, öffentlich den großmütigen Gedanken zu verkünden, Sie, der Fürst aus altem Stamm und reine Mensch, hielten eine Frau nicht für ehrlos, die in Schande geraten ist nicht durch eigene Schuld, sondern durch die Schuld eines widerwärtigen vornehmen Verführers.

Diesen ganzen Gedanken faßt Radomskij in der Formulierung zusammen:

[...] всё это было несерьезно! Всё это было одно только головное увлечение, картина, фантазия, дым [...] (PSS 8, IV, 9, 481)

[...] das war doch alles nicht ernst! Das war doch alles nur kopfmäßige Leidenschaft, ein Bild, Phantasie, Rauch [...]

Dostoevskij war bekanntlich ein Autor, der seine Formulierungen mit größter Geschwindigkeit zu Papier bringen oder seiner stenographiekundigen Frau Anna Grigor'evna diktieren konnte. Das hinderte ihn aber nicht daran, seine Worte sorgfältig zu wählen, mit dem Klangkörper, der Bedeutung und der intertextuellen Verweisungskraft des einzelnen Wortes zu spielen¹⁵. Das Wort "Rauch" legt er hier sicherlich nicht von ungefähr einer Figur in den Mund, die sich etwas später nach dem von Turgenev erfundenen Ausdruck als "ganz überflüssigen Menschen in Rußland" (PSS 8, IV,12, 508) bezeichnen wird.

Dazu kommt, daß der gesamte Gesprächszusammenhang gewisse Analogien zu einer Situation in Turgenevs *Rauch* aufweist. Radomskij begibt sich hier gegenüber Myškin in eine ähnliche Lage wie bei Turgenev Potugin gegenüber Litvinov (*Rauch*, Kap. 25): Als der alternde "überflüssige Mensch" Potugin merkt, daß Litvinov im Begriff ist, sein Verlöbnis mit der sympathischen blonden Tat'jana aufzulösen, weil er sich neu in die *femme fatale* Irina verliebt hat, versucht er, Litvinov davon abzubringen und ihn an seine Verantwortung für das Glück Tat'janas zu erinnern¹⁶. Dies alles bekräftigt die Vermutung, daß in der zitierten Äußerung Radomskijs eine zwar verborgene, aber doch recht eindeutige Anspielung auf Turgenevs Roman *Rauch* vorliegt¹⁷.

Radomskijs "Belehrung" des Fürsten steht nun in etlichen werkimmanenten Kontexten, die die Tragweite der Anspielung weiter beleuchten und darum hier skizziert werden sollen.

Ganz allgemein ist Radomskijs Kommentar zu Myškins Verhalten eines von vielen Beispielen für Dostoevskijs Verfahren, bereits einmal erzählte Sachverhalte in verschiedenen Ausschnitten, Versionen und Bewertungen wiederholt zur Sprache zu bringen. Dieses Verfahren steht im Zusammenhang mit den erwähnten Methoden, die Autorität des auktorialen Erzählers zu beschneiden. Nicht von ungefähr setzt der Roman damit ein, daß Myškin in zahlreichen Wiederholungen seine Geschichte unterschiedlichen Gesprächspartnern immer wieder und mit immer neuen Einzelheiten erzählt. Die kurioseste Version von Myškins Vorgeschichte findet sich schließlich in Kellers Zeitungspamphlet (II, 8), das Myškins angeblich illegitime Erbschaft vor dem "Gericht der Öffentlichkeit" (glasnost') anprangern und den Fürsten zugunsten von "Pavliščevs Sohn" Burdovskij erpressen soll; der Version des Zeitungspamphlets werden wiederum mehrere andere Versionen gegenübergestellt, und noch im Kapitel IV,7 werden durch den anglomanen Aristokraten Ivan Petrovič zusätzliche, in ihrem Wahrheitsgehalt nicht immer nachprüfbare Einzelheiten aus der Vorgeschichte des Fürsten und der Rolle seines Gönners Pavliščev nachgetragen. Seltener, als es in vergleichbaren Fällen etwa bei Turgenev üblich ist, schaltet sich der auktoriale Erzähler des *Idiot* in

solchen Situationen ein, um dem Leser die "richtige" und "vollständige" Version mitzuteilen¹⁸.

Auch im Fall der "skandalösen" Entscheidung Myškins für die Heirat mit Nastas'ja Filippovna entwerfen verschiedene Personen unterschiedliche Versionen und Bewertungen dieser Affäre. Der Erzähler hatte hier zuvor den Leser zum Zeugen der Vorgänge gemacht, die Myškin zur erneuten Hinwendung zu Nastas'ja Filippovna bewogen haben. Anschließend referiert er die Reaktion der Leute auf diese Geschichte:

Почти все общество - туземцы, дачники, приезжающие на музыку, - все принялись рассказывать **одну и ту же историю, на тысячу разных вариаций** [...] (PSS 8, IV,9, 476)

Fast die gesamte Gesellschaft - Ortsansässige, Sommergäste, zugereiste Konzertbesucher, alle unterfingen sich, **ein und dieselbe Geschichte in tausend verschiedenen Variationen** zu erzählen [...]

Der Erzähler übergeht dann die frivolen und skandalösen Versionen der Geschichte, die er offenbar der Phantasie des Lesers überlassen möchte, und konzentriert sich auf die

[...] **самое тонкое, хитрое и в то же время правдоподобное толкование**, которое оставалось за несколькими серьезными сплетниками, из того слоя **разумных** людей, которые всегда, в каждом обществе, спешат прежде всего уяснить другим событие, в чем находят свое признание, а нередко и утешение. (PSS 8, IV,9, 476)

[...] feingesponnenste, raffinierteste und zugleich **wahrscheinlichste/ wahrheitsähnlichste** Deutung, die auf einige seriöse Gerüchtemacher zurückging, aus der Schicht der **vernünftigen** Leute, die immer, in jeder Gesellschaft, eifertigst den anderen ein Ereignis erklären wollen, worin sie ihre Berufung finden, und nicht selten auch ihre Belustigung.

Die Version dieser "vernünftigen Gerüchtemacher", die zugleich augenscheinlich Turgenev-Leser sind, ist die folgende:

По их толкованию, молодой человек, князь, почти богатый, дурачок, но демократ и помешавшийся на **современном нигилизме**, обнаруженном господином Тургеневым, почти не умеющий говорить по-русски, влюбился в дочь генерала Епанчина и достиг того, что его приняли в доме как жениха. [...] Рассказывали, будто он нарочно ждал торжественного званого вечера у родителей своей невесты, [...], чтобы вслух и при всех заявить свой образ мыслей, обругать почтенных сановников, отказаться от своей невесты публично и с оскорблением.[...] К этому прибавляли, в виде современной харак-

теристики нравов, что бестолковый молодой человек действительно любил свою невесту, генеральскую дочь, но что отказался от нее единственно из нигилизма и ради предстоящего скандала, чтобы [...] доказать, что в его убеждениях ни потерянных, ни добродетельных женщин, а есть только одна свободная женщина [...]. (PSS 8, IV, 9, 476 f.)

Nach ihrer Deutung hatte ein junger Mann, Fürst, fast reich, kleiner Dummkopf, aber Demokrat und in den von Herrn Turgenev entdeckten modernen Nihilismus verrannt, fast nicht russisch sprechend, sich in die Tochter des Generals Epančín verliebt und es dahin gebracht, daß er als Freier ins Haus aufgenommen wurde. [...] Sie erzählten, er habe absichtlich die feierliche Abendeinladung bei den Eltern seiner Braut abgewartet, [...], um laut und vor allen seine Denkart zu verkünden, ehrenhafte Würdenträger zu beschimpfen und seiner Braut öffentlich und beleidigend den Laufpaß zu geben. [...]. Dem fügten sie als moderne Sittenschilderung hinzu, der unvernünftige junge Mann habe seine Braut, die Generalstochter, wirklich geliebt, ihr jedoch einzig aus Nihilismus und dem bevorstehenden Skandal zuliebe den Laufpaß gegeben, um [...] zu beweisen, daß es für seine Überzeugungen weder verlorene, noch tugendhafte Frauen gebe, sondern nur die freie Frau [...].

Die zitierte Darstellung der "vernünftigen Gerüchtemacher" mit ihrem expliziten Verweis auf den Herrn Turgenev bezieht sich intratextuell übrigens recht deutlich ("kleiner Dummkopf, aber Demokrat; fast nicht russisch sprechend") auf Kellers erpresserisches Zeitungspamphlet, das seinerseits als polemische Parodie der Vorgehensweise von Černyševskijs "neuen Menschen" fungiert¹⁹. Der intratextuelle Bezug schafft demnach im Bereich der intertextuellen Verweise eine hinterhältige Korrelation zwischen Turgenev und Černyševskij.

Die "Wahrscheinlichkeit", oder, genauer gesagt, "Wahrheitsähnlichkeit" (pravdopodobie) dieser "vernünftigen Erklärung" von Myškins Handlung steht in starkem Kontrast zur schwer oder gar nicht erklärbaren Wirklichkeit, die der Leser zuvor präsentiert bekommen hatte. Der Kontrast wird noch dadurch verstärkt, daß der Erzähler selbst keine Erklärung zu bieten hat (PSS 8, IV, 9, 477)²⁰.

Radomskijs an Myškin gerichteter Kommentar zum Geschehen steht der Version der vernünftigen Gerüchtemacher und ihrer Referenz auf den Herrn Turgenev nun äußerst unangenehm nahe. Seine "Erklärung", wonach Myškins Liebe zu Nastas'ja Filippovna etwas "Gewollt-Demokratisches" an sich habe, bezieht sich überdies kontrastartig auf Ganjas dreiste Erklärung aus dem ersten Teil des *Idiot*, wonach er seine Werbung um Nastas'ja Filippovna gerade nicht mit Dingen wie Frauenfrage und Emanzipation verbräme (PSS 8, I, 11, 103).

Mit einem Wort: Radomskijs Kommentar, und mit ihm die Anspielung auf *Rauch*, wird in vielfältige kompromittierende intratextuelle und intertextuelle

Beziehungen verwickelt. Ist in alledem vielleicht der literaturkritische Vorwurf versteckt, daß die in *Rauch* verwirklichte "vernünftige" und "wahrheitsähnliche" Art der Darstellung und Bewertung allgemeinmenschlicher und spezifisch russischer Realität am unerklärbaren Kern der Dinge vorbeigeht?

Die Radomskij zugeordneten Turgenev-Reminiszenzen sind damit noch nicht erschöpft. Ihm wird an anderer Stelle (PSS 8, III, 1, 275-278) eine Schelte des russischen Liberalismus in den Mund gelegt, die zumindest implizit auf den Liberalen Turgenev und näherhin auf die Figur des Potugin in seinem Roman *Rauch* bezogen ist. Mehr oder weniger direkte Potugin-Anspielungen finden sich überdies in den Worten und in der Darstellung des Fürsten sowie im Erzählbericht.

3.4. Versteckte Repliken auf Turgenevs Potugin in *Idiot*

3.4.1 Potugins als Figur des *Rauch*

In Turgenevs *Rauch* tritt bekanntlich die sarkastische und rührend-komische Figur eines russischen Westlers und Liberalen auf - Sozont Ivanyč Potugin, der Haupträsonneur des Romans. Viele Zeitgenossen, unter ihnen Dostoevskij, erblickten in Potugins sarkastischen Kommentaren zur Frage "Rußland und der Westen" eine Meinungsäußerung des Verfassers selbst²¹. Inwieweit sie mit dieser Einschätzung recht hatten, das kann hier nicht profund erörtert werden. Hingewiesen sei aber auf den Umstand, daß Turgenev den Potugin als ausgesprochen paradoxe Figur angelegt hat, und daß er Potugins Räsonnements sorgfältig die moralische Autorität entzieht²².

Seinen grotesken Namen Sozont Ivanyč Potugin empfindet er selbst als Last; er entstammt dem geistlichen Stande, hat jahrzehntelang als Staatsbeamter gedient und sieht aus, wie er heißt: der verkörperte Provinzrusse hat kurze Beine, einen feisten Oberkörper, Kartoffelnase, sein Jackett sitzt schlecht und seine Krawatte ist ewig verrutscht (V, 23). In komischem Kontrast zu seinem Äußeren ist er nicht nur Moralist, sondern auch Schöngest und vor allem liberaler Westler mit weitgespannten Interessen für zivilisatorische und technische Fragen. Er gibt sich als scharfer Kritiker russischen Dünkels und russischer Überheblichkeit gegenüber Westeuropa.

Freilich ist Potugins Autorität als Moralist und als Kritiker der russischen Gesellschaft stark angeschlagen - er ist nämlich der alternde Liebhaber und Zuträger der Lebedame Irina, er ist ihr geradezu hündisch ergeben bei all ihren manchmal anrühigen Unternehmungen in der verderbten Hocharistokratie. Er vermittelt ihr auch Kontakte zu den russischen Oppositionskreisen, zu denen er Zutritt hat. Dabei leidet er zutiefst an seiner schiefen Situation als "bürgerlicher"

Intellektueller, der einer hocharistokratischen Kurtisane hörig ist, vermag sich aber aus dieser Situation nicht zu befreien.

In der Figurenkonstellation von *Rauch* spielt Potugin allerdings nicht einfach nur die Rolle des Råsoneurs. Er steht einerseits in einer scharfen Kontrastbeziehung zu Gubarev, dem Seelenführer eines wirren Zirkels junger Oppositioneller, andererseits in einem eigenartigen Spiegelungsverhältnis zur Hauptfigur Litvinov: Er führt seinem jungen Freund und Rivalen warnend vor Augen, was aus diesem nach Jahren werden könnte, wenn er sich ebenfalls der Liebe zu Irina hingäbe; er ist gleichsam ein potentiell, älteres und gebrochenes *alter ego* des jungen Helden²³. Diese Symmetriebeziehung enthält freilich auch Kontraste, und zwar insbesondere im "patriotischen Symbolgehalt" der Gefühle beider Figuren für Irina bzw. Tat'jana. Irina, die *femme fatale* aus altrussischem, moskowitischem Adel, und Litvinovs Verlobte Tat'jana, das blonde russische Landfräulein, symbolisieren in diesem Roman nur allzu offenkundig unterschiedliche Gefühle für Rußland. Litvinov befindet sich nach langen Studienjahren im Ausland in einer offenkundigen Gefühlsstarre gegenüber seinem Vaterland, in das er nun zurückkehren soll. Die Wiederbegegnung mit seiner Jugendliebe Irina erlöst ihn zunächst aus dieser Lähmung des Gefühls, droht aber sein Leben ganz aus der Bahn zu werfen. Seine spätere Versöhnung mit Tat'jana symbolisiert Litvinovs endgültige Aussöhnung mit einem tätigen Leben in Rußland.

Auch zwischen Potugins trotz aller Sarkasmen bedingungslosen Bindung an Irina und seinem gespaltenen Verhältnis zu Rußland besteht in *Rauch* eine fast aufdringlich deutliche symbolische Parallele: Potugin liebt Rußland als Leidender, und kritisiert es heftig, so wie er Irina leidvoll liebt und geradezu verachtungsvoll kritisiert; seine Bindung an die Geliebte und an das Vaterland muß als gespalten und unproduktiv bezeichnet werden.

An dieser Stelle sei eingeflochten, daß Dostoevskij seine Personenkonstellationen ungleich dynamischer und komplexer aufbaut als Turgenev. Wie Turgenevs Litvinov, so steht zwar auch Dostoevskijs Myškin zwischen zwei Frauen, doch eignen sich die Verhältnisse zwischen der "fatalen" Nastas'ja Filippovna und der wohlbehüteten, aber koboldhaften und in ihren Reaktionen schwer berechenbaren Aglaja Epančina keineswegs für so übersichtliche symbolische Bedeutungszuordnungen wie bei den beiden Frauengestalten Turgenevs. Erheblich weiter als Turgenev geht Dostoevskij mit dem Verfahren, "auktoriale" Themen und Motive Figuren in den Mund zu legen, deren argumentative Autorität im Zusammenhang der Personenkonstellation und der Handlung beschnitten oder vernichtet wird. Das gilt in unterschiedlichen Abstufungen für die "auktorialen" Råsonnements der meisten Figuren des *Idiot*, für Radomskij, für Myškin, für Ippolit, und in ganz besonderem Maße für den intriganten Lebedev, unter dessen halllosen Äußerungen auch mancherlei Auktoriales anzutreffen ist.

Im Vergleich zu alledem wirkt die Gebrochenheit und Gespaltenheit des Turgenevschen "auktorialen Räsoneurs" Potugin, die durch seine Stellung in der Personenkonstellation des *Rauch* bekräftigt wird, nahezu harmlos. Es ist darum nicht unverständlich, daß Dostoevskij sowohl in seinen polemischen Notizen, als auch in den versteckten Anspielungen in *Idiot* diesen Aspekt Potugins vernachlässigt. Er setzt sich mit Potugins Thesen auseinander, als habe Turgenev sie seiner Figur als schlichte auktoriale Meinungsäußerungen in den Mund gelegt.

Potugins Lebensumstände, seine Mentalität, Thesen und Argumente, sowie die darin enthaltenen Motive, die Dostoevskij nachweislich besonders erregt haben, seien hier kurz referiert; graphisch hervorgehoben sind die **Motive**, die in *Idiot* wiederkehren werden.

Der in vielem betont urrussische, aus dem geistlichen Stand hervorgegangene Potugin verbindet also seine hohe Bildung und gründlichen Kenntnisse der "vaterländischen" russischen Literatur²⁴ mit einer Haßliebe auf sein Vaterland. Auf eine entsprechende Frage sagt er geradezu: **"Ich liebe es leidenschaftlich und ich hasse es leidenschaftlich"** (*Dym* V, 29). Er bestreitet den normalen Verlauf der russischen **Geschichte**, die ja damit eingesetzt habe, daß man sich von den Warägern fremde Fürsten als Herrscher geholt habe (*Dym* V, 28).

Die berühmte Neigung der russischen Intelligenz zur Verneinung der herrschenden Zustände habe einen Knechtscharakter: Man kämpfe nicht, wie freie Menschen, mit dem Degen, sondern dresche, wie ein Lakai, auf Befehl einer beliebigen Führergestalt mit der Faust drein (*Dym* V, 25). Potugin leugnet, daß die russische Kultur der Welt irgend etwas Originelles gebracht und sich damit eine Daseinsberechtigung erarbeitet habe, und daß die original russische Lebensart irgend einen höheren, allgemeineren zivilisatorischen Wert habe. Nicht einmal der Samovar, die Fußlappen, das Bogenjoch und die Knute seien russische Erfindungen, so sagt er spitz (*Dym* XIV, 73).

Da das Kunstschöne, das eine Kultur in ihrer Malerei, Musik und Poesie hervorbringe, an die Ausbildung von **Zivilisation** gebunden sei (*Dym* XIV, 76), fehle es in Rußland auch von jeher an einem überzeugenden Begriff von Schönheit. Entsprechend ätzend sind Potugins Werturteile zur russischen Musik und Kunst, aber auch zu russischer Wissenschaft und Technik; das sei nahezu alles nichts als schwaches, dilettantisches Epigonentum gegenüber dem Westen, das ohne verantwortliche Sachkenntnis betrieben werde (*Dym* XIV, 72 f.). Auch seine Urteile über Moral und ästhetischen Wert der russischen Literatur einschließlich Volksliteratur und Mittelalter sind erbarmungslos und lassen nur wenige russische Autoren gelten. (Puškin, Gogol').

Es bleibe jedem von uns Russen, so sagt er, nichts anderes übrig, als beim Westen Zivilisation zu lernen, (obwohl natürlich auch der Westen seine Fehler habe), und sich durch seine persönliche Arbeit, an seinem Platz in Rußland, für die europäische Zivilisation einzusetzen (*Dym* XXV, 133). "Zivilisation"

versteht Potugin (und mit ihm gewiß auch Turgenev) im Sinne der materiellen und institutionalisierten politisch-sozialen Kultur, die von gesitteten freien Menschen getragen wird, und die in Harmonie mit den schönen Kunstformen steht, die sie hervorbringt.

3.4.2. Potugin-Echos bei den Figuren des *Idiot*

3.4.2.1. Myškin, die russische Zivilisation und der Marderpelz

Als direkte Antwort auf die Zivilisations-These Potugins, die freilich auch die These des westlerischen russischen Liberalismus insgesamt ist, liest sich eine paradoxe Äußerung von Dostoevskijs Myškin. Myškins Worte nehmen vor dem Hintergrund des Potuginschen Postulats von der Notwendigkeit europäischer Zivilisation in Rußland geradezu den Charakter einer grotesken **auktorialen** Retourkutsche an:

Der Fürst äußert in seiner krankhaft erregten Tirade gegen den römischen Katholizismus:

[...] о, нам нужен отпор, и скорей, скорей! Надо, чтобы воссиял в отпор Западу наш Христос, которого мы сохранили и которого они не знали! Не рабски попадаясь на крючок иезуитам, а **нашу русскую цивилизацию им неся**, мы должны теперь стать пред ними [...] (PSS 8, IV, 7, 451 f.)

[...] о, wir brauchen eine Abwehr, und zwar schnell, schnell! Zur Abwehr des Westens muß unser Christus erglänzen, den wir bewahrt haben und den sie nicht kannten! Wir dürfen uns nicht sklavisch von den Jesuiten ködern lassen, sondern wir müssen uns jetzt vor sie hinstellen, **indem wir ihnen unsere russische Zivilisation bringen** [...]

Die Aufforderung, dem Westen ausgerechnet mit Hilfe der damaligen russischen Zivilisation gegenüberzutreten, muß im dargestellten Gesprächszusammenhang selbst dann grotesk wirken, wenn man die Überzeugungen der radikalsten zeitgenössischen Slavophilen als ihren Kontext annimmt. Sie wird von Myškin in großer Erregung geäußert, denn er fühlt sich durch die Behauptung verletzt, sein Gönner Pavliščev sei vor dem Tod zum Katholizismus konvertiert; auch kündigt sich ein leichter Epilepsie-Anfall in seinen hektischen Äußerungen an. Sein russisches Zivilisations-Postulat paßt offenbar auch gar nicht zur Idee des russischen Christus. Es wirkt geradezu als ein Fremdkörper in der dargestellten Äußerung des Fürsten und fungiert als Indiz einer Intervention "auktorialer Intention"²⁵ in eine dargestellte Figurenrede. Auf der Ebene der auktorialen Intention stellt es einen polemischen Kontakt zu

fremden Texten und anderen Stimmen her, speziell zur Gedankenwelt des Turgenevschen Potugin.

Es ist freilich nicht ausgeschlossen, daß diese auktoriale Retourkutsche vielleicht noch mehr enthält als einen grotesken Intertextualitätseffekt. Bekanntlich wollte Dostoevskij in seiner Figur des Myškin ein ebenso russisches wie allgemeinmenschliches Ideal moralischer Schönheit verkörpern. Es ist Myškins schwer oder gar nicht definierbare und erklärbare moralische Schönheit, die von Anfang an seine russischen Gesprächspartner bezaubert oder zur Wut reizt und in ihrem Umgang miteinander immer wieder eine Unmittelbarkeit von eigentümlicher Schönheit freisetzt, sei es in skandalösem Streit oder in paradoxen Versöhnungsgesten. Die von sozialen Normen oder Institutionen unberührte russische Unmittelbarkeit des Umgangs miteinander ist offenbar das Ideal Myškins. Meint er mit "unserer russischen Zivilisation" vielleicht diese "russisch-brüderliche" Art des verständnisvollen Umgangs unter Menschen? Der Text versagt uns eine eindeutige Antwort²⁶.

Für die innere Schönheit Myškins gibt es gewiß keine ideologisch verwertbare Patentformel. Der Aufbau der Situation, in der Myškin sich äußert, und der Kommentar des Erzählers machen dies hinreichend deutlich:

Die Unmittelbarkeit des Umgangs von Russen untereinander wird vom Fürsten an dem Abend bei den Epančins intensiv empfunden und genossen, zumal er im alten Anglomanen Ivan Petrovič einem Verwandten seines Wohltäters Pavliščev und Cousin seiner früheren Erzieherinnen begegnet, der ihn noch als krankes Kind kannte. Der Erzähler trägt nun Sorge, diese Euphorie des Fürsten von vornherein als Fehleinschätzung zu qualifizieren. Nach einer recht satirischen Schilderung der Gäste des Abends äußert er:

Как-то тотчас и вдруг ему показалось, что все эти люди как будто так и родились, чтоб быть вместе [...], что всё это самые "свой люди" и что он сам как будто давно уже был их преданным другом и единомышленником и воротился к ним теперь после недавней разлуки. Обаяние изящных манер, простоты и **кажущегося** чистосердечия было почти волшебное. Ему и в мысль не могло прийти, что всё это простосердечие и благородство, остроумие и высокое собственное достоинство есть, может быть, **только великолепная художественная выделка**. (PSS 8, IV, 6, 442)

Irgendwie kam es ihm sogleich und plötzlich so vor, als ob alle diese Menschen nur dazu geboren wären, um beisammen zu sein [...], als ob dies alles ganz und gar "unsere Leute" wären, als ob er selbst schon lange ihr hingegebener Freund und Gleichgesinnter, und nach kurzer Trennung jetzt zu ihnen zurückgekehrt wäre. Der Reiz ihrer eleganten Manieren, ihrer Schlichtheit und ihrer **scheinbaren** Herzensreinheit war fast zauberisch. **Ihm konnte es nicht einmal in den Sinn kommen**, daß all diese Herzensschlichtheit und

Vornehmheit, Witzigkeit und hohe Eigenwürde vielleicht **nur ein prächtiges Kunstprodukt** war.

Wie immer man aber das Zivilisations-Motiv im Munde des Fürsten deutet - als "polemische Analogie" zum westlerisch-liberalen, Potuginschen Zivilisations-Postulat bleibt es auffällig genug.

Daß diese Anspielung auf Turgenev und seinen *Rauch* bei der Darstellung der Gestalt des Myškin kein Einzelfall ist, zeigt sich an einem zunächst unauffälligen Detail, das als explizite Potugin-Reminiszenz in Anspruch genommen werden darf. Es geht um den **Marderpelz**, den Rogožin im ersten Kapitel dem Fürsten in Aussicht stellt (PSS 8, I,1, 13). Dieses Motiv spielt auf einen sarkastischen Kommentar des Turgenev'schen Potugin zum "unzivilisierten" Schönheitsempfinden altrussischer Folklore am Beispiel der Byline von Čurilo Plenkovič an. Potugin sagt zu Litvinov:

[...] позволю обратить ваше внимание на изящный образ юноши, жён-премье, каким он рисовался воображению первобытного, **нецивилизованного** славянина. Вот, извольте посмотреть: идет жён-премье; **шубонку спил он себе кунью**, по всем швам строченную, поясок семишелковый под самые мышки подведен, персты закрыты рукавичками, ворот в шубе сделан выше головы, спереди-то не видать лица румяного, сзади-то не видать шеи **беленькой** [...] (Дум XIV, 76 f.)²⁷

[...] beachten Sie doch bitte das elegante Bild eines Jünglings, jeune-premier, wie es sich in der Vorstellung des urtümlichen, **unzivilisierten** Slaven malte. Sehen Sie einmal: es kommt der jeune-premier; **einen Pelz von Marderfell hat er sich nähen lassen**, an allen Nähten abgesteppt, der Gürtel von sieben Seiden geht bis zu den Achseln hoch, die Finger sind bedeckt mit Handschühchen, der Kragen an seinem Pelz ist höher als der Kopf gemacht, von vorn ist nicht zu sehen das Gesicht, das rote, von hinten ist nicht zu sehen der Hals, der **weiße** [...]

An diese Potuginsche Paraphrase einer Stelle aus der Byline von Čurilo Plenkovič klingt nun Rogožins Aufforderung sowohl in der Wortwahl als auch stilistisch an (vgl. die Nachstellung einiger attributiver Adjektiva):

Приходи ко мне, князь. Мы эти штибелетишки-то с тебя снимаем, одену тебя в **кунью шубу** первойшую, фрак тебе **сошью** первойший, жилетку **белую** али какую хошь, денег полны карманы набью, и ... поедem к Настасье Филипповне! (ПСС 8, II,1, 13)

Komm zu mir, Fürst. Wir werden dir diese Stiebletten da von den Füßen nehmen, ich werde dich kleiden in einen **Marderpelz** von

erster Güte, einen Frack werde ich dir **nähen lassen** von erster Güte, eine Weste, eine **weiße**, oder was für eine du willst, mit Geld werde ich dir die Taschen vollstopfen, und ... wir fahren zu Nastas'ja Filippovna!

Die Erläuterung dieser Anspielung erfordert einen kleinen Exkurs.

Myškins Lebensgeschichte und auch sein Erscheinungsbild zu Anfang des Romans stehen in groteskem Gegensatz zur Potuginschen Idee der Einheit von zivilisatorischer, ästhetischer und moralischer Form. Der "Idiot" hat seine Genesung und seine Bildung der Schweizer Anstalt des Irrenarztes Schneider zu verdanken; seine russische Bildung hat er zugleich fern von der Heimat auf autodidaktischem und theoretischem Wege durch Bücherlesen erworben. Beides ist der russischen Wirklichkeit genau so unangemessen, wie die Kleidung, mit der er sich dem russischen Winter stellt: ein ärmelloser Kapuzenumhang nach Schweizer oder norditalienischer Art, dickbesohlte Schuhe mit "Stiebletten" (Knöpfgamaschen) (PSS 8, I, 1, 6).

Rogožin, der am Fürsten spontan Gefallen findet, will ihn nach seinem "unzivilisiert" russischen Geschmack ausstaffieren, u.a. mit dem erwähnten Marderpelz, und zu Nastas'ja Filippovna mitbringen, d.h. in sein russisches Leben integrieren. Auch diese Vorstellung einer neuen Einkleidung und Formung des Fürsten erstaunt durch ihre paradoxe Unangemessenheit. Die moralische Schönheit des Fürsten verfügt über keine fertige äußere Form. Das bestätigt auch die unpassende moderne Stutzerkleidung, in der der Fürst von Moskau nach Petersburg zurückkehrt (II,2). Die aufgezeigte kleine *Rauch*-Reminiszenz bei der Darstellung von Myškins Äußerem ist gewiß nur von begrenzter Tragweite. Sie trägt aber das Ihrige dazu bei, diese Figur mit herkömmlichen Vorstellungen von innerlichen und äußerlichen Schönheitsformen inkommensurabel zu machen.

3.4.2.2. Radomskijs Liberalenschelte

Eine weitere versteckte Anspielung auf den westlerischen, dem geistlichen Stand entstammenden Liberalen Potugin ist wiederum Evgenij Pavlovič Radomskij in den Mund gelegt:

Мой либерал дошел до того, что отрицает самую Россию, то есть ненавидит и бьет свою мать. Каждый несчастный и неудачный русский факт возбуждает в нем смех и чуть не восторг. Он ненавидит русские обычаи, **русскую историю**, всё. Если есть для него оправдание, так разве в том, что он не понимает, что делает, и свою ненависть к России принимает за самый плодотворный либерализм [...]. Эту ненависть к России, еще не так давно, иные либералы наши принимали

чуть не за истинную любовь к отечеству и хвалились тем, что видят лучше других, в чем она должна состоять [...] (PSS 8, III, 1, 277)

Mein Liberaler ist so weit gekommen, daß er Rußland selbst vermeint, das heißt, er haßt und schlägt seine Mutter. Jedes unglückliche und mißratene russische Faktum ruft sein Gelächter, ja fast seinen Triumph hervor. Er haßt die russischen Sitten, **die russische Geschichte**, alles. Wenn es eine Rechtfertigung für ihn gibt, dann vielleicht die, daß er nicht versteht, was er tut, und seinen Haß auf Rußland für reinen fruchtbaren Liberalismus hält [...]. Diesen Haß auf Rußland hielten manche Liberale noch vor gar nicht so langer Zeit geradezu für die eigentliche Liebe zum Vaterland und rühmten sich, sie sähen besser als die anderen, worin Vaterlandsliebe bestehen sollte [...]

Diese Passage richtet sich zwar gegen den allgemeinen Typus des westlichen russischen Liberalen, doch ist sie gewiß nicht zufällig so formuliert, daß "mein Liberaler" sich auch direkt auf Turgenevs Popen-Sproß Potugin, dessen Haßliebe auf Rußland²⁸, dessen Hohn auf die russischen Verhältnisse und die russische Geschichte beziehen kann. Dazu trägt nicht unwesentlich Radomskijs These von der sozialen Herkunft der russischen Liberalen aus dem Gutsbesitzers- oder aus dem Seminaristenstand bei:

[...] у нас до сих пор либералы были только из двух слоев, прежнего помещичьего (упраздненного) и **семинарского**. А так как оба сословия обратились, наконец, в совершенные касты, в нечто совершенно от нации особенное, и чем дальше, тем больше, от поколения к поколению, то, стало быть, и все то, что они делали и делают, было совершенно ненациональное... (PSS 8, III, 1, 276)

[...] bei uns gab es bisher Liberale nur aus zwei Schichten, der früheren gutsbesitzerlichen (abgeschafften), und der **seminaristischen**. Da sich aber schließlich beide Stände in vollständige Kasten, in etwas von der Nation vollständig Abgetrenntes verwandelt haben, und zwar je länger, desto mehr, von Generation zu Generation, so war folglich auch alles, was sie taten und tun, vollständig unnational...

Zu der hier konstatierten intertextuellen Verweisungsfunktion der Stelle kommen aber noch weitere intratextuelle und intertextuelle Anspielungen. "Unnationale, liberale" Elemente finden sich nämlich überraschenderweise auch in den Kommentaren des proteischen Erzählers von *Idiot*; Potuginsches Gedankengut ist ihm durchaus nicht fremd, und die Radomskijsche Invektive nimmt, im Sinne Bachtins, den Charakter einer Kontroverse zwischen der Figur und ihrem Erzähler an²⁹.

3.4.2.3. Potuginsches im Erzählbericht des *Idiot*

Das Kapitel III,1, in dem sich Radomskijs Liberalenschelte vorfindet, wird, wie auch die Teile II und IV, durch einen auktorialen Erzählerkommentar eröffnet. (Auktoriale Erzählerpassagen sind in *Idiot* übrigens selten genug, so daß sie jedesmal in besonderer Weise auf sich aufmerksam machen). Hier geht er erst nach einiger Zeit in ein figurennahes Erzählen aus der Perspektive der hocherregten Lizaveta Prokofevna Epančinas und schließlich aus der des verlegenen Fürsten über und mündet anschließend in ein szenisches Erzählen. Allein schon dieser stufenweise Übergang vom auktorialen zum szenischen Erzählen mindert rückwirkend das Eigengewicht des auktorialen Eingangs von Teil III, hebt aber zugleich auch durch Kontrastwirkung seinen Auktorialitätseffekt hervor. Im vorliegenden Fall wird die Passage auch noch explizit von ihrer Umgebung abgesetzt, wenn der Erzähler am Ende seiner auktorialen Auslassungen als Überleitung zum figurennahen Erzählen sagt:

Тем не менее мы все-таки наговорили много лишнего; хотели же, собственно говоря, сказать несколько пояснительных слов о знакомом нам семействе Епанчиных. (PSS 8, III,1, 270)

Nichtsdestoweniger haben wir doch viel Überflüssiges zusammenge-redet; dabei wollten wir eigentlich ein paar erklärende Worte über die uns bekannte Familie Epančin sagen.

Der thematische Zusammenhang zwischen der auktorialen Eröffnung des Kapitels, dem Erzählen aus der Perspektive der Epančina und der Überleitung zum szenischen Erzählen enthüllt sich erst rückwirkend: Lizaveta Prokofevna ist in Sorge um die richtigen Männer für ihre Töchter, denen sie andere Gatten wünscht, als ihr praktischer und karrieretüchtiger Eheherr, der "General" Ivan Fedorovič es ist; und sie schleppt in heller Aufregung soeben den Fürsten Myškin ins Haus, sozusagen während der auktoriale Erzähler sich äußert. Die anschließend erzählte Szene zeigt uns die Herren Radomskij und Fürst Šč. in einem weltanschaulichen Gespräch vor dem Epančinschen Familienkreis, dem sich jetzt auch Lizaveta Prokofevna und Myškin hinzugesellen. Radomskij behält dabei die Gesprächsführung. In eben dieser Situation formuliert er u.a. die zitierte Liberalenschelte. Alle drei Gesprächsteilnehmer sind mögliche Ehekandidaten für die Epančintöchter. Lizaveta Prokofevnas Gedanken über die rechten Männer für ihre Töchter bewegen nun am Anfang des Kapitels augenscheinlich auch den Erzähler bei seinem anscheinend unvermittelten allgemeinen Kommentar zu den praktischen und tüchtigen Männern in Rußland und der Welt. Er ist mit seiner Argumentation gleichsam der stille Teilhaber sowohl am Gedankensturm im

armen Kopf der Lizaveta Prokof'evna, als auch an dem Gespräch zwischen den genannten Figuren.

Soviel zu dem unmittelbaren Kontext, in dem die auktoriale Eröffnung von III,1 steht; auf ihre intratextuellen Beziehungen zur auktorialen Theorie des ganz gewöhnlichen Durchschnittsmenschen in IV,1 werden wir zurückkommen.

In der hier betrachteten Eröffnung von III,1 selbst wartet der Erzähler mit einer sarkastischen Theorie zum Thema "praktische und tüchtige Männer" auf. Man sage, so führt er aus, es gebe in Rußland keine praktischen und tüchtigen Männer, und nichts funktioniere. In Wahrheit sei es so, daß die "sittsame Schüchternheit" und das "anständige Fehlen" von Eigeninitiative, Originalität und praktischen Kenntnissen unter russischen Amtsbediensteten, wie übrigens auch sonst in der Welt, "bis vor kurzem" als höchste Tugend und Empfehlung galt. Wer ein Durchschnittsexamen gemacht hat, nicht aus den Gleisen springt, 35 Jahre im Dienst steht, kann ohne Anstrengung und Unruhe das "populäre nationale" Glücksideal erreichen, nämlich General werden und sich in der russischen Gesellschaft den Ruf eines tüchtigen, praktischen Menschen erwerben (PSS 8, III,1, 268 ff.).

Trifft nicht auf diese wenig patriotische Theorie des auktorialen Erzählers zu, was Radomskij wenige Seiten später am russischen Liberalen kritisieren wird:

Jedes unglückliche und mißratene russische Faktum ruft sein
Gelächter, ja fast seinen Triumph hervor.- ?

Insofern weisen die kritischen Worte Radomskijs einen recht deutlichen intratextuellen Bezug zur auktorialen Erzählerrede des Kapiteleingangs auf. Ein Leser der beiden hier behandelten Romane kann aber überdies wohl kaum umhin, in eben diesen Bemerkungen des auktorialen Dostoevskijschen Erzählers zu den praktischen und tüchtigen Leuten in Rußland (und der Welt) die sarkastische Argumentationsweise des Turgenevschen Potugin wiederzuerkennen, der immer wieder die fehlende Sachkenntnis russischer Künstler, Wissenschaftler und Verwaltungsbeamter geißelt. Es ist für die Dostoevskijsche Erzählpoetik charakteristisch, wie eng intra- und intertextuelle Beziehungen zusammenwirken³⁰.

Daß in der Rede des fiktionalen Erzählers im *Idiot* dieser unpatriotische Potugin-Anklang nicht isoliert steht, mag das Motiv der "nationalen Faust" verdeutlichen.

Nach Litvinovs Besuch im pseudo-revolutionären Gubarev-Zirkel hatte Potugin das Faust-Motiv wie folgt zur Sprache gebracht:

Нам во всем и всюду нужен барин; барином этим бывает
большую частью живой субъект, иногда какое-нибудь так
называемое направление над нами власть возымеет...[...] Мы
толкуем об отрицании как об отличительном нашем

свойстве; но и отрицаем-то мы не так, как свободный человек, разящий шпагой, а как лакей, лупящий кулаком, да еще, пожалуй, и лупит по господскому приказу. (*Дум* V, 25)

Wir brauchen in allem und überall den Herrn; meistens ist der Herr ein lebendes Subjekt, manchmal gewinnt irgendeine sogenannte Richtung die Herrschaft über uns...[...]. Wir reden immer davon, die Verneinung sei das Unterscheidungsmerkmal unseres Wesens, aber verneinen tun wir nicht wie ein freier Mensch, der mit dem Degen ficht, sondern wie der Lakai, der mit der Faust drischt, und das wohl auch noch auf den Befehl eines Herrn.

In *Idiot*, I,15 wird auf diese Stelle durch den Aufbau der Situation und durch die Erzählerrede Bezug genommen. Rogozin tritt hier zum zweitenmal mit seinen Gesellen und nunmehr mit dem berühmten 100.000-Rubel-Paket versehen auf den Plan, um Nastas'ja Filippovna freizukaufen. Unterwegs hat er zum Ärger seines anonymen bisherigen Faustkampfspezialisten einen bettelnden Ex-Untergeleutnant in seine Kumpanei aufgenommen, einen "mondänen und politischen Menschen", Anhänger des englischen Boxsports und demzufolge "reinsten Westler", dessen Name, Keller, erst später genannt wird.

Кулачный господин при слове "бокс" только презрительно и обидчиво улыбался и, с своей стороны, не удостоивал соперника явного прения, показывая иногда, молча, как бы невзначай, или, лучше сказать, выдвигая иногда на вид, одну совершенно национальную вещь - огромный кулак, жилистый, узловатый, обросший каким-то рыжим пухом, и всем становилось ясно, что если эта глубоко национальная вещь опустится без промаху на предмет, то действительно только мокренько станет. (PSS 8, Ü,15,133-34)

Der Faustkampfherr lächelte nur verächtlich und beleidigend beim Wort "Boxen", würdigte seinerseits seinen Rivalen keines offenen Streites, sondern zeigte manchmal schweigend, wie von ungefähr, oder, besser gesagt, hob manchmal eine ganz nationale Sache hervor - eine Riesenfaust, sehnig, knotig, mit irgendeinem roten Flaum bewachsen, und allen wurde klar, wenn diese zutiefst nationale Sache ohne Fehl auf einen Gegenstand gelangte, dann würde es wirklich nur noch feuchtes Rot geben.

Es ist der auktoriale Erzähler, der durch die Art und die Wortwahl seines Erzählens die Eifersucht zwischen den beiden elenden Kumpanen Rogozins zur sarkastischen Opposition zwischen dem "reinen Westler" und dem "höchst nationalen" Faustkampfmann stilisiert und auf diese Weise eine recht gezielte intertextuelle Beziehung zu Turgenevs Faust-Motiv herstellt. Potugins nationalrussischer verneinender Lakaienkreatur mit der Vorliebe für den von einem Herrn und Meister inspirierten Faustkampf entsprechen in dieser Passage des Dostoev-

skijschen Erzählberichts gleich zwei gegensätzliche Lakaien- und Schlägergestalten, der "reinste Westler" und Boxsportexperte, und der nationalrussische Faustkampfherr. Auch in dieser Entsprechung ist eine polemische Analogie zu Potugin enthalten. Potugins Opposition zwischen dem Degen des freien Mannes und der Lakaienfaust des russischen "Verneiners" wird hier ironisch durch die Opposition zwischen "westlerischer" und "nationalrussischer" Faust ersetzt und dementiert: beide Fäuste, die "westlerische" wie die "nationalrussische", gehören Lakaienseelen.

Diese explizite *Rauch*-Anspielung ist nun in eine generellere Parallele zwischen Rogožins Kumpanen und dem bei Turgenev dargestellten Gubarev-Kreis eingelassen. Beide Personenkreise sind satirisch durch extreme Wandlungsfähigkeit charakterisiert. Die einzelnen Mitglieder des Turgenevschen Gubarev-Zirkels werden von vornherein als nicht nur ideologisch konfuse, sondern als völlig prinzipienlose Phrasendrescher dargestellt; der Rebellenführer Gubarev endet schließlich als Leuteschinder auf dem elterlichen Gut, sein Gefolgsmann Babaev als Helfer in dieser Rolle. Bei Dostoevskij entspricht dem die groteske Disponibilität einiger Rogožin-Kumpane, namentlich des Boxers Keller. Nach einem Zwischenspiel in den Diensten Nastas'ja Filippovnas tritt er schließlich in dem politisch motivierten Trupp um den falschen Sohn Pavliščevs, Burdovskij, (PSS 8, II, 7-10) auf. Sie dringen abends in die Gesellschaft des Fürsten ein, um ihn zur Teilung seines Erbes mit Burdovskij zu zwingen. Es handelt sich um Leute, die "weiter gelangt sind als die Nihilisten" (PSS 8, II, 7, 213), und die für die Verwirklichung ihrer Auffassung von Gerechtigkeit praktische Schritte unternehmen. Ihre Zwielfichtigkeit beruht bei Dostoevskij auf einer politischen Ideologie, die bedenkenlos zur Rechtfertigung eines kriminellen Erpressungsakts verwendet wird. Der Boxer Keller ist nicht nur zur Unterstützung der jungen Leute mit von der Partie, sondern er hat auch den ideologietiefenden Schmähartikel verfaßt, in dem der Fürst erpresserisch verunglimpft wird.

Diesen Gemeinsamkeiten mit Turgenev bei der Charakterisierung jugendlicher Oppositioneller stehen aber auch bedeutende Kontraste gegenüber. Die pauschal satirische Eindeutigkeit von Turgenevs Schilderung junger Hohlköpfe wird von Dostoevskij durch eindrucksvolle Individualisierungen einzelner Gruppenmitglieder beantwortet; es sei hier nur auf Ippolit Terent'ev verwiesen, dem zunächst die verächtliche Rolle des erpresserischen Wortführers im Burdovskij-Trupp zugewiesen wird, ehe er zu einer der Hauptfiguren des Romans aufrückt. Sogar dem Boxer und Pamphletisten Keller wird die Ehre der Versöhnung mit Myškin zuteil; für die geplante Trauung mit Nastas'ja Filippovna ist er als Begleiter des Bräutigams vorgesehen.

4. Schlußbetrachtung. Der implizite Autor und die Intertextualität

Zum Nachweis der Anspielungen auf den Roman *Rauch* war ein teilweise umständliches Indizienverfahren anzuwenden. Die nicht allzu zahlreichen ganz spezifischen Allusionsmotive im Text des *Idiot* ließen sich in der Hauptsache durch den Umweg über die späteren Kommentare Dostoevskijs zu Turgenevs *Rauch* (in den Arbeitsheften 1876-77) im Text des *Idiot* aufspüren und anschließend durch die Erläuterung ihrer Zusammenhänge mit weniger spezifischen Allusionsmotiven plausibel machen. So gewann das Motiv "Rauch" im Munde Radomskijs seine Überzeugungskraft als Turgenev-Anspielung erst im Zusammenhang mit den sonstigen Turgenev-Anklängen, mit denen diese Figur ausgestattet ist; das Motiv des "Marderpelzes für Myškin" enthüllte seinen intertextuellen Sinn erst im Zusammenhang mit Myškins Zivilisations-Postulat, das der Zivilisationsidee des Turgenev'schen Potugin konfrontiert wird; das Motiv der "nationalen Faust" erhält seine allusive Nuance erst im Zusammenhang mit der recht unspezifischen Analogie zwischen dem Turgenev'schen Gubarev-Zirkel und den Dostoevskijschen Kumpaneien um Rogozšin, Nastas'ja Filippovna und Burdovskij. Nicht weniger umständlich wird der Nachweis einer versteckten Anspielung auf Turgenevs Figur des Litvinov (in IV,1) ausfallen, die gleich noch nachzutragen ist.

Zuvor sei aber die selbstkritische Frage gestellt: Kommt bei einer Untersuchung der Verflechtung zwischen *Rauch*-Reminiszenzen und intratextuellen Verweisen mehr heraus als nur eine gewisse Profilierung und Neubeleuchtung einiger Erkenntnisse über Komposition und Semantik des *Idiot*, auf die auch eine sorgfältige werkimmanente Interpretation gestoßen wäre? Diese Frage ist womöglich nur in einem Punkt positiv zu beantworten. Gemeint ist die Einschätzung der Beziehungen zwischen dem "impliziten Autor", dem "fiktionalen Erzähler" und der Figur im Bedeutungsaufbau des *Idiot*.

Die werkimmanente Interpretation nach westlichem literaturwissenschaftlichem Herkommen wird voraussetzen, daß die "Intention" des impliziten Autors lediglich das (ambivalente) Produkt aus den vielfältigen Beziehungen zwischen Figuren und fiktionalem Erzähler ist. Eine Betrachtung der Verflechtung zwischen intertextuellen und intratextuellen Beziehungen des Romans führt demgegenüber zu einer bedeutend aktiveren Einschätzung der Rolle des impliziten Autors. Er macht sich in den kompositorischen Vor- und Rückverweisen innerhalb des Romans geltend, in seiner besonderen Verfügungsgewalt liegen aber zugleich auch die verborgenen oder expliziten literarischen Anspielungen.

Literarische Anspielungen können den dargestellten Figuren und dem fiktionalen Erzähler in den Mund gelegt sein, ohne daß diese "davon wissen". Myškin "weiß nicht", daß seine Forderung, die russische Zivilisation dem Westen zu bringen, eine Retourkutsche auf die Zivilisationsthese des Turgenev'schen

Potugin ist. Rogozšin "kann nicht wissen", daß der Marderpelz, den er dem Fürsten verspricht, auf eben diesen Potugin anspielt³¹. In solchen Fällen interveniert vielmehr der implizite Autor besonders deutlich in die Reden der betreffenden Figur bzw. des Erzählers, funktioniert dargestellte Äußerungen zu intertextuellen Anspielungen um und gewinnt damit eine sekundäre Basis im Romantext selbst. Selbst wenn eine Figur oder der Erzähler "aus eigenem Antrieb" und mit "vollem Wissen" sich auf andere Autoren und Texte bezieht, ist in der Regel der implizite Autor in besonderer Weise an der Anspielung beteiligt. Derartige intertextuell motivierte Manifestationen des impliziten Autors verflechten sich oft genug mit intratextuell begründeten, also z.B. mit Interferenzen zwischen Figuren- und Erzählerrede, die ebenfalls das Wirken des impliziten Autors indizieren. Er steht im Zentrum der Verflechtung intratextueller und intertextueller Verweise.

In diesem Zusammenhang stellt sich aber auch das Problem des Verhältnisses zwischen implizitem Autor und fiktionalem Erzähler neu. Wie oben ausführlich dargelegt, ist die Rede des fiktionalen Erzählers im *Idiot* in ihrem Stil und ihrer Autorität völlig uneinheitlich. Dies wird durch vereinzelte Passagen mit hervorgekehrtem Auktorialitätseffekt im Erzählbericht nur unterstrichen. Die Folge davon ist, daß der Erzählbericht mit seinen wechselnden Funktionen und Stileigenschaften für die Intention des impliziten Autors in unterschiedlichem Maß transparent wird, ihm "sprachliche Masken" bietet, die er abwechselnd verwendet.

An einer Stelle wird die Maske besonders durchsichtig. Der "Erzähler" stellt in *Idiot* IV,1 eine beziehungsreiche Theorie der Durchschnittstypen im Leben und im Roman auf, die trotz fehlender Namensnennung u.a. auch Turgenev ins Visier nimmt. Diese Theorie der Durchschnittstypen steht übrigens in einem deutlichen kompositorischen und gedanklichen Zusammenhang mit der auktorialen Eröffnung des 3. Teils, in der eine sarkastische Theorie der "praktischen und tüchtigen Menschen" formuliert worden war³². Füllte der Erzählerkommentar in III,1 die Zeit aus, in der Lizaveta Epančina den Fürsten in ihr Haus führt, so fällt die auktoriale Eröffnung von IV,1 in die Zeit des Heimwegs der Varvara Pticyna von den Epančins, wo sie die Nachricht vom bevorstehenden Verlöbnis Myškins mit Aglaja erfahren hatte. Allerdings besteht hier zwischen dem Erzählerkommentar und den Gedankengängen Varvaras kein spezieller Zusammenhang. Im Gegenteil ist die Erzählerrede in diesem Fall vom Sinn und Trachten der dargestellten Figuren Varvaras und ihres Bruders Gavrila besonders stark abgehoben. Sie kommt einer hämischen auktorialen Verurteilung dieser Figuren gleich.

Völlig übergehen dürfe "der Romancier" die "ganz gewöhnlichen" Gestalten nicht, so führt Dostoevskijs "Erzähler" in IV,1 mit heimlichem Hohn aus, weil sonst die Wahrscheinlichkeit (pravdopodobie) nicht gewahrt wäre³³. Wie aber

können ganz gewöhnliche Menschen sich im Leben und im Roman interessant machen? Ehe er seine eigene Lösung der Frage am Beispiel Pticyns sowie Varvaras und Gavrilas darlegt, beruft der "Erzähler" bzw. "Romancier" sich auf Molières Georges Dandin sowie auf Gogol's Figuren Podkolesin und vor allem **Pirogov**, die ideale Durchschnittsgestalt, die sich ohne jeden Selbstzweifel für genial hält. Im folgenden Passus wird auch die diesbezügliche Turgenevsche Methode in den Gedanken-zusammenhang einbezogen:

Стоило некоторым из наших барышень остричь себе волосы, надеть синие очки и наименоваться нигилистками, чтобы тотчас же убедиться, что, надев очки, они немедленно стали иметь свои собственные "убеждения". Стоило **иному** только капельку почувствовать в сердце своем что-нибудь из какого-нибудь общечеловеческого и доброго ощущения, чтобы немедленно убедиться, что уж никто так не чувствует, как он, что он передовой в общем развитии. (PSS 8, IV, 1, 384)

Einige unserer Fräuleins brauchten sich bloß die Haare kurz schneiden zu lassen, eine blaue Brille aufzusetzen und sich Nihilistinnen zu nennen, um sogleich gewahr zu werden, daß sie, mit ihrer Brille, unverzüglich ihre eigenen "Überzeugungen" zu haben begannen. **Manch einer** brauchte in seinem Herzen bloß ein klein bißchen was von Allgemeinmenschlichem und gutigem Gefühl zu verspüren, um sogleich gewahr zu werden, daß niemand sonst so fühlt wie er, und daß er in der allgemeinen Entwicklung an der Spitze steht.

Die Erwähnung der blaubebrillten jungen Nihilisten-Damen ersetzt hier den expliziten Verweis auf den Autor des *Rauch*; sie sind auf die Turgenevschen Fräuleins gemünzt, von denen einige auch den Roman *Rauch* bevölkern. "**Manch einer**", der sich ein bißchen Allgemeinmenschlichkeit und Güte anmaßt (statt Genialität, wie Pirogov), ist speziell auf Turgenevs Litvinov bezogen. Das darf im Zusammenhang mit allen übrigen *Rauch*-Reminiszenzen als sicher gelten: Potugin hatte Litvinov aufgetragen, seine Gutsarbeit in Rußland bei allen Zweifeln und Mißerfolgen als Dienst an der Zivilisation im europäischen und allgemeinmenschlichen Sinne zu verstehen, Litvinov hatte in diesem Sinne großmütig einen Großteil seines Bodens an seine Bauern abgetreten und nach eigenem Verständnis für den "großen Gedanken" gewirkt (*Dym* XXVII, 138).

Der im Romantext noch versteckte Zusammenhang zwischen den Pirogovs und Turgenevs Litvinov wird in einer späteren Notiz ganz explizit gemacht:

Литвинов - надо было отметить и показать, что он сам больше всех виноват, и лицо комическое, из разряда **Пироговых**, а не патетичное. (PSS 24, 79)

Litvinov - es hätte deutlich gemacht und gezeigt werden sollen, daß er am meisten Schuld hat und eine komische Figur vom Schlage der Pirogovs, und keine pathetische Figur ist.

Die Passage aus *Idiot* IV,1 interessiert uns jedoch nicht allein wegen ihrer Turgenev-Reminiszenzen, sondern auch wegen ihrer erzähltheoretischen Implikationen. Die Fiktion des Erzählers hängt hier nur noch am dünnen Faden der kompositorischen Beziehung zur auktorialen Eröffnung von III,1. Der gar nicht mehr als Erzähler maskierte implizite Autor (er nennt sich "romanist" - "Romancier") setzt nämlich sich und seine Methode zu Beginn von IV,1 derart explizit in ein Verhältnis zu "fremden" literarischen Methoden, daß vorübergehend der Blick auf sein auktoriales Antlitz "selbst" frei wird. Seine Verankerung im Romantext kann hier kaum noch als sekundär bezeichnet werden; die Stimme, die an dieser Stelle spricht, ist die "fiktionale", d.h. in die Romanfiktion einbezogene Stimme des Verfassers, der sich gleichsam als Autor des *Idiot* neu erfunden hat.

In diesem Punkt enthält die intertextualitätsbezogene Interpretation eine offenkundige Herausforderung der werkimmanenten Methode auf deren ureigenstem Gebiet. Die Erzähltheorien, mit denen wir im Westen bisher gewohnheitsmäßig gearbeitet haben, sind offenbar vor allem im Bereich der Kategorien "fiktionaler Erzähler" und "impliziter Autor" und der zwischen beiden bestehenden Beziehungen revisionsbedürftig.

Als Ergebnis unserer Untersuchung kann festgehalten werden: Dostoevskij hat seinen schöpferischen Dialog mit Turgenev - trotz des bekannten Zerwürfnisses - in seinem Roman *Idiot* nicht nur in allgemeiner Weise fortgesetzt, sondern auch einen spezifischen Kontakt zu Turgenevs *Rauch* hergestellt, so versteckt die betreffenden Anspielungen auch sein mögen. Sie stehen, wie gezeigt wurde, nicht isoliert da, sondern sie verflechten sich vielfältig mit anderen Turgenev-Reminiszenzen sowie insbesondere auch mit intratextuellen Verweisen unterschiedlichster Art. Auf diese Weise wird im Medium dieses Romans eine spezifische Perspektive auf "fremde" Literatur der Zeit gestaltet, in der auch die Position Turgenevs sich abbildet.

Das Ergebnis einer spezifischen intertextuellen Beziehung von *Idiot* zu *Rauch* ist für eine subtilere Einschätzung der Position des *Idiot* in der literarischen Situation seiner Entstehungs- und Publikationszeit, sowie des literarischen Verhältnisses zwischen beiden Autoren und dessen Fortentwicklung auch nach dem Streit vom Juli 1867 gewiß von Interesse. Es wäre durch eine umfassende Untersuchung der gesamten Intertextualität des *Idiot* zu ergänzen und dadurch in seiner Tragweite zu relativieren.

Anmerkungen

- 1 N.F. Budanova 1987. - Zitate aus Dostoevskij folgen der Ausgabe F.M. Dostoevskij, 1972 ff. (PSS, Bandnummer, Teil- und Kapitelnummer, Seitenzahl); Zitate aus Turgenevs Roman *Dym* folgen der Ausgabe I.S. Turgenev 1961, t.4 (*Dym*, Kapitelnummer, Seitenzahl). *Kursive* Hervorhebungen in allen Zitaten entsprechen den Originalen, **fettgedruckte** stammen vom Verfasser dieses Beitrags, ebenso die deutschen Übersetzungen - R.F.
- 2 Es versteht sich von selbst, daß noch immer jede Behandlung von Dostoevskijs Intertextualität, auch die vorliegende, von den Anregungen Michail Bachtins zehrt, des großen Begründers einer modernen Dostoevskij-Wissenschaft. Bachtin-Inspirationen wirken unabhängig vom Grad der Zustimmung zu seiner Gesamtkonzeption oder zu einzelnen seiner Thesen nach. Eine Fortschreibung der Bachtin-Exegese gehört indessen nicht zu den Aufgaben dieser Studie.
- 3 Vgl. Ju. Nikol'skij, 1921, 30-45 sowie N.F. Budanova 1987, Kapitel "Spor o Rossii i Zapade", 109-145.
- 4 Auch in den Kommentaren und Anmerkungen zu *Idiot* in PSS 9, die ansonsten bei ihren Nachweisen intertextueller Beziehungen besonderen Ehrgeiz zeigen, wird das Thema nicht berührt.
- 5 Budanova 1987, 95 zitiert Dostoevskijs sehr positive Einschätzung von Turgenevs Lavreckij aus dem Roman *Adelsnest* (PSS 22, 189-190; PSS 24, 167, 183). Zu seiner fortgesetzten Abwertung von *Rauch* ("strašnoe padenie xudožestvennosti") vgl. PSS 24, 77
- 6 Vgl. PSS 9, 369.
- 7 So erinnern Epančins und Tockijs Erzählungen über ihre jeweils schlimmsten Untaten in I,14 ihrem ganzen Charakter nach an Turgenevs frühe Offizierserzählungen (vgl. u.a. "Žid") - unbeschadet anderer literarischer Anspielungen, die darin ebenfalls enthalten sind.
- 8 Zur Geschichte des Zerwürfnisses vom 10. Juli 1867 wegen des Romans *Rauch* (erschieden in der Märznummer 1867 des "Russkij vestnik") vgl. Ju. Nikol'skij, 1921, 30-45, sowie L. Grossman 1965, 401 ff.
- 9 Als die Litvinov gegenüberstehende Hamlet-Figur ist Potugin mit seinen zwar "sympathischen", aber letztlich unproduktiven Reflexionen erkennbar. Was Litvinov an Komik fehlt, ist Potugin gleichsam übertragen worden. Das komische Element an Potugin wird allerdings selten kommentiert.

- 10 Zu den reichhaltigen Bibel-Reminiszenzen in Turgenevs *Rauch* vgl. neuerdings P. Thiergen 1983, 277-311; Thiergen hebt hier endlich auch einmal nach Gebühr die existentiellen Werte von Turgenevs Roman hervor, der sonst meist plan ideologisch gelesen wird; Bibel-Reminiszenzen in *Idiot*, darunter vor allem solche aus der Offenbarung, werden im Kommentar zur kritischen Ausgabe (PSS 9) verzeichnet.
- 11 Vgl. eine Notiz Dostoevskijs: "So viel Kraft, so viel Leidenschaft ist in der gegenwärtigen Generation, und an nichts glauben sie. Grenzenloser Idealismus mit grenzenlosem Sensualismus" (PSS 9, 166)
- 12 Daß die Eisenbahn als Symbol der sozialen Verhältnisse auch dem Autor des *Idiot* nicht fremd ist, bezeugt eine Äußerung Lebedevs. (PSS 8, III, 4, 311)
- 13 Der Offizier heißt einmal Molovcov (PSS 8, 299), das andere mal Kurmysšev (PSS 8, 307). Dostoevskij hat diesen Widerspruch offenbar übersehen.
- 14 Turgenev-Reminiszenzen bei der Darstellung dieser Figur werden hier später expliziert. Sie müssen nicht notwendig im Widerspruch zu V. Kirpotins (bei aller Spekulativität durchaus erwägenswerter) These stehen, wonach N.N. Strachov Prototyp Radomskijs sei - V. Kirpotin 1980, 135 ff.
- 15 Erinnert sei an das Spiel mit den Wortmotiven "stena" (die Wand) und "stony" (das Stöhnen) in den *Aufzeichnungen aus dem Untergrund*, das sich in dem mit Ippolit verbundenen stena-Motiv des *Idiot* fortsetzt.
- 16 Dem sei hinzugefügt, daß Radomskijs Uneigennützigkeit in dieser Situation unzweideutig ist; ihm geht es tatsächlich vor allem um das Glück der vom Fürsten verlassenen Aglaja. Beim Turgenevschen Potugin kommt ein Rest von Eifersucht hinzu, denn er liebt Irina selbst.
- 17 Daß das syntaktische Muster "vse éto ... dym" im Munde Radomskijs eben auf Turgenevs Litvinov bezogen ist, läßt sich durch eine spätere Notiz aus den *Arbeitsheften 1876-77* untermauern:
 «Дым». Вот такой-то господин едет в вагоне и осуждает всех и решает, что всё это дым. Мне досадно, что ему дано это право. Он хуже всех и не имеет тут слов." (PSS, 24, 90).
 "Rauch". Da fährt so ein Herr im Waggon, verurteilt alle und bestimmt, daß das alles Rauch ist. Es ärgert mich, daß ihm das Recht dazu gegeben ist. Er ist der Schlechteste von allen und hat hier gar nichts zu sagen. -
 Leider haben wir kein Dostoevskij-Wörterbuch, das die sonstige Dostoevskijsche Verwendungsweise des Wortes dym nachweise.
- 18 Zu den Ausnahmen gehört u.a. die "auktoriale" Schilderung der Vorgeschichte Nastas'ja Filipovnas und ihrer Beziehungen zum Vormund und Verführer Tockij (I,4).
- 19 Das Zeitungspamphlet wird seinerseits in II, 2 assoziativ angekündigt durch die Schilderung der Gerüchte, die über Mysškins Beziehungen zu Nastas'ja

Filippovna in Petersburg umlaufen (PSS 8, II, 1, 150). Auch diese Schilderung unterhält intratextuelle Beziehungen zu den in IV, 9 referierten Gerüchten.

- 20 И вот, если бы спросили у нас разъяснения, - не насчет нигилистических оттенков события, а просто лишь насчет того, в какой степени удовлетворяет назначенная свадьба действительным желаниям князя, в чем именно состоят в настоящую минуту эти желания, как именно определить состояние духа нашего героя в настоящий момент и прочее и прочее в этом же роде, то мы, признаемся, были бы в большом затруднении ответить. (PSS 8, IV, 9, 477).
Und wenn man nun also von uns eine Erklärung verlangte - nicht wegen der nihilistischen Nuancen des Ereignisses, sondern einfach bloß zu der Frage, in welchem Maße die verabredete Heirat wirklich die Wünsche des Fürsten befriedigt, worin denn nun gerade jetzt diese seine Wünsche bestehen, wie man denn nun den Gemütszustand unseres Helden im gegenwärtigen Moment bestimmen soll, und so weiter und so fort in dieser Art, so wären wir zugegebenermaßen um eine Antwort sehr verlegen.
- 21 Dostoevskij setzt Potugin und Turgenev als Autor des Romans *Rauch* offenbar aus langjähriger Gewohnheit gleich. ("Потугин - это сам г-н Тургенев", PSS 24, 74). Dagegen macht Budanova 1987, 139 mit Recht geltend, daß Dostoevskij den Autor des *Rauch* vom Autor etwa des *Adelnestes* sehr wohl zu unterscheiden mußte.
- 22 In seiner Ironie und Gebrochenheit ist Potugin offensichtlich eine direkte Vorläuferfigur so mancher Gestalt von Thomas Mann - man denke hier insbesondere an den Settembrini aus dem *Zauberberg*.
- 23 Potugin ist in seiner Gebundenheit an die Geliebte und als *alter ego* eines jüngeren Rivalen mit der Figur des alternenden Hausfreundes Rakitin aus Turgenevs Theaterstück *Ein Monat auf dem Lande* zu vergleichen, dem der jugendliche, von der Hausherrin begehrte Beljaev gegenübergestellt ist.
- 24 U.a. hat Potugin die 1867 noch recht frische Publikation der autobiographischen Vita des Protopopen Avvakum gelesen; vgl. *Dym* V, 26.
- 25 Der Begriff der "auktorialen Intention" des impliziten Autors wird hier als eine Dimension im Bedeutungsaufbau des Erzählwerks verstanden, also zunächst noch als eine werkimmanente Größe. Gemeint ist die "Intention" des implizierten Urheber-Subjekts, die in ihrer bedeutungsmäßigen Dynamik und Ambivalenz aus den Korrelationen zwischen dargestellten Figurenintentionen und dargestellten Erzählerintentionen erwächst und dabei durchaus in Spannungsverhältnisse zu den dargestellten Intentionen geraten kann. Die "auktoriale Intention" unterliegt den gleichen Ambivalenz- und Vieldeutigkeitsregeln wie der gesamte Bedeutungsaufbau des Werks und seine übrigen Komponenten und Dimensionen. In *Idiot* wirkt sie manchmal in besonderem Maße in die Rede des dargestellten Erzählers hinein, die in be-

stimmten Passagen einen ausgesprochen "Auktorialitätseffekt" erzeugt, ohne dadurch an zuverlässiger Autorität zu gewinnen.

- 26 Budanova 1987, 125-129 kommentiert Dostoevskijs negativ besetztes Verständnis der "Zivilisation". Danach unterscheidet Dostoevskij in einer geschichtsphilosophischen Bemerkung als Etappen der Menschheitsentwicklung die "ursprünglichen patriarchalischen Gemeinschaften (obščiny)", die kritische Übergangsepoche der "Zivilisation" mit all ihren Entfremdungserscheinungen (vgl. hierzu auch PSS 24, 132), und schließlich die utopische künftige Etappe der "Brüderlichkeit" (PSS 24, 127 f.). Vgl. aber die positive Verwendung des Begriffs im Zusammenhang mit der "uneigennützigen" russischen Freiwilligenbewegung während der Orientkrise 1876 ff., die ihm als "letztes Wort der Zivilisation" gilt (PSS 23, 185).
- 27 Daß gerade diese Stelle in Potugins Reden Dostoevskijs besonders lebhaft Reaktion hervorgerufen hat, läßt sich durch zahlreiche Notizen der Jahre 1876-77 zusätzlich belegen; vgl. die ausführlichen Kommentare in Budanova, 1987, 123 ff.
- 298 Daß hier eben auf Potugin angespielt ist, läßt sich indirekt durch Dostoevskijs Brief an Majkov belegen ("Эти же отпрыски [сцил. "либералишки и прогрессисты"] прибавляют, что они *любят Россию*, а между тем [...] все, что есть в России чуть-чуть самобытного, им ненавистно [...]"; zitiert nach Nikol'skij 1921, 36 ["Dagegen fügen eben diese Sprößlinge [scil. "die Liberalistiker und Progressisten"] hinzu, *sie liebten Rußland*, indessen [...] ist ihnen alles, was es in Rußland an auch nur ein wenig Originellem gibt, verhaßt [...]]; direkt kann der Potugin-Bezug durch eine Notiz aus dem Arbeitsheft 1876-77 untermauert werden: "Потугин говорит, что *любит Россию*. Ну, вздор. Нас-то не надуеет" (PSS, 24, 114) ["Potugin sagt, er liebt Rußland. Das ist doch Unsinn. Uns könnt ihr nicht nasführen"].
- 29 An Potugins sarkastische Sicht der russischen Geschichte klingt übrigens eine ganze Dimension des *Idiot* an, die nicht nur in das Ressort des Erzählers, sondern darüber hinaus in das des impliziten Autors schlägt. Russische Geschichte wird in diesem Roman assoziativ durch die Darstellung der Vertreter des alten russischen Adels einbezogen, zu denen ja auch der "Idiot" selbst gehört. Sie wird einbezogen als vages, fragmentarisches, deformiertes, bestenfalls angelesenes Geschichtsbewußtsein dargestellter Figuren. In besonderem Maße "geschichtsträchtig" sind die Fäseleien des alkoholkranken Generals Ivolgin, der sich als jungen russischen Pagen Napoleons während dessen Besetzung Moskaus ausgibt. Russische Historie wird hier zu den Schnapsphantasien eines haltlosen Menschen verformt.
- 30 Es spricht nicht gegen die intertextuelle Anschließbarkeit dieser auktorialen Erzählerinvektive an Turgenevs Potugin, wenn wir darin zugleich auch einen Bezug auf Dostoevskijs Untergrundmenschen entdecken, der sich mit seinen Sarkasmen gegen die "praktischen und tüchtigen" Menschen gar nicht genug tun kann. Im Unterschied zum von Bachtin so genannten "Erzählen mit der

Hintertür", das den Redestrom des Paradoxalisten aus *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* kennzeichnet, haben wir es in dieser Passage nämlich mit einem bewußt auktorialen, "eindeutigen" und satirischen Kommentar zu tun, der an Potugins "eindeutiges" Rasonieren gut anknüpfbar ist.

- 31 Ob der Turgenev-Kenner Radomskij weiß, daß er mit seinem "Rauch"-Motiv auf Turgenevs Roman anspielt, und ob der fiktionale Erzähler das Motiv der "nationalen Faust" in vollem Bewußtsein auf Turgenev bezieht, darf offen bleiben.
- 32 Wichtige Bindeglieder zwischen den beiden Passagen sind das "nationale Glücksideal des **Generals**", das im Zentrum der Theorie von den "praktischen und tüchtigen" Männern steht (III,1), und das Zentralmotiv der Theorie der "Durchschnittsmenschen" (IV,1), der Gogol'sche, vom Dostoevskijschen "Erzähler" zum **General** beförderte Pirogov (PSS 8, IV,1, 385).
- 33 Der höhnische Beiklang bei der Erwähnung des für den Realismus zentralen Begriffs der "Wahrscheinlichkeit" oder "Wahrheitsähnlichkeit" (pravdopodobie) ist bereits durch den Zusammenhang mit der oben erwähnten "Wahrheitsähnlichkeit" in den Berichten der "vernünftigen Gerüchtermacher" gewährleistet. Nicht von ungefähr legt der Autor dem haltlosen Trunken- und Lügenbold Lebedev auch den schönen Satz in den Mund:
 [...] всякая почти действительность хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда и неправдоподобнее. (PSS 8, III, 4, 313)
 [...] fast jegliche Wirklichkeit hat zwar ihre unverrückbaren Gesetze, aber sie ist fast immer unglaublich und unwahrscheinlich. Und sogar je wirklicher sie ist, desto unwahrscheinlicher ist sie manchmal.

Literatur

- Batjuto, A.I. 1979 "Dostoevskij i Turgenev v 60-70ye gody (Только ли "история вразыды?")", in: *Russkaja literatura* 1979,1,41-64.
- Bjaljy, G.A. 1968, "O psichologičeskoj manere Turgeneva (Turgenev i Dostoevskij)", in: *Russkaja literatura*, 1968, 4.
- Budanova, N.F. 1987, *Dostoevskij i Turgenev. Tvorčeskij dialog*, Leningrad.
- Dostoevskij, F.M. 1972 ff., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Leningrad.
- Dym = Turgenev 1961.
- Grosman, L. 1965, *Dostoevskij*, Moskva (Žizn' zamečatel'nych ljudej, 4 (357))

Kirpotin, V. 1980, *Mir Dostoevskogo. Ètjudy i issledovanija*, Moskva.

Nikol'skij, Ju. 1921 *Turgenev i Dostoevskij. (Istorija odnoj vraždy)*, Sofija (Reprint Leitchworth-Herts-England 1972; Russian Titles for the Specialist No. 44).

PSS = Dostoevskij, F.M. 1972 ff.

Thiergen, P. 1983, "Turgenevs *Dym*: Titel und Thema (Turgenev-Studien V)", in: H.B. Harder/H. Rothe (Hg.), *Studien zu Literatur und Kultur in Osteuropa. Bonner Beiträge zum 9. Internationalen Slawistenkongreß in Kiew, Köln und Wien* (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 18).

Turgenev, I.S. 1961 *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Gos. Izd. chud. literatury, Moskva, t. 4.