

Drei Meister

Stefan Zweig

Drei Meister

Stefan Zweig

Stefan Zweig

Balzac – Dickens – Dostojewski

Romain Rolland
als Dank
für seine unerschütterliche Freundschaft
in lichten und dunklen Jahren

Vorwort

Obwohl in einem Zeitraum von zehn Jahren entstanden, bindet doch kein Zufall diese drei Versuche über Balzac, Dickens und Dostojewski zu einem Buche zusammen. Einheitliche Absicht versucht die drei großen und in meinem Sinne einzigen Romanschriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts als Typen zu zeigen, die eben durch den Kontrast ihrer Persönlichkeiten einander ergänzen und vielleicht den Begriff des epischen Weltbildners, des Romanciers, zu einer deutlichen Form erheben.

Nenne ich Balzac, Dickens und Dostojewski hier die einzigen großen Romanschriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts, so verkenne ich in dieser Voranstellung keineswegs die Größe einzelner Werke Goethes, Gottfried Kellers, Stendhals, Flauberts, Tolstois, Victor Hugos und anderer, von denen mancher einzelne

Roman oftmals das abgesonderte Werk
insbesondere Balzacs und Dickens' weitaus
übertrifft. Und ich glaube, meinen
innerlichen und unerschütterlichen
Unterschied zwischen dem Verfasser eines
Romanes und dem Romancier darum
ausdrücklich feststellen zu müssen.
Romanschriftsteller im letzten, im höchsten
Sinne ist nur das enzyklopädische Genie,
der universale Künstler, der – hier wird
Breite des Werkes und Fülle der Figuren
zum Argument – einen ganzen Kosmos
baut, der eine eigene Welt mit eigenen
Typen, eigenen Gravitationsgesetzen und
einem eigenen Sternenhimmel neben die
irdische stellt. Der jede Figur, jedes
Geschehnis so sehr mit seinem Wesen
imprägniert, daß sie nicht nur für ihn
typisch werden, sondern auch für uns selbst
mit jener Eindringlichkeit bildkräftig, die
uns dann oft verlockt, Geschehnisse und
Personen nach ihnen zu benennen, so daß
wir von Menschen im lebendigen Leben
etwa sagen: eine balzacsche Figur, eine
Dickensgestalt, eine Dostojewskinatur.
Jeder dieser Künstler bildet ein

Lebensgesetz, eine Lebensauffassung durch die Fülle seiner Gestalten so einheitlich hervor, daß es durch ihn eine neue Form der Welt wird. Und dieses innerste Gesetz, diese Charakterformation in ihrer verborgenen Einheit darzustellen ist der wesentliche Versuch meines Buches, dessen ungeschriebener Untertitel lauten könnte: Psychologie des Romanciers.

Jeder dieser drei Romanschriftsteller hat seine eigene Sphäre. Balzac die Welt der Gesellschaft, Dickens die Welt der Familie, Dostojewski die Welt des Einen und des Alls. Vergleiche dieser Sphären zeigen ihre Unterschiede, niemals aber ist unternommen, diese Unterschiede in Werturteile umzudeuten oder die nationalen Elemente eines Künstlers in Neigung oder Abwehr zu betonen. Jeder große Schöpfer ist eine Einheit, die ihre Grenzen und ihr Gewicht in eigenen Maßen in sich schließt: es gibt nur ein spezifisches Gewicht innerhalb eines Werkes, kein absolutes in der Waagschale der Gerechtigkeit.

Alle drei Aufsätze setzen Kenntnis der Werke voraus: sie wollen keine Einführung sein, sondern Sublimierung, Kondensierung, Extrakt. Sie können darum, weil sie zusammendrängen, nur das persönlich als wesentlich Empfundene zur Erkenntnis bringen; am meisten bedaure ich diese notwendige Unzulänglichkeit bei dem Aufsatz über Dostojewski, dessen unendliches Maß ebensowenig wie das Goethes jemals auch von breitester Formel wird umfaßt werden können.

Gern wäre diesen großen Gestalten eines Franzosen, eines Engländers, eines Russen auch das Bildnis eines repräsentativen deutschen Romanschriftstellers, eines epischen Weltbildners in jenem hohen Sinne, wie ich ihn für das Wort Romancier anspreche, beigefügt worden. Doch ich finde keinen einzigen jenes höchsten Ranges in Gegenwart und Vergangenheit. Und es ist vielleicht der Sinn dieses Buches, ihn für die Zukunft zu fordern und den noch Fernen zu grüßen.

Salzburg 1919

Kapitel

Einklang

Es ist schwer und verantwortungsvoll, von Fedor Michailowitsch Dostojewski und seiner Bedeutung für unsere innere Welt würdig zu sprechen, denn dieses Einzigen Weite und Gewalt will ein neues Maß.

Ein umschlossenes Werk, einen Dichter vermeinte erstes Nahen zu finden und entdeckt Grenzenloses, einen Kosmos mit eigen kreisenden Gestirnen und anderer Musik der Sphären. Mutlos wird der Sinn, diese Welt jemals restlos zu durchdringen: zu fremd ist erster Erkenntnis ihre Magie, zu weit ins Unendliche verwölkt ihr Gedanke, zu fremd ihre Botschaft, als daß die Seele unvermittelt aufschauen könnte in diesen neuen wie in heimatlichen Himmel. Dostojewski ist nichts, wenn nicht von innen erlebt. Nur dort, ganz im Untersten, im Ewigen und Unabänderlichen unseres Seins, Wurzel in Wurzel, können wir uns Dostojewski zu verbinden hoffen; denn wie

fremd scheint äußerem Blick diese russische Landschaft, die, wie die Steppen seiner Heimat, weglose, und wie wenig Welt von unserer Welt! Nichts Freundliches umfriedet dort lieblich den Blick, selten rät eine sanfte Stunde zur Rast. Mystische Dämmerung des Gefühls, trächtig von Blitzen, wechselt mit einer frostigen, oft eisigen Klarheit des Geistes, statt warmer Sonne flammt vom Himmel ein geheimnisvoll blutendes Nordlicht. Urweltlandschaft, mystische Welt hat man mit Dostojewskis Sphäre betreten, uralt und jungfräulich zugleich, und süßes Grauen schlägt einem entgegen wie vor jeder Naheit ewiger Elemente. Bald schon sehnt sich Bewunderung gläubig zu verweilen, und doch warnt eine Ahnung das ergriffene Herz, hier dürfe es nicht heimisch werden für immer, müsse es doch wieder zurück in unsere wärmere, freundlichere, aber auch engere Welt. Zu groß ist, spürt man beschämt, diese erzene Landschaft für den täglichen Blick, zu stark, zu beklemmend diese bald eisige, bald feurige Luft für den zitternden Atem. Und die Seele würde

fliehen vor der Majestät solchen Grauens,
wäre nicht über dieser unerbittlich
tragischen, entsetzlich irdischen Landschaft
ein unendlicher Himmel der Güte
sternenklar ausgespannt, Himmel auch
unserer Welt, doch höher ins Unendliche
gewölbt in solchem scharfen geistigen
Frost, als in unseren linden Zonen. Erst der
befreundete Aufblick aus dieser Landschaft
zu ihrem Himmel spürt die unendliche
Tröstung dieser unendlichen irdischen
Trauer, und ahnt im Grauen die Größe, im
Dunkel den Gott.

Nur solcher Aufblick zu seinem letzten
Sinne vermag unsere Ehrfurcht vor dem
Werke Dostojewskis in eine brennende
Liebe zu verwandeln, nur der innerste
Einblick in seine Eigenheit das
Tiefbrüderliche, das Allmenschliche dieses
russischen Menschen uns klarzutun. Aber
wie weit und wie labyrinthisch ist dieser
Niederstieg bis zum innersten Herzen des
Gewaltigen; machtvoll in seiner Weite,
schreckhaft durch seine Ferne, wird dies
einziges Werk in gleichem Maße

geheimnisvoller, als wir von seiner unendlichen Weite in seine unendliche Tiefe zu dringen suchen. Denn überall ist es mit Geheimnis getränkt. Von jeder seiner Gestalten führt ein Schacht hinab in die dämonischen Abgründe des Irdischen, hinter jeder Wand seines Werkes, jedem Antlitz seiner Menschen liegt die ewige Nacht und glänzt das ewige Licht: denn Dostojewski ist durch Lebensbestimmung und Schicksalsgestaltung allen Mysterien des Seins restlos verschwistert. Zwischen Tod und Wahnsinn, Traum und brennend klarer Wirklichkeit steht seine Welt. Überall grenzt sein persönliches Problem an ein unlösbares der Menschheit, jede einzelne belichtete Fläche spiegelt Unendlichkeit. Als Mensch, als Dichter, als Russe, als Politiker, als Prophet: überall strahlt sein Wesen von ewigem Sinn. Kein Weg führt an sein Ende, keine Frage bis in den untersten Abgrund seines Herzens. Nur Begeisterung darf ihm nahen, und auch sie nur demütig in der Beschämung, geringer zu sein als seine eigene liebende Ehrfurcht vor dem Mysterium des Menschen.

Er selbst, Dostojewski, hat niemals die Hand gerührt, um uns an sich heranzuhelfen. Die anderen Baumeister des Gewaltigen in unserer Zeit offenbarten ihren Willen. Wagner legte neben sein Werk die programmatiche Erläuterung, die polemische Verteidigung, Tolstoi riß alle Türen seines täglichen Lebens auf, jeder Neugier Zutritt, jeder Frage Rechenschaft zu geben. Er aber, Dostojewski, verriet seine Absicht nie anders als im vollendeten Werk, die Pläne verbrannte er in der Glut der Schöpfung. Schweigsam und scheu war er ein Leben lang, kaum das Äußerliche, das Körperliche seiner Existenz ist zwingend bezeugt. Freunde besaß er nur als Jüngling, der Mann war einsam: wie Verminderung seiner Liebe zur ganzen Menschheit schien es ihm, einzelnen sich hinzugeben. Auch seine Briefe verraten nur Notdurft der Existenz, Qual des gefolterten Körpers, alle haben sie verschlossene Lippen, so sehr sie Klage und Notruf sind. Viele Jahre, seine ganze Kindheit sind von Dunkel umschattet, und schon heute ist er, dessen Blick manche in unserer Zeit noch

brennen sahen, menschlich etwas ganz Fernes und Unsinnliches geworden, eine Legende, ein Heros und ein Heiliger. Jenes Zwielicht von Wahrheit und Ahnung, das die erhabenen Lebensbilder Homers, Dantes und Shakespeares umwittert, entirdischt uns auch sein Antlitz. Nicht aus Dokumenten, sondern einzig aus wissender Liebe läßt sich sein Schicksal gestalten.

Allein also und führerlos muß man hinab in das Herz dieses Labyrinths zu tasten suchen und den Faden Ariadnes, der Seele, vom Knäuel der eigenen Lebensleidenschaft ablösen. Denn je tiefer wir uns in ihn versenken, desto tiefer fühlen wir uns selbst. Nur wenn wir an unser wahres allmenschliches Wesen hinangelangen, sind wir ihm nah. Wer viel von sich selbst weiß, weiß auch viel von ihm, der wie kaum einer das letzte Maß aller Menschlichkeit gewesen. Und dieser Gang in sein Werk führt durch alle Purgatorien der Leidenschaft, durch die Hölle der Laster, führt über alle Stufen irdischer Qual: Qual des Menschen, Qual der Menschheit, Qual

des Künstlers und der letzten, der grausamsten, der Gottesqual. Dunkel ist der Weg, und von innen muß man glühen in Leidenschaft und Wahrheitswillen, um nicht in die Irre zu gehen: unsere eigene Tiefe erst müssen wir durchwandern, ehe wir uns in die seine wagen. Er sendet keine Boten, einzig das Erlebnis führt Dostojewski zu. Und er hat keine Zeugen, keine anderen als des Künstlers mystische Dreieinheit in Fleisch und Geist: sein Antlitz, sein Schicksal und sein Werk.

Das Antlitz

Sein Antlitz scheint zuerst das eines Bauern. Lehmfarben, fast schmutzig falten sich die eingesunkenen Wangen, zerfältigt von vieljährigem Leid, dürrstend und versengt spannt sich mit vielen Sprüngen die rissige Haut, der jener Vampir zwanzigjährigen Siechtums Blut und Farbe entzogen. Rechts und links starren, zwei mächtige Steinblöcke, die slawischen Backenknochen heraus, den herben Mund, das brüchige Kinn überwuchert wirrer Busch von Bart. Erde, Fels und Wald, eine tragisch elementare Landschaft, das sind die Tiefen von Dostojewskis Gesicht. Alles ist dunkel, irdisch und ohne Schönheit in diesem Bauern- und beinahe Bettlerantlitz; flach und farblos, ohne Glanz dunkelt es hin, ein Stück russische Steppe auf Stein versprengt. Selbst die Augen, die tief eingesenkt, vermögen aus ihren Klüften nicht diesen mürben Lehm zu erleuchten, denn nicht nach außen schlägt klar und

blendend ihre gerade Flamme, gleichsam nach innen ins Blut hinein brennen zehrend ihre spitzen Blicke. Wenn sie sich schließen, stürzt der Tod sofort über dies Gesicht, und die nervöse Hochspannung, die sonst die mürben Züge zusammenhält, sinkt nieder ins lethargisch Unbelebte.

Wie sein Werk ruft dies Antlitz erst das Grauen vom Reigen der Gefühle auf, dem sich zögernd Scheu und dann leidenschaftlich, in wachsender Bezauberung, Bewunderung gesellt. Denn nur die irdische Niederung, die fleischliche, seines Antlitzes dämmert hin in dieser düster-erhabenen naturhaften Trauer. Aber wie eine Kuppel, weißstrahlend und gewölbt, hebt sich ragend über dem engen bäuerischen Gesicht die aufstrebende Rundung der Stirne: aus Schatten und Dunkel steigt blank und gehämmert der geistige Dom: harter Marmor über den weichen Lehm des Fleisches, das wüste Dickicht des Haares. Alles Licht strömt in diesem Antlitz nach oben, und blickt man in sein Bild, so fühlt man immer nur sie, diese

breite mächtige, königliche Stirne, sie, die immer strahlender leuchtet und sich zu weiten scheint, je mehr das alternde Antlitz in Krankheit vergrämt und vergeht. Wie ein Himmel steht sie hoch und unerschütterlich über der Hinfälligkeit des gebrestigen Körpers, Glorie von Geist über irdischer Trauer. Und auf keinem Bilde leuchtet dies heilige Gehäuse des sieghaften Geistes glorreicher als von jenem des Totenbetts, da die Lider schlaff über die gebrochenen Augen gefallen sind, die entfärbten Hände, fahl und doch fest, das Kreuz gierig umfassen (jenes arme kleine Holzkruzifix, das einst eine Bäuerin dem Zuchthäusler schenkte). Da strahlt sie wie morgens die Sonne über nächtiges Land nieder auf das entseelte Antlitz und kündet mit ihrem Glanz die gleiche Botschaft wie alle seine Werke: daß der Geist und der Glaube ihn erlösten vom dumpfen niederen und körperlichen Leben. In letzter Tiefe ist immer Dostojewskis letzte Größe: und nie spricht sein Antlitz stärker als aus seinem Tod.

Die Tragödie seines Lebens

Non vi si pensa quanto sangue costa.

Dante

Immer ist bei Dostojewski Grauen der erste Eindruck und der zweite erst Größe. Auch sein Schicksal scheint anfangs dem flüchtigen Blick so grausam und gemein, wie sein Antlitz bäuerisch und gewöhnlich. Zuerst empfindet man es nur als eine sinnlose Marter, denn mit allen Instrumenten der Qual foltern diese sechzig Jahre den hinfälligen Körper. Die Feile der Not reibt seiner Jugend und seinem Alter die Süße weg, die Säge des körperlichen Schmerzes knirscht in sein Gebein, die Schraube der Entbehrung wühlt ihm hart bis an den Lebensnerv, die brennenden Drähte der Nerven zucken und zerren unaufhörlich durch seine Glieder, der feine Stachel der Wollust reizt unersättlich seine Leidenschaft. Keine Qual ist gespart, keine Marter vergessen. Eine sinnlose

Grausamkeit, eine blindwütige
Feindseligkeit scheint dies Schicksal
vorerst. Rückschauend nur begreift man,
daß es sich so hart zum Hammer
geschmiedet, weil es Ewiges aus ihm
meißeln wollte, daß es gewaltig war, um
einem Gewaltigen gemäß zu sein. Denn
nichts mißt es dem Maßlosen gemächlich
zu, nirgends ähnelt sein Lebensgang dem
gut gepflasterten breiten Bürgersteig aller
anderen Dichter des neunzehnten
Jahrhunderts, immer fühlt man hier eines
finsteren Schicksalsgottes Lust, sich stark
an dem Stärksten zu versuchen.

Alttestamentarisch, heroisch und in nichts
neuzeitlich und bürgerlich ist Dostojewskis
Schicksal. Ewig muß er mit dem Engel
ringen wie Jakob, ewig sich gegen Gott
empören und ewig sich beugen wie Hiob.
Nie läßt es ihn sicher werden, nie träge,
immer muß er den Gott spüren, der ihn
straft, weil er ihn liebt. Nicht eine Minute
darf er rasten im Glück, damit sein Weg bis
ins Unendliche gehe. Manchmal scheint der
Dämon seines Schicksals schon
innezuhalten in seinem Zorn und ihm zu

verstatten, wie alle anderen die gemeine Straße des Lebens zu gehen, aber immer wieder reckt sich die gewaltige Hand und stößt ihn ins Dickicht zurück, in die brennenden Dornen. Schleudert es ihn hoch, so ist's nur, um ihn in tiefere Abgründe hinabzustürzen, ihn die ganze Weite der Ekstase und Verzweiflung zu lehren; es hebt ihn auf in Höhen des Hoffens, wo andere schwach zerschmelzen in Wollust, und wirft ihn in Schlünde des Leidens, wo alle andern zerschellen in Schmerz: und eben wie Hiob zerschmettert es ihn immer in den Augenblicken der höchsten Sicherheiten, nimmt ihm Frau und Kind, belädt ihn mit Krankheit und schändet ihn mit Verachtung, damit er nicht innehalte, mit Gott zu rechten, und ihm durch seine unaufhörliche Empörung und seine unaufhörliche Hoffnung nur mehr gewonnen sei. Es ist, als hätte sich diese Zeit lauer Menschen gerade diesen einen aufgespart, um zu zeigen, welche titanischen Maße in Lust und Qual auch unserer Welt noch möglich seien, und er, Dostojewski, scheint dumpf den gewaltigen

Willen über sich zu spüren. Denn niemals wehrt er sich gegen sein Schicksal, niemals hebt er die Faust. Der Körper, der wunde, bäumt sich konvulsivisch in Zuckungen empor, aus seinen Briefen bricht manchmal wie Blutsturz ein heißer Schrei, aber der Geist, der Glaube, zwingt die Revolte nieder. Der mystisch Wissende in Dostojewski spürt das Heilige dieser Hand, den tragisch fruchtbaren Sinn seines Schicksals. Aus seinem Leid wird Liebe zum Leiden, und mit der wissenden Glut seiner Qual umflammt er seine Zeit, seine Welt.

Dreimal schwingt ihn das Leben empor, dreimal reißt es ihn nieder. Früh schon atzt es ihn mit der süßen Speise des Ruhms: sein erstes Buch schenkt ihm einen Namen; aber rasch faßt ihn die harte Kralle und schleudert ihn wieder zurück ins Namenlose: ins Zuchthaus, in die Katorga, nach Sibirien. Wieder taucht er, nur noch stärker und mutiger, empor: seine Memoiren aus dem Totenhause reißen Rußland in einen Taumel. Der Zar selbst

netzt das Buch mit seinen Tränen, die russische Jugend steht in Flammen für ihn. Er gründet eine Zeitschrift, seine Stimme tönt zum ganzen Volke, die ersten Romane entstehen. Da bricht im Wettersturz seine materielle Existenz zusammen, Schulden und Sorgen peitschen ihn aus dem Land, Krankheit beißt sich in sein Fleisch, ein Nomade, irrt er durch ganz Europa, vergessen von seiner Nation. Aber zum drittenmal, nach Jahren der Arbeit und Entbehrung, taucht er aus den grauen Gewässern namenloser Not: die Rede zu Puschkins Gedächtnis bezeugt ihn als den ersten Dichter, den Propheten seines Landes. Unauslöschlich ist nun sein Ruhm. Aber gerade jetzt schlägt ihn die eiserne Hand nieder, und die verzückte Begeisterung seines ganzen Volkes schäumt ohnmächtig gegen einen Sarg. Das Schicksal bedarf seiner nicht mehr, der grausam weise Wille hat alles erreicht, aus seiner Existenz das Höchste gewonnen an geistiger Frucht: achtlos wirft es nun die leere Hülse des Körpers hin.

Durch diese sinnvolle Grausamkeit wird Dostojewskis Leben zum Kunstwerk, seine Biographie zur Tragödie. Und in wundervoller Symbolik nimmt sein künstlerisches Werk die typische Form des eigenen Schicksals an. Schon der Anbeginn seines Lebens ist Symbol: Fedor Michailowitsch Dostojewski wird im Armenhaus geboren. Mit der ersten Stunde ist ihm so schon die Stelle seiner Existenz angewiesen, irgendwo im Abseits, im Verachteten, nahe dem Bodensatz des Lebens und doch mitten im menschlichen Schicksal, nachbarlich von Leiden, Schmerz und Tod. Niemals bis zum letzten Tage (er starb in einem Arbeiterviertel, in einer Winkelwohnung des vierten Stocks) ist er dieser Umgürtung entronnen, alle die sechsundfünfzig schweren Jahre seines Lebens bleibt er mit Elend, Armut, Krankheit und Entbehrung im Armenhaus des Lebens. Sein Vater, Militärarzt wie der Schillers, ist adliger Abstammung, seine Mutter aus Bauernblut: beide Quellen des russischen Volkstums strömen so befruchtend in seine Existenz zusammen,

strenggläubige Erziehung wendet schon früh seine Sinnlichkeit zur Ekstase. Dort im Moskauer Armenhaus, in einem engen Verschlag, den er mit seinem Bruder teilt, hat er die ersten Jahre seines Lebens verbracht. Die ersten Jahre; man wagt nicht zu sagen: seine Kindheit, denn dieser Begriff ist irgendwo aus seinem Leben verschollen. Niemals hat er von ihr gesprochen, und Dostojewskis Schweigen war immer Scham oder stolze Angst vor fremdem Mitleid. Ein grauer leerer Fleck ist dort in seiner Biographie, wo sonst bei Dichtern bunte Bilder lächelnd aufsteigen, zärtliche Erinnerungen und ein süßes Bedauern. Und doch meint man ihn zu kennen, blickt man tiefer in die brennenden Augen der Kindergestalten, die er schuf. Wie Kolja muß er gewesen sein, fröhreif, phantasievoll bis zur Halluzination, voll jener flackernden, unsicheren Glut, etwas Großes zu werden, voll jenes gewaltsamen und knabenhaften Fanatismus, über sich selbst hinauszuwachsen und »für die ganze Menschheit zu leiden«. Wie der kleine Njetoscha Neswanowa muß er kelchvoll

gewesen sein mit Liebe und zugleich der hysterischen Angst, sie zu verraten. Und wie jener Iljutschka, der Sohn des betrunkenen Hauptmanns, voll Scham über häusliche Kläglichkeiten und den Jammer der Entbehrungen, aber doch immer bereit, seine Nächsten vor der Welt zu verteidigen.

Wie er dann, ein Jüngling, aus dieser finsternen Welt vortritt, ist die Kindheit schon weggelöscht. In die ewige Freistatt aller Unbefriedigten, das Asyl der Vernachlässigten ist er geflohen, in die bunte und gefährliche Welt der Bücher. Er hat unendlich viel damals mit seinem Bruder gemeinsam gelesen, Tag um Tag und Nacht für Nacht – schon damals trieb er, der Unersättliche, jede Neigung bis zum Laster empor –, und diese phantastische Welt entfernt ihn noch mehr von der Wirklichkeit. Voll stärkster Begeisterung zur Menschheit ist er doch bis ins Krankhafte menschenscheu und verschlossen, Glut und Eis zugleich, ein Fanatiker gefährlichster Einsamkeit. Seine Leidenschaft tappt wirr umher, geht in

diesen »Kellerjahren« alle dunklen Wege der Ausschweifung, aber immer einsam, mit Ekel in aller Lust, Schuldgefühl bei jedem Glück, und immer mit verbissenen Lippen. Aus Geldnot, nur um der paar Rubel willen, geht er zum Militär: auch dort findet er keinen Freund. Ein paar dumpfe Jünglingsjahre kommen. Wie die Helden aller seiner Bücher, lebt er in einem Winkel ein troglodytisches Dasein,träumend, sinnend, mit allen geheimen Lastern des Denkens und der Sinne. Sein Ehrgeiz weiß noch keinen Weg, er lauscht auf sich selbst und bebrütet seine Kraft. Er spürt sie mit Wollust und Grauen tief unten gären, er liebt sie und fürchtet sie, er wagt nicht, sich zu rühren, um dies dumpfe Werden nicht zu zerstören. Ein paar Jahre verharrt er in diesem schwarzen, formlosen Puppenstand von Einsamkeit und Schweigen, Hypochondrie fällt ihn an, eine mystische Angst zu sterben, ein Grauen oft vor der Welt, oft vor sich selbst, ein urmächtiger Schauer vor dem Chaos in der eigenen Brust. In den Nächten übersetzt er, um seinen verwirrten Finanzen aufzuhelfen

(sein Geld zerfloß, typisch genug, in den gegensätzlichen Neigungen, in Almosen und Ausschweifungen), Balzacs Eugénie Grandet und Schillers Don Carlos. Aus dem trüben Dunst dieser Tage ballen sich langsam eigene Formen, und endlich reift aus diesem vernebelten, traumhaften Zustand von Angst und Ekstase sein erstes dichterisches Werk, der kleine Roman »Arme Leute«.

1844, mit vierundzwanzig Jahren, hat er diese meisterhafte Menschenstudie geschrieben, »mit leidenschaftlicher Glut, ja fast unter Tränen«. Seine tiefste Demütigung, die Armut, hat es gezeugt, seine höchste Gewalt, die Liebe zum Leid, das unendliche Mitleiden es gesegnet. Mißtrauisch betrachtet er die beschriebenen Blätter. Er ahnt darin eine Frage an das Schicksal, die Entscheidung, und nur mühsam entschließt er sich, Nekrasoff, dem Dichter, das Manuskript zur Prüfung anzuvertrauen. Zwei Tage vergehen ohne Antwort. Einsam grüblerisch sitzt er nachts zu Hause, arbeitet, bis die Lampe

verqualmt. Plötzlich um vier Uhr morgens wird heftig an der Klingel gerissen, und Dostojewski, dem erstaunt Öffnenden, stürzt Nekrasoff in die Arme, küßt ihn und jubelt ihm zu. Er und ein Freund hatten gemeinsam das Manuskript gelesen, die ganze Nacht gehorcht, gejubelt und geweint, und am Ende hielt es beide nicht: sie mußten ihn umarmen. Es ist Dostojewskis erste Lebenssekunde, diese Klingel nachts, die ihn zum Ruhm ruft. Bis in den hellen Morgen tauschen die Freunde Glück und Ekstase in heißen Worten. Dann eilt Nekrasoff zu Bjelinski, dem allmächtigen Kritiker Rußlands. »Ein neuer Gogol ist erstanden«, ruft er schon an der Türe, das Manuskript wie eine Fahne schwingend. »Bei euch wachsen die Gogols wie die Pilze«, brummt der Mißtrauische, durch so viel Begeisterung verärgert. Aber als Dostojewski ihn am nächsten Tag besucht, ist er verwandelt. »Ja, begreifen Sie denn selbst, was Sie da geschaffen haben«, schreit er voll Erregung den verwirrten jungen Menschen an. Grauen überfällt Dostojewski, ein süßer Schauer

vor diesem neuen plötzlichen Ruhm. Wie im Traum geht er die Treppe hinab, an der Straßenecke bleibt er taumelnd stehen. Zum erstenmal fühlt er und wagt doch nicht, es zu glauben, daß all dies Dunkle und Gefährliche, das ihm das Herz auftrieb, ein Gewaltiges ist und vielleicht das »Große«, von dem seine Kindheit wirr geträumt, die Unsterblichkeit, das Leiden für die ganze Welt. Erhebung und Zerknirschung, Stolz und Demut schwanken wirr durch seine Brust, er weiß nicht, welcher Stimme er glauben soll. Trunken taumelt er über die Straße, und in seine Tränen mischen sich Glück und Schmerz.

So melodramatisch geschieht Dostojewskis Entdeckung zum Dichter. Auch hier ahmt die Form seines Lebens die seiner Werke geheimnisvoll nach. Hier wie dort haben die rohen Konturen etwas von der banalen Romantik eines Schauerromans. In Dostojewskis Leben ist oft der Ansatz Melodram, aber immer wird es zur Tragödie. Es ist ganz auf Spannung gestellt: in einzelne Sekunden, ohne Übergang, sind

die Entscheidungen komprimiert, mit zehn oder zwanzig solcher Sekunden der Ekstase oder des Niedersturzes sein ganzes Schicksal fixiert. Epileptische Ausbrüche des Lebens – eine Sekunde Ekstase und ohnmächtiger Zusammenbruch – könnte man sie nennen. Jeder Aufschwung ist bezahlt durch Niedersturz, und diese eine Sekunde der Begnadung mit vielen hoffnungslosen Stunden des Robots und der Verzweiflung. Der Ruhm, dieser funkelnde Reif, den ihm Bjelinski in jener Stunde aufs Haupt drückt, ist auch gleichzeitig schon der erste Ring einer Fußkette, an der Dostojewski klirrend sein Leben lang die schwere Kugel der Arbeit schleppt. Die »Hellen Nächte«, sein erstes Buch, bleibt auch das letzte, das er als freier Mann einzig um der schöpferischen Freude willen schuf. Dichten besagt für ihn von nun ab auch: erwerben, zurückerstatten, denn jedes Werk, das er seither beginnt, ist vor der ersten Zeile schon mit Vorschuß verpfändet, das noch ungeborene Kind in die Sklaverei des Gewerbes verkauft. Für immer ist er jetzt in das Bagno der Literatur gemauert,

ein Leben lang gellen die verzweifelten Schreie des Eingesperrten nach Freiheit, aber erst der Tod bricht seine Ketten. Noch ahnt der Beginner nicht die Qual in der ersten Lust. Ein paar Novellen sind rasch vollendet, und schon plant er einen neuen Roman.

Da hebt das Schicksal warnend den Finger. Er will nicht, sein wachsamer Dämon, daß ihm das Leben zu leicht werde. Und damit er es erkennen lerne in allen seinen Tiefen, sendet ihm der Gott, den er liebt, seine Prüfung.

Wieder wie damals in der Nacht gellt die Klingel, Dostojewski öffnet erstaunt, aber diesmal ist's nicht die Stimme des Lebens, ein jubelnder Freund, Botschaft des Ruhms, sondern Ruf des Todes. Offiziere und Kosaken dringen in sein Zimmer, der Aufgestörte wird verhaftet, seine Papiere versiegelt. Vier Monate schmachtet er in einer Zelle der Sankt-Pauls-Festung, ohne das Verbrechen zu ahnen, dessen man ihn beschuldigt: Teilnahme an den

Diskussionen einiger aufgeregter Freunde, die man übertrieben die Petraschewskysche Verschwörung genannt hat, ist sein ganzes Delikt, seine Verhaftung zweifellos ein Mißverständnis. Dennoch blitzt plötzlich die Verurteilung nieder zur härtesten Strafe, zum Tode durch Pulver und Blei.

Wieder drängt sich sein Schicksal in eine neue Sekunde, die engste und reichste seiner Existenz, eine unendliche Sekunde, in der sich Tod und Leben die Lippen reichen zum brennenden Kuß. Im Morgengrauen wird er mit neun Gefährten aus dem Gefängnis geholt, ein Sterbehemd ihm umgeworfen, die Glieder an den Pfahl geschnürt und die Augen verbunden. Er hört sein Todesurteil lesen und die Trommeln knattern – sein ganzes Schicksal ist zusammengepreßt in eine Handvoll Erwartung, unendliche Verzweiflung und unendliche Lebensgier in ein einziges Molekül Zeit. Da hebt der Offizier die Hand, winkt mit dem weißen Tuche und verliest die Begnadigung, das Todesurteil in sibirisches Gefängnis verwandelnd.

In einen Abgrund ohne Namen stürzt er jetzt hinab aus seinem ersten jungen Ruhm. Vier Jahre lang umgrenzen fünfzehnhundert eichene Pfähle seinen ganzen Horizont. An ihnen zählt er mit Kerben und mit Tränen Tag um Tag die viermal dreihundertfünfundsechzig Tage ab. Seine Genossen sind Verbrecher, Diebe und Mörder, seine Arbeit Alabasterschleifen, Ziegeltragen, Schneeschaufeln. Die Bibel wird das einzig verstattete Buch, ein räudiger Hund und ein flügellahmer Adler seine einzigen Freunde. Vier Jahre weilt er im »Totenhaus«, in der Unterwelt, Schatten zwischen Schatten, namenlos und vergessen. Als sie ihm dann die Kette von den wunden Füßen abschmieden und die Pfähle hinter ihm liegen, eine braune, morsche Mauer, ist er ein anderer: seine Gesundheit zerstört, sein Ruhm zerstäubt, seine Existenz vernichtet. Nur seine Lebenslust bleibt unversehrt und unversehrbar: heller als je flammt aus dem schmelzenden Wachs seines zerkneteten Körpers die heiße Flamme der Ekstase. Ein paar Jahre noch muß er in Sibirien

verbleiben, halbfrei und ohne die Verstattung, eine Zeile zu veröffentlichen. Dort in der Verbannung, in bitterster Verzweiflung und Einsamkeit, geht er jene seltsame Ehe mit seiner ersten Frau ein, einer kranken und eigenartigen, die seine mitleidige Liebe unwillig erwiderst. Irgendeine dunkle Tragödie der Aufopferung ist in diesem seinen Entschluß für immer der Neugier und Ehrfurcht verborgen, nur aus einigen Andeutungen in den »Erniedrigten und Beleidigten« vermag man den schweigsamen Heroismus dieser phantastischen Opfertat zu ahnen.

Ein Vergessener, kehrt er nach Petersburg zurück. Seine literarischen Gönner haben ihn fallen gelassen, seine Freunde sich verloren. Aber mutig und kraftvoll ringt er sich aus der Welle, die ihn niederwarf, wieder ans Licht. Seine »Erinnerungen aus dem Totenhause«, diese unvergängliche Schilderung einer Sträflingszeit, reißen Rußland aus der Lethargie gleichgültigen Miterbens. Mit Grauen entdeckt die ganze Nation, daß ganz atemnah unter der flachen

Schicht ihrer ruhigen Welt eine andere waltet, ein Purgatorium aller Qualen. Bis in den Kreml empor schlägt die Flamme der Anklage, der Zar schluchzt über dem Buche, von tausend Lippen klingt Dostojewskis Name. In einem einzigen Jahr ist sein Ruhm wieder erbaut, höher und dauerhafter als je. Gemeinsam mit seinem Bruder gründet der Auferstandene eine Zeitschrift, die er selbst fast allein schreibt, dem Dichter gesellt sich der Prediger, der Politiker, der »Praeceptor Russiae«. Stürmisch tönt der Widerhall, die Zeitschrift hat weiteste Verbreitung, ein Roman wird vollendet, heimtückisch, mit vielen blinzelnden Blicken lockt ihn das Glück. Dostojewskis Schicksal scheint für immer gesichert.

Aber noch einmal sagt der dunkle Wille, der über seinem Leben waltet: es ist zu früh. Denn eine irdische Qual ist ihm noch fremd, die Marter des Exils und die fressende Angst der täglichen, erbärmlichen Nahrungssorgen. Sibirien und die Katorga, die grauenhafteste Verzerrung Rußlands, sie

war immerhin noch Heimat gewesen, nun soll er noch die Sehnsucht des Nomaden nach dem Zelte kennenlernen um der urmächtigen Liebe zum eigenen Volk willen. Noch einmal muß er zurück ins Namenlose, noch tiefer hinab in das Dunkel, ehe er der Dichter, der Herold seiner Nation sein darf. Wieder zuckt ein Blitz nieder, eine Sekunde der Vernichtung: die Zeitschrift wird verboten. Wieder ist es ein Mißverständnis und gleich mörderisch wie das erste. Und nun fällt, Wetterschlag auf Wetterschlag, das Grauen mitten in sein Leben. Seine Frau stirbt, kurz nach ihr sein Bruder und gleichzeitig sein bester Freund und Helfer. Zweier Familien Schulden hängen sich bleiern an ihn und krümmen sein Rückgrat unter unerträglicher Last. Noch wehrt er sich verzweifelt, arbeitet Tag und Nacht wie im Fieber, schreibt, redigiert, druckt selbst, nur um Geld zu ersparen, die Ehre, die Existenz zu retten, aber das Schicksal ist stärker als er. Wie ein Verbrecher flüchtet er vor seinen Gläubigern eines Nachts hinaus in die Welt.

Nun beginnt jene jahrelange ziellose
Wanderung durch das europäische Exil,
jene grauenhafte Abschnürung von
Rußland, dem Blutquell seines Lebens, die
ärger seine Seele beengte als die Pfähle der
Katorga. Furchtbar ist es auszudenken, wie
der größte russische Dichter, der Genius
seiner Generation, der Bote einer
Unendlichkeit, mittellos, heimatlos, ziellos
von Land zu Land irrt. Mit Mühe findet er
Herbergen in kleinen niederen Zimmern,
die der Dunst der Armut füllt, der Dämon
der Epilepsie krallt sich an seine Nerven,
Schulden, Wechsel, Verpflichtungen
peitschen ihn von Arbeit zu Arbeit,
Verlegenheit und Scham jagen ihn von
Stadt zu Stadt. Blinkt ein Strahl Glück in
sein Leben, so schiebt das Schicksal
sogleich neue dunkle Wolken vor. Ein
junges Mädchen, seine Stenographin, war
seine zweite Frau geworden, aber das erste
Kind, das sie ihm schenkt, rafft die
Entkräftung, die Not des Exils schon nach
wenigen Tagen fort. War Sibirien das
Purgatorium, der Vorhof seines Leidens, so
ist Frankreich, Deutschland, Italien

sicherlich seine Hölle. Kaum wagt man sich diese tragische Existenz zu vergegenwärtigen. Aber immer in Dresden, wenn ich durch die Straßen gehe, vorbei an irgendeinem niederer und schmutzigen Haus, so faßt mich's an, ob er da nicht irgendwo wohnte, zwischen kleinen sächsischen Krämern und Handlangern, oben im vierten Stock, einsam, unendlich einsam in dieser fremden Geschäftigkeit. Keiner hat ihn gekannt in all diesen Jahren. Eine Stunde weit in Naumburg wohnt Friedrich Nietzsche, der einzige, der ihn verstehen könnte, Richard Wagner, Hebbel, Flaubert, Gottfried Keller, die Zeitgenossen sind da, aber er weiß von ihnen nichts und sie nicht von ihm. Wie ein großes gefährliches Tier, struppig und in abgetragenen Kleidern, schleicht er aus seiner Arbeitshöhle scheu auf die Straße, immer den gleichen Weg, in Dresden, in Genf, in Paris: ins Café, in einen Klub, nur um russische Zeitungen zu lesen. Rußland will er spüren, Heimat, den bloßen Anblick der cyrillischen Lettern, den flüchtigen Atem des heimischen Wortes. Manchmal

setzt er sich, nicht aus Liebe zur Kunst
(ewig blieb er der byzantinische Barbar, der
Bilderstürmer), sondern um sich zu
wärmten, in die Galerie. Er weiß nichts von
den Menschen, die um ihn sind, er haßt sie
nur, weil sie nicht Russen sind, haßt die
Deutschen in Deutschland, die Franzosen in
Frankreich. Sein Herz horcht nach Rußland,
nur sein Körper vegetiert teilnahmslos in
dieser fremden Welt. Kein Gespräch, keine
Begegnung hat irgendeiner der deutschen,
französischen oder italienischen Dichter
bezeugt. Nur im Bankhaus kennen sie ihn,
wo er bleich tagtäglich an den Schalter
kommt und mit vor Erregung zitternder
Stimme fragt, ob nicht endlich der Wechsel
aus Rußland gekommen sei, die hundert
Rubel, für die er sich tausendfach in Worten
vor niedrigen und fremden Menschen in die
Knie gestürzt. Schon lachen die
Angestellten über den armen Narren und
seine ewige Erwartung. Auch im Pfandhaus
ist er steter Gast: alles hat er dort versetzt,
einmal sogar seine letzte Hose, um nur ein
Telegramm nach Petersburg senden zu
können, einen jener markenschüttenden

Schreie, wie sie immer wieder gellend in seinem Briefe wiederkehren. Das Herz krampft sich zusammen, liest man die speichelckerisch, hündisch demütigenden Briefe dieses Gewaltigen, in denen er um zehn erbetteter Rubel willen fünfmal den Heiland anruft, diese entsetzlichen Briefe, die keuchen, heulen und winseln für eine erbärmliche Handvoll Geld. Die Nächte hindurch arbeitet er und schreibt, während seine Frau nebenan in den Wehen stöhnt, während die Epilepsie schon die Kralle spannt, ihm das Leben aus der Kehle zu pressen, während die Hausfrau mit der Polizei um ihre Miete droht und die Hebamme um ihre Bezahlung keift – schreibt er »Raskolnikow«, den »Idioten«, die »Dämonen«, den »Spieler«, diese monumentalen Werke des neunzehnten Jahrhunderts, diese universellen Gestaltungen unserer ganzen seelischen Welt. Die Arbeit ist seine Rettung und seine Qual. In ihr lebt er in Rußland, in der Heimat. In der Ruhe schmachtet er in Europa, in der Katorga. Immer tiefer stürzt er sich darum in seine Werke hinein. Sie

sind das Elixier, das ihn trunken macht, sie
sind das Spiel, das seine Nerven, die
gepeinigten, zu höchster Lust anspannt.
Und zwischendurch zählt er, wie einst die
Pfähle des Zuchthauses, gierig die Tage:
heimkehren können als Bettler, aber nur
heimkehren! Rußland, Rußland, Rußland ist
der ewige Schrei seiner Not. Aber noch darf
er nicht zurück, noch muß er der
Namenlose bleiben um des Werkes willen,
der Märtyrer all dieser fremden Straßen, der
einsame Dulder ohne Schrei und Klage.
Noch muß er beim Gewürm des Lebens
wohnen, ehe er aufsteigt in die große
Herrlichkeit des ewigen Ruhms. Schon ist
sein Körper ausgehöhlten von den
Entbehrungen, immer häufiger schmettern
die Keulenschläge der Krankheit auf sein
Gehirn, daß er tagelang betäubt liegen
bleibt, mit verdunkelten Sinnen, um sich
mit erster Kraft taumelnd wieder an den
Schreibtisch zu schleppen. Fünfzig Jahre ist
Dostojewski alt: aber er hat die Qual von
Jahrtausenden erlebt.

Da sagt endlich, im letzten, drängendsten
Augenblick sein Schicksal: es ist genug.
Gott wendet Hiob wieder sein Antlitz zu:
mit zweiundfünfzig Jahren darf
Dostojewski wieder zurück nach Rußland.
Seine Bücher haben für ihn geworben,
Turgenjeff, Tolstoi sind verschattet.
Rußland blickt nur mehr auf ihn. Das
»Tagebuch eines Schriftstellers« macht ihn
zum Herold seines Volkes, und mit letzter
Kraft und höchster Kunst vollendet er sein
Testament an die Zukunft der Nation: »Die
Karamasow«. Und nun entschleiert sein
Schicksal endgültig ihm den Sinn und
schenkt dem Geprüften eine Sekunde
höchsten Glücks, die ihm weisen soll, daß
der Same seines Lebens in unendlicher Saat
aufgegangen ist. Endlich ist in einem
Augenblick Dostojewskis sein Triumph so
zusammengedrängt wie einst seine Qual,
einen Blitz schickt ihm sein Gott, aber
diesmal nicht einen, der ihn niederschlägt,
sondern einen, der ihn wie seine Propheten
mit feurigem Wagen ins Ewige entrückt.
Zum achttigsten Geburtstag Puschkins sind
die großen Dichter Rußlands entboten, die

Festrede zu halten. Turgenjeff, der Westler, der Dichter, der ein Leben lang ihm den Ruhm usurpierte, hat den Vorrang und spricht unter lauer und freundlicher Zustimmung. Am nächsten Tag ist das Wort Dostojewski gegeben, und er faßt es in dämonischer Trunkenheit wie einen Donnerkeil. Mit Flammen der Ekstase, die aus seiner leisen, heiseren Stimme plötzlich wie ein Gewitter bricht, verkündet er die heilige Mission der russischen Allversöhnung, wie hingemäht stürzen die Zuhörer an seine Knie. Der Saal erbebt unter der Explosion des Jubels, Frauen küssen ihm die Hände, ein Student bricht ohnmächtig vor ihm zusammen, alle anderen Redner verzichten auf das Wort. Ins Unendliche wächst die Begeisterung und feurig entbrennt die Glorie über dem Haupt mit der Dornenkrone.

Dies wollte sein Schicksal noch: in einer glühenden Minute die Erfüllung seiner Mission, den Triumph des Werkes zeigen. Dann wirft es – die reine Frucht ist gerettet – die verdorrte Hülse seines Körpers hin.

Am 10. Februar 1881 stirbt Dostojewski. Ein Schauer geht durch Rußland. Ein Augenblick wortloser Trauer. Aber dann flutet's heran, aus den fernsten Städten reisen gleichzeitig und doch ohne Vereinbarung Deputationen, ihm die letzte Ehre zu erweisen. Aus allen Winkeln der tausendhäuserigen Stadt schäumt jetzt – zu spät! zu spät! – die ekstatische Liebe der Menge heran, alles will den Toten sehen, den sie ein Leben lang vergessen. Die Schmiedestraße, in der er auf gebahrt ist, braust schwarz von Menschen, finstere Massen schwemmen in schauerndem Schweigen die Stiegen des Arbeiterhauses empor und füllen die engen Räume bis hart an den Sarg. Nach ein paar Stunden ist der Blumenschmuck verschwunden, unter den man ihn gebettet, weil hundert Hände sich einzelne Blüten als kostbare Reliquie mitnehmen. So stickig wird die Luft des engen Raumes, daß die Kerzen keine Nahrung mehr haben und verlöschen. Immer drängender fluten die Massen heran, Welle auf Welle gegen den Toten. Von ihrem Ansturm schwankt der Sarg und will

hinstürzen: mit den Händen müssen ihn die Witwe, die erschreckten Kinder aufrecht halten. Der Polizeipräsident will das öffentliche Leichenbegägnis verbieten, bei dem die Studenten die Ketten des Sträflings hinter seinem Sarge zu tragen planen, aber er wagt es schließlich nicht gegen eine Begeisterung, die sonst mit Waffen sich die Teilnahme erzwungen hätte. Und bei dem Leichenzuge wird plötzlich Dostojewskis heiliger Traum für eine Stunde zum Geschehnis: das einige Rußland. Wie in seinem Werk durch das bruderselige Gefühl alle Klassen und Stände Rußlands, so sind die Hunderttausende hinter dem Sarg durch ihren Schmerz eine einzige Masse; junge Prinzen, prunkvolle Popen, Arbeiter, die Studenten, Offiziere, Lakaien und Bettler, sie alle unter einem wehenden Wald von Fahnen und Bannern klagen mit einer Stimme um den teuren Toten. Die Kirche, in der man ihn eingesegnet, ist ein einziger Blumenhain, und vor seinem offenen Grabe vereinigen sich alle Parteien zu einem Schwur der Liebe und Bewunderung. So schenkt er seiner Nation mit seiner letzten

Stunde einen Augenblick der Versöhnung und hält mit dämonischer Kraft noch einmal die zur Raserei gespannten Gegensätze seiner Zeit zusammen. Und wie ein grandioser Salut für den Toten springt hinter seinem letzten Weg die furchtbare Mine auf: die Revolution. Drei Wochen später wird der Zar ermordet, der Donner des Aufstandes rollt, Blitze der Züchtigung durchzucken das Land: wie Beethoven stirbt Dostojewski im heiligen Aufruhr der Elemente, im Gewitter.

Sinn seines Schicksals

Ein Meister bin ich worden
Zu tragen Lust und Leid,
Und meine Lust zu leiden,
Ward mir zur Seligkeit.

Gottfried Keller

Ein unaufhörlicher Kampf ist zwischen Dostojewski und seinem Schicksal, eine Art liebevoller Feindschaft. Alle Konflikte spitzt es ihm schmerhaft zu, alle Kontraste dehnt es ihm zum Zerreißen schmerhaft auseinander; es tut ihm weh, das Leben, weil es ihn liebt, und er liebt es, weil es ihn so stark faßt, denn im Leiden erkennt dieser Wissendste die stärkste Möglichkeit des Gefühls. Wie Jakob ringt es mit ihm, die unendliche Nacht seines Lebens bis zum Morgenrot des Todes und läßt ihn nicht aus der Umkrampfung, ehe er es nicht gesegnet hat. Und Dostojewski, der »Gottesknecht«, begreift die Größe dieser Botschaft und findet höchstes Glück darin, der ewig

Bezwungene unendlicher Mächte zu sein.
Mit fiebernden Lippen küßt er sein Kreuz:
»Es gibt für den Menschen kein
notwendigeres Gefühl, als sich vor dem
Unendlichen beugen zu können.« In die
Knie gebrochen unter der Last seines
Schicksals, hebt er fromm die Hände und
bezeugt die heilige Größe des Lebens.

In dieser Leibeigenschaft des Schicksals ist Dostojewski durch Demut und Erkenntnis der große Überwinder alles Leidens geworden, der mächtigste Meister und Umwerter seit den Tagen des Testaments. Je tiefer sein Körper stürzt, desto höher schwingt sich sein Glaube, je mehr er als Mensch erleidet, um so seliger erkennt er den Sinn und die Notwendigkeit des Weltleidens. Amor fati, die hingegebene Liebe zum Schicksal, die Nietzsche als das fruchtbarste Gesetz des Lebens preist, lässt ihn in jeder Feindlichkeit nur die Fülle fühlen, jede Heimsuchung als Heil. Wie Bileam verwandelt jeder Fluch sich dem Auserwählten zum Segen, jede Erniedrigung in Erhöhung. In Sibirien,

Ketten an den Füßen, verfaßt er einen
Hymnus an den Zaren, der ihn unschuldig
zum Tode verurteilt, in uns unverständlicher
Demut küßt er immer wieder die Hand, die
ihn züchtigt; wie Lazarus noch fahl vom
Sarge erstehend, ist er immer bereit,
Zeugnis für die Schönheit des Lebens
abzulegen, und aus seinem täglichen
Sterben, aus seinen Krämpfen und
epileptischen Zuckungen, noch Schaum vor
dem Munde, rafft er sich auf, den Gott zu
lobpreisen, der ihm diese Prüfung gesandt.
Alles Leiden zeugt in seiner aufgetanen
Seele neue Liebe zum Leiden,
unersättlichen, lechzenden flagellantischen
Durst nach neuen Märtyrerkronen. Schlägt
ihn das Schicksal hart, so stöhnt er, blutend
zusammenstürzend, schon nach neuen
Schlägen. Jeden Blitz, der ihn trifft, fängt er
auf und verwandelt, was ihn verbrennen
sollte, in seelisches Feuer und
schöpferische Ekstase.

Gegen eine solche dämonische
Verwandlungskraft des Erlebnisses verliert
das äußere Schicksal gänzlich seine

Herrschaft. Was Strafe und Prüfung scheint, wird dem Wissenden Hilfe, was den Menschen in die Knie stürzen soll, richtet den Dichter erst eigentlich auf. Was einen Schwächeren zermalmt hätte, stählt diesem Ekstatiker nur die Kraft. Das Jahrhundert, das gern mit Sinnbildern spielt, gibt eine Probe solcher Doppelwirkung gleichen Erlebnisses. Einen anderen Dichter unserer Welt, Oscar Wilde, streift ähnlicher Blitz. Beide stürzen sie, Schriftsteller von Namen, Adelige von Rang, eines Tages aus der bürgerlichen Sphäre ihrer Existenz ins Zuchthaus hinab. Aber der Dichter Wilde wird in dieser Prüfung zermalmt wie in einem Mörser, der Dichter Dostojewski aus ihr erst geformt wie Erz in feurigem Tiegel. Denn Wilde, der noch sozial empfindet, mit dem äußeren Instinkt des Gesellschaftsmenschen, fühlt sich geschändet durch das bürgerliche Brandmal, und das Furchtbarste an Erniedrigung wird ihm jenes Bad in Reading Goal, wo sein gepflegter Edelmannsleib in das von zehn anderen Sträflingen schon beschmutzte Wasser

hinab muß. Eine ganz privilegierte Klasse, die Kultur der Gentlemen, schauert in seinem Grauen vor der physischen Vermengung mit dem Gemeinen.

Dostojewski, der neue Mensch über allen Ständen, brennt dieser Gemeinsamkeit entgegen mit schicksalstrunkener Seele, zum Purgatorium seines Stolzes wird ihm das gleiche schmutzige Bad. Und in der demütigen Hilfeleistung eines schmierigen Tartaren erlebt er ekstatisch das christliche Mysterium der Fußwaschung. Wilde, in dem der Lord den Menschen überlebt, leidet bei den Sträflingen unter der Furcht, sie möchten ihn für ihresgleichen nehmen, Dostojewski leidet nur so lange, als Diebe und Mörder ihm noch die Bruderschaft verweigern, denn er fühlt jeden Abstand, jede Nicht-Bruderschaft als Makel, als Unzulänglichkeit seiner Menschlichkeit. Wie Kohle und Diamant gleiches Element, so ist dies Doppelschicksal eines und doch ein anderes für diese beiden Dichter. Wilde ist fertig, wie er aus dem Zuchthaus kommt, Dostojewski beginnt erst, Wilde verbrennt zur wertlosen Schlacke in gleicher Glut, die

Dostojewski zu funkelnder Härte formt.
Wilde wird gezüchtigt wie ein Knecht, weil
er sich wehrt, Dostojewski triumphiert über
sein Schicksal durch Liebe zu seinem
Schicksal.

Solch ein Umwandler seiner
Heimsuchungen ist Dostojewski, solch ein
Umwerter aller Erniedrigungen, daß nur ein
härtestes Schicksal ihm gemäß war. Denn
gerade aus den äußereren Gefahren seiner
Existenz hat er die höchsten inneren
Sicherheiten gewonnen, seine Qualen
werden ihm Gewinn, seine Laster
Steigerungen, seine Hemmungen Auftriebe.
Sibirien, die Katorga, die Epilepsie, die
Armut, die Spielwut, die Wollüstigkeit, all
diese Krisen seiner Existenz werden durch
eine dämonische Umwertungskraft
fruchtbar in seiner Kunst, denn wie die
Menschen ihre kostbarsten Metalle aus den
schwärzesten Tiefen der Bergwerke, so
gewinnt der Künstler seine flammendsten
Wahrheiten, seine letzten Erkenntnisse
immer nur aus den gefährlichsten
Abgründen seiner Natur. Künstlerisch

gesehen eine Tragödie, ist das Leben Dostojewskis moralisch eine Errungenschaft ohnegleichen, weil Triumph des Menschen über sein Schicksal, eine Umwertung der äußereren Existenz durch die innere Magie.

Ohne Beispiel vor allem der Triumph geistiger Lebenskraft über einen siechen, gebrechlichen Körper. Vergessen wir nicht, daß Dostojewski ein Kranker war, daß dieses eherne unvergängliche Werk aus geborstenen hinfälligen Gliedern, aus zuckenden und glühend flackernden Nerven gewonnen ist. Mitten durch seinen Körper war gefährlichstes Leiden gepföhlt, ewig gegenwärtiges grauenhaftes Sinnbild des Todes: die Fallsucht. Dostojewski war Epileptiker die ganzen dreißig Jahre seiner Künstlerschaft. Mitten im Werk, auf der Straße, im Gespräch, selbst im Schlaf krallt sich plötzlich die Hand des »würgenden Dämons« um seine Kehle und schmettert ihn so jäh, Schaum vor dem Munde, zu Boden, daß der überraschte Körper sich im Falle blutig schlägt. Das nervöse Kind spürt

schon in seltsamen Halluzinationen, in grauenhaften psychischen Anspannungen das Wetterleuchten der Gefahr, zum Blitz wird aber »die heilige Krankheit« erst im Zuchthaus geschmiedet. Dort preßt sie die ungeheure Überspannung der Nerven urmächtig heraus, und wie jedes Unglück, wie Armut und Entbehrung, bleibt die Körpernot Dostojewski treu bis in die letzte Stunde. Seltsam aber: niemals lehnt sich der Gemarterte mit einem Wort gegen die Prüfung auf. Nie klagt er über sein Gebrechen wie Beethoven über seine Taubheit, Byron über seinen verkürzten Fuß, Rousseau über sein Blasenleiden, ja nirgends ist bezeugt, daß er jemals ernstlich dagegen Heilung gesucht habe. Getrost darf man das Unwahrscheinliche als gewiß nehmen, daß er mit jenem unendlichen amor fati diese seine Krankheit liebte, als Schicksal liebte wie jedes seiner Laster und Gefahren. Die Spürsucht des Dichters bändigt das Leiden des Menschen: Dostojewski wird Herr seines Leidens, indem er es belauscht. Die äußerste Gefahr seines Lebens, die Epilepsie, er verwandelt

sie in ein höchstes Geheimnis seiner Kunst:
eine nie gekannte geheimnisvolle Schönheit
saugt er aus diesen Zuständen, die
wundervoll in den Augenblicken
taumelnden Vorgefühls gesammelte
Ickeckstase. In ungeheuerlichster
Abbreviatur ist hier der Tod mitten im
Leben erlebt und in dieser einen Sekunde
vor dem jedesmaligen Sterben, die stärkste,
berauschendste Essenz des Seins, die
pathologisch gesteigerte Anspannung des
»Sichselbstempfindens«. Wie ein
magisches Symbol bringt ihm das Schicksal
immer wieder seinen intensivsten
Lebensaugenblick, die Minute am
Semenowski-Platz, ins Blut zurück, als
sollte er niemals den grausigen Kontrast
zwischen dem All und dem Nichts in
seinem Gefühl verlernen. Auch hier schnürt
immer Dunkel den Blick, auch hier stürzt
wie Wasser aus übervoller, gebeugter
Schale die Seele dem Körper aus, schon
zittert sie mit gespannten Flügeln zu Gott
empor, schon spürt sie überirdisches Licht
auf den entkörperten Schwingen, Strahl und
Gnade einer anderen Welt, schon sinkt die

Erde, schon tönen die Sphären – da stürzt ihn der Donner des Erwachens wieder zerbrochen ins gemeine Leben hinab. Immer wenn Dostojewski diese eine Minute beschreibt, das traumhafte Glücksgefühl, das seine unerhörte Scharfsichtigkeit beobachtend beseelt, wird seine Stimme leidenschaftlich in Rückerinnerung und der Augenblick des Grauens zum Hymnus: »Ihr gesunden Menschen, ihr ahnt nicht«, predigt er begeistert, »welches Wonnegefühl den Epileptiker eine Sekunde vor dem Anfall durchdringt. Mohammed erzählt im Koran, er sei im Paradies gewesen in der kurzen Frist, da sein Krug umstürzte und das Wasser ausrann, und alle klugen Narrenköpfe behaupten, er sei ein Lügner und Betrüger. Das ist aber nicht wahr, er lügt nicht. Sicher war er im Paradies während eines epileptischen Anfalls, einer Krankheit, an der er, wie ich selber, litt. Ich weiß nie, ob diese Wonnesekunde Stunden dauert, aber glaubt mir, alle Freude des Lebens möchte ich nicht dafür eintauschen.«

In dieser glühenden Sekunde geht Dostojewskis Blick über das einzelne der Welt hinaus und umfaßt in loderndem Allgefühl die Unendlichkeit. Aber was er verschweigt, ist die bittere Züchtigung, mit der er jede dieser krampfhaften Annäherungen an Gott bezahlt. Ein grauenhafter Zusammenbruch klierrt die kristallenen Sekunden in reißende Scherben, mit zerbrochenen Gliedern und stumpfen Sinnen stürzt er, ein anderer Ikarus, in die irdische Nacht zurück. Das Gefühl, noch geblendet vom unendlichen Licht, tastet sich mühsam im Gefängnis des Körpers zurecht, wie Würmer kriechen die Sinne blind am Boden des Seins, die eben mit seligen Schwingen Gottes Antlitz umfingen. Dostojewskis Zustand nach jedem Anfall ist ein fast idiotisches Dämmern, dessen ganzes Grauen er sich selbst im Fürsten Myschkin mit flagellantischer Deutlichkeit ausgemalt hat. Er liegt im Bett mit zerschlagenen, oft zerstoßenen Gliedern, die Zunge gehorcht nicht dem Laut, die Hand nicht der Feder, mürrisch und niedergeschlagen wehrt er

sich gegen alle Gemeinschaft. Die Helligkeit des Gehirns, das tausend Einzelheiten eben in harmonischer Verkürzung umfaßte, ist zerschellt, er weiß sich der nächsten Dinge nicht mehr zu erinnern. Einmal, nach einem Anfall während der Niederschrift »Dämonen«, fühlt er mit Grauen, daß ihm nichts mehr bewußt ist von all den Geschehnissen der eigenen Erfindung, selbst den Namen des Helden hat er vergessen. Erst mühsam lebt er sich wieder in die Gestaltung hinein, treibt die erschlaffenden Visionen mit drängendem Willen wieder zu voller Glut auf, bis – bis ihn eben ein neuer Anfall hinschmettert. So, das Grauen der Fallsucht im Rücken, den bitteren Nachgeschmack des Todes auf den Lippen, gehetzt von Not und Entbehrung, sind seine letzten, die gewaltigsten Romane entstanden. Auf der Kippe zwischen Tod und Wahnsinn, nachtwandlerisch sicher, steigt sein Schaffen noch gewaltig empor, und aus diesem ständigen Sterben erwächst dem ewig Auferstandenen jene dämonische Kraft, das Leben gierig zu umklammern,

um ihm sein Höchstes an Gewalt und Leidenschaft zu entpressen.

Dieser Krankheit, diesem dämonischen Verhängnis dankt Dostojewskis Genie so viel wie Tolstoi seiner Gesundheit. Sie hat ihn emporgeschwungen zu konzentrierten Gefühlszuständen, wie sie dem normalen Empfinden nicht gegeben sind, hat ihm geheimnisvollen Blick verliehen in die Unterwelt des Gefühles und die Zwischenreiche der Seele. Wie Odysseus, der Vielgewanderte, Botschaft vom Hades, so bringt er, der einzig wach Wiederkehrende, peinlichste Beschreibung aus dem Land der Schatten und Flammen und bezeugt mit seinem Blut und dem kalten Schauer seiner Lippen die Existenz ungeahnter Zustände zwischen Leben und Tod. Dank seiner Krankheit gelingt ihm das Höchste der Kunst, das Stendhal einmal formulierte, »d'inventer des sensations inédites«, Gefühle, die bei uns alle im Keim vorhanden sind und nur infolge der kühlen Klimatik unseres Blutes nicht zu voller Reife kommen, in voller tropischer

Entfaltung darzustellen. Die Feinhörigkeit des Kranken lässt ihn die letzten Worte der Seele erlauschen, ehe sie ins Delirium sinkt, und eine mystische Scharfsichtigkeit in den Sekunden des Vorgefühls zeugt bei ihm seherische Gabe des zweiten Gesichts, die Magie des Zusammenhangs. O wunderbare Verwandlung, fruchtbar in allen Krisen des Herzens! Der Künstler Dostojewski zwingt sich alle Gefahr in Besitz um, und auch der Mensch gewinnt nur neue Größe aus neuem Maß. Denn für ihn bedeuten Glück und Leid, die Endpunkte des Gefühls, eine ungleich gesteigerte Intensität, er mißt nicht mit den gemeinen Werten des durchschnittlichen Lebens, sondern mit den siedenden Graden seiner eigenen Phrenesie. Das Maximum an Glück, einem andern ist es Genuß einer Landschaft, Besitz einer Frau, Gefühl der Harmonie, immer aber durch irdische Zustände verstatteter Besitz. Bei Dostojewski sind die Siedepunkte des Empfindens schon im Unerträglichen, im Tödlichen. Sein Glück ist Spasma, der schäumende Krampf, seine Qual die Zerschmetterung, der Kollaps, der

Zusammenbruch: immer aber blitzartig komprimierte essentielle Zustände, die im Irdischen keine Dauer haben können. Wer im Leben ständig den Tod erlebt, kennt ein urmächtigeres Grauen als der Normale, wer die körperlose Schweben gefühlt, eine höhere Lust als ein Körper, der nie die harte Erde ließ. Sein Begriff von Glück meint die Verzückung, sein Begriff von Qual die Vernichtung. Darum hat auch das Glück seiner Menschen nichts von einer gesteigerten Heiterkeit, sondern es flimmert und brennt wie Feuer, es zittert von verhaltenen Tränen und schwült von Gefahr, es ist ein unerträglicher, undauerhafter Zustand, ein Leiden mehr als ein Genießen. Seine Qual wiederum hat etwas, das den gemeinen Zustand von dumpfer, würgender Angst, von Last und Grauen schon überbrückt hat, eine eiskalte, beinahe lächelnde Klarheit, eine teuflische Gier der Bitterkeit, die keine Träne kennt, ein trockenes, kollerndes Lachen und ein dämonisches Grinsen, in dem wiederum beinahe schon Lust ist. Nie war vor ihm die Gegensätzlichkeit des Gefühles ähnlich

weit aufgerissen, nie die Welt so schmerhaft weit gespannt wie zwischen diesem neuen Pol der Ekstase und Zernichtung, die er jenseits aller gewohnten Maße von Glück und Leiden gestellt hat.

In dieser Polarität, die ihm das Schicksal aufgeprägt hat, und nur aus ihr ist Dostojewski zu verstehen. Er ist das Opfer eines zwiespältigen Lebens und – als leidenschaftlicher Bejaher seines Schicksals – darum Fanatiker seines Kontrastes. Die Heißglut seines künstlerischen Temperaments entsteht einzig aus der fortwährenden Reibung dieser Gegensätze, und statt sie zu vereinen, reißt der Maßlose in ihm den eingeborenen Zwiespalt immer weiter auseinander zu Himmel und Hölle. Dostojewski, der Künstler, ist das vollkommenste Gegensatzprodukt, der größte Dualist der Kunst und vielleicht der Menschheit. Symbolisch bringt eins seiner Laster diesen Urwillen seiner Existenz in sichtbare Form: seine krankhafte Liebe zum Glücksspiel. Der Knabe schon ist leidenschaftlicher Kartenspieler, aber erst in

Europa lernt er den Teufelsspiegel seiner Nerven kennen: das Rouge et Noir, das Roulett, dieses in seinem primitiven Dualismus so grausam gefährliche Spiel. Der grüne Tisch in Baden-Baden, die Spielbank in Monte Carlo sind seine stärksten Ekstasen in Europa: mehr als die Sixtinische Madonna, die Plastiken Michelangelos, die Landschaften des Südens, Kunst und Kultur aller Welt hypnotisieren sie seinen Nerv. Denn hier ist Spannung, Entscheidung – Schwarz oder Rot, Gerad oder Ungerad, Glück oder Vernichtung, Gewinn oder Verlust – in eine einzige Sekunde des rollenden Rades gepreßt, Spannung, konzentriert zu jener schmerhaft-lustvollen Blitzform des springenden Gegensatzes, die einzig seinem Charakter entspricht. Die sanften Übergänge, die Ausgleiche, die matten Steigerungen sind seiner fiebrischen Ungeduld unerträglich, er mag nicht Geld verdienen auf deutsche, auf »Wurstmacherart«, durch Umsicht, Sparsamkeit und Berechnung, ihn reizt der Zufall, die Hingabe an das Ganze. Wie das

Schicksal mit ihm spielte, so spielt er nun mit dem Schicksal: er reizt den Zufall zu künstlichen Spannungen, und gerade wenn er gesichert ist, wirft er immer mit zitternder Hand seine ganze Existenz auf den grünen Tisch. Dostojewski ist nicht Spieler aus Geldhunger, sondern aus unerhörtem »unanständigem«, aus Karamasowschem Lebensdurst, der alles in den stärksten Essenzen will, aus krankhafter Sehnsucht nach Schwindlichkeit, aus jenem »Turmgefühl«, der Lust, sich über den Abgrund zu beugen. Dostojewski provoziert im Glücksspiel das Schicksal: was er einsetzt, ist nicht Geld und immer sein letztes Geld, sondern damit seine ganze Existenz; was er ihm abgewinnt, ist äußerster Nervenrausch, tödliche Schauer, Urangst, das dämonische Weltgefühl. Selbst im goldenen Gift hat Dostojewski nur neuen Durst nach dem Göttlichen getrunken.

Selbstverständlich, daß er diese Leidenschaft wie jede andere über alles Maß hinaus bis zum Äußersten, bis hinein

in das Laster trieb. Haltzumachen, Vorsicht, Bedenklichkeit waren diesem Titanentemperament fremd: »Überall und in allem, mein ganzes Leben lang habe ich die Grenze überschritten.« Und dies, Grenzen zu überschreiten, ist künstlerisch seine Größe wie menschlich seine Gefahr: er macht nicht halt vor den Zäunen der bürgerlichen Moral, und niemand weiß genau zu sagen, wie weit sein Leben die juridische Grenze überschritten hat, wieviel von den verbrecherischen Instinkten seiner Helden in ihm selbst Tat geworden ist. Einzelnes ist bezeugt, doch wohl das Geringere nur. Als Kind hat er betrogen im Kartenspiel, und wie sein tragischer Narr Marmeladow in »Schuld und Sühne« aus Gier nach Branntwein die Strümpfe seiner Frau, so stiehlt auch Dostojewski der seinen Geld und ein Kleid aus dem Schrank, um es im Roulett zu verspielen. Wie weit seine sinnlichen Ausschweifungen aus den »Kellerjahren« ins Perverse hinüberzittern, wieviel von den »Spinnen der Wollust« Swidrigailow, Stawrogin und Fedor Karamasow sich auch bei ihm in sexuellen

Verstörungen auslebte, wagen die Biographen nicht zu erörtern. Seine Neigungen und Perversitäten, auch sie wurzeln jedenfalls in der geheimnisvollen Kontrastgier von Verderbtheit und Unschuld, aber es ist nicht wesentlich, diese Legenden und Konjekturen (so deutsam sie sind) zu erörtern. Wichtig ist nur, nicht zu erkennen, daß dem Heiland, dem Heiligen, dem Aljoscha in Dostojewski-Karamasow der Gegenspieler des Wollüstlings, des überreizten Sexualmenschen, der schmutzige Fedor im Blute verschwistert war.

Nur dies ist gewiß: Dostojewski war auch in seiner Sinnlichkeit Überschreiter des bürgerlichen Maßes und dies nicht im linden Sinn Goethes, der einst in dem berühmten Worte sagte, daß er die Anlagen zu allen Schändlichkeiten und Verbrechen lebendig in sich empfände. Denn Goethes ganze gewaltige Entwicklung bedeutet nichts als eine einzige, ungeheure Anstrengung, diese gefährlich wuchernden Keime in sich auszuroden. Der Olympier

will zur Harmonie, seine höchste Sehnsucht ist Zerstörung alles Gegensatzes, Erkältung des Blutes, die ruhevolle Schwebe der Kräfte. Er verschneidet die Sinnlichkeit in sich, errottet unter stärksten Blutverlusten für seine Kunst alle gefährlichen Keime allmählich um der Sittlichkeit willen aus, allerdings mit dem Gemeinen auch viel von seiner Kraft vernichtend. Dostojewski aber, leidenschaftlich in seinem Dualismus wie in allem, was ihm vom Leben zugefallen, will nicht empor zur Harmonie, die für ihn Starre ist, er bindet nicht seine Gegensätze ins Göttlich-Harmonische, sondern spannt sie auseinander zu Gott und Teufel und hat dazwischen die Welt. Er will unendliches Leben. Und Leben ist ihm einzig elektrische Entladung zwischen den Polen des Kontrastes. Was Keim in ihm war, das Gute und das Schlechte, das Gefährliche und das Fördernde, muß empor, alles wird an seiner tropischen Leidenschaft Blüte und Frucht. Seine Moral geht nicht auf Klassizität, auf eine Norm, sondern einzig auf Intensität. Richtig leben heißt für ihn: stark leben und alles leben, beides zugleich,

das Gute und das Schlechte, und beides in seinen stärksten, berauschkendsten Formen. Deshalb hat Dostojewski nie eine Norm gesucht, sondern immer nur die Fülle. Neben ihm steht Tolstoi inmitten seines Werkes beunruhigt auf, hält inne, lässt die Kunst und quält sich ein Leben lang, was gut sei, was böse, ob er richtig lebe oder falsch. Tolstois Leben ist darum didaktisch, ein Lehrbuch, ein Pamphlet, das Dostojewskis ein Kunstwerk, eine Tragödie, ein Schicksal. Er handelt nicht zweckmäßig, nicht bewußt, er prüft sich nicht, er verstärkt sich nur. Tolstoi klagt sich aller Todsünden an, laut und vor allem Volke. Dostojewski schweigt, aber sein Schweigen sagt mehr von Sodom, als alle Anklagen Tolstois. Dostojewski will sich nicht beurteilen, nicht verändern, nicht verbessern, nur immer eines: sich verstärken. Gegen das Böse, gegen das Gefährliche seiner Natur leistet er keinen Widerstand, im Gegenteil, er liebt seine Gefahr als Antrieb, er vergöttert seine Schuld um der Reue willen, seinen Stolz für die Demut. Kindlich wäre es darum, ihn

moralisch zu »entschuldigen« und für die kleine Harmonie des bürgerlichen Maßes zu retten, was die elementare Schönheit des Maßlosen hat.

Wer den Karamasow schuf, die Gestalt des Studenten aus der »Jugend«, den Stawrogin der »Dämonen«, den Swidrigailow des »Raskolnikow«, diese Fanatiker des Fleisches, diese großen Besessenen der Wollust, diese wissenden Meister der Unzucht, dem waren im Leben auch die niedrigsten Formen der Sinnlichkeit persönlich bewußt, denn eine geistige Liebe zur Ausschweifung ist vonnöten, um diesen Gestalten ihre grausame Realität zu geben. Seine unvergleichliche Reizbarkeit kannte die Erotik in ihrem doppelten Sinn, kannte die der fleischlichen Trunkenheit, wo sie in den Schlamm taumelt und Unzucht wird, bis zu ihren feinsten geistigen Abstiegen, wo sie zur Bosheit, zum Verbrechen erstarrt, er kannte sie unter allen ihren Masken, und mit wissendstem Blick lächelt er in ihre Raserei. Und er kennt sie in ihren edelsten Formen, wo die Liebe fleischlos

wird, Mitleid, seliges Erbarmen, Weltbruderschaft und stürzende Träne. All diese geheimnisvollen Essenzen waren in ihm und nicht nur in flüchtigen chemischen Spuren, wie bei jedem wahrhaften Dichter, sondern in den reinsten, kräftigsten Extrakten. Mit sexueller Erregung und einer fühlbaren Vibration der Sinne ist jede Ausschweifung bei ihm geschildert und vieles wohl mit Lust erlebt. Damit meine ich aber nicht (Blutfremde mögen es so verstehen), daß Dostojewski ein Wüstling war, einer, der sich freute am Fleischlichen, ein Lebemann. Er war nur lustsüchtig, wie er qualsüchtig war, ein Leibeigener des Triebes, Sklave einer herrischen geistigen und körperlichen Neugier, die ihn mit Ruten ins Gefährliche hineinpeitschte, ins Dornendickicht der abseitigen Wege. Seine Lust, auch sie ist nicht banales Genießen, sondern Spiel und Einsatz der ganzen sinnlichen Lebenskraft, das Immer-wieder-und-wieder-empfinden-Wollen der geheimnisvollen gewitterigen Schwüle der Epilepsie, Konzentration des Gefühles in ein paar gespannte Sekunden gefährlicher

Vorlust und dann der dumpfe Niedersturz in die Reue. Er liebt in der Lust nur das Flimmern von Gefahr, das Spiel der Nerven, dies Naturhafte innerhalb des eigenen Körpers, er sucht in einer seltsamen Mischung von Bewußtheit und dumpfer Scham in jeder Lust das Gegenspiel, den Bodensatz der Reue, in der Schändung die Unschuld, im Verbrechen die Gefahr. Dostojewskis Sinnlichkeit ist ein Labyrinth, in dem sich alle Wege verschlingen, Gott und das Tier sind nachbarlich in einem Fleische, und man verstehe in diesem Sinn das Symbol der Karamasow, daß Aljoscha, der Engel, der Heilige, gerade der Sohn Fedors, der grausamen »Spinne der Wollust«, ist. Wollust zeugt die Reinheit, das Verbrechen die Größe, Lust das Leiden und das Leiden wieder Lust. Ewig berühren sich die Gegensätze: zwischen Himmel und Hölle, Gott und Teufel spannt sich seine Welt.

Grenzenlose, restlose wissend-wehrlose Hingabe an sein zwiespältiges Schicksal, amor fati ist darum Dostojewskis letztes

und einziges Geheimnis, der schöpferische Feuerquell seiner Ekstase. Eben weil das Leben ihm so gewaltig zugemessen war, weil es ihm Unermeßlichkeiten des Gefühles im Leiden auftat, hat er das grausam-gütige, göttlich-unverständliche, ewig unerlernbare, ewig mystische Leben geliebt. Denn sein Maß ist die Fülle, die Unendlichkeit. Nie wollte er seinen Lebensgang milderen Wellenschlags, einzig sich selbst noch konzentrierter, intensiver. Was Keim war in ihm, Keim des Guten und des Bösen, jede Leidenschaft, jedes Laster hat er aufgesteigert durch Begeisterung und Selbsteckstase, nichts ausgerodet an Gefahr in seinem wissenden Blut. Restlos gibt sich der Spieler in ihm als Einsatz an das leidenschaftliche Spiel der Mächte, denn nur im Rollen von Schwarz und Rot, Tod oder Leben, spürt er taumlig-süß die ganze Wollust seiner Existenz. »Du hast mich hineingestellt, du wirst mich wieder hinausführen«, ist mit Goethe seine Antwort an die Natur. »Corriger la fortune«, das Schicksal zu verbessern, auszubiegen, abzuschwächen, fällt ihm

nicht bei. Nie sucht er Vollendung, Abschluß, Ende in einer Ruhe, nur Steigerung des Lebens im Leiden, immer höher lizitiert er sein Gefühl zu neuen Spannungen, denn nicht sich will er gewinnen, sondern die höchste Summe des Gefühls. Er will nicht wie Goethe zum Kristall erstarren, kalt mit hundert Flächen das bewegte Chaos spiegelnd, sondern Flamme bleiben, selbstzerstörend, täglich sich vernichtend, um täglich sich neu aufzubauen, ewig sich wiederholend, aber immer mit gesteigerter Kraft und aus gespannterem Gegensatz. Er will nicht das Leben meistern, sondern das Leben fühlen. Nicht der Herr sein, sondern der fanatische Leibeigene seines Schicksals. Und nur so, als der »Gottesknecht«, der Hingehendste aller, konnte er der Wissendste alles Menschlichen werden.

Dostojewski hat die Herrschaft über sein Schicksal an das Schicksal zurückgegeben: dadurch wird sein Leben gewaltig über die zufällige Zeit. Er ist der dämonische Mensch, untertan den ewigen Mächten, und

in seiner Gestalt ersteht mitten im klaren dokumentarischen Licht unserer Epoche noch einmal der schon vergangen geglaubte Dichter mystischer Zeiten, der Seher, der große Rasende, der Schicksalsmensch. Etwas Urzeitliches und Heroisches liegt in dieser titanischen Gestalt. Steigen die anderen literarischen Werke wie beblümte Berge aus den Niederungen der Zeit, Zeugen einer gestaltenden Urkraft zwar noch, aber schon gesänftigt in Dauer und zugänglich selbst in ihren Höhen, so scheint die Kuppe seiner Schöpfung, phantastisch und grau, ein vulkanisches, unfruchtbare Gestein. Aber aus dem Krater seiner zerrissenen Brust reicht Glut bis zum untersten feurig-flüssigen Kern unserer Welt: hier sind noch Zusammenhänge mit aller Anfänge Anfang, mit dem Elementaren der Urkraft, und schaudernd spüren wir in seinem Schicksal und Werk die geheimnisvolle Tiefe aller Menschlichkeit.

Die Menschen Dostojewskis

O glaubet nicht an die Einheit des Menschen.

Dostojewski

Vulkanisch er selbst, vulkanisch darum seine Helden, denn jeder Mensch bezeugt im letzten nur den Gott, der ihn erschuf. Sie sind nicht friedlich eingeordnet in unsere Welt, überall reichen sie mit ihrem Empfinden bis zu den Urproblemen hinab. Der moderne Nervenmensch in ihnen ist gepaart dem Wesen des Anfangs, das nichts vom Leben weiß als seine Leidenschaft, und mit den letzten Erkenntnissen stammeln sie gleichzeitig die ersten Fragen der Welt. Ihre Formen sind noch nicht ausgekühlt, ihr Gestein nicht geschichtet, ihre Physiognomien nicht geglättet. Ewig unvollendet sind sie und darum doppelt lebendig. Denn der vollendete Mensch ist ja gleichzeitig schon der abgeschlossene, und bei Dostojewski drängt alles ins Unendliche

hinaus. Ihm erscheinen Menschen nur insolange als Helden und künstlerisch gestaltungswert, als sie mit sich entzweit sind, problematische Naturen: die Vollendet, die Ausgereiften schüttelt er von sich ab wie der Baum seine Frucht. Dostojewski liebt seine Menschen nur, solange sie leiden, solange sie die gesteigerte, zwiespältige Form seines eigenen Lebens haben, solange sie Chaos sind, das sich in Schicksal verwandeln will.

Stellen wir seine Helden vor ein anderes Bild, um sie in ihrer wundervollen Sonderheit besser zu verstehen. Vergleichen wir. Rufen wir einen Helden Balzacs als den Typus französischen Romans in uns auf, so entsteht unbewußt eine Vorstellung von Geraadlinigkeit, Umgrenztheit und innerer Geschlossenheit. Ein Begriff, deutlich wie eine geometrische Figur und gesetzvoll wie sie. Alle Menschen Balzacs sind aus einer einzigen, durch die seelische Chemie genau bestimmmbaren Substanz gefertigt. Sie sind Elemente und haben alle wesenhaften Eigenschaften eines solchen,

also auch typische Formen der Reaktion im Moralischen und Psychischen. Sie sind kaum Menschen mehr, sondern beinahe schon menschgewordene Eigenschaft, Präzisionsmaschinen einer Leidenschaft. Für jeden Namen kann man bei Balzac als Korrelat eine Eigenschaft setzen: Rastignac ist gleich Ehrgeiz, Goriot ist gleich Aufopferung, Vautrin ist gleich Anarchie. In jedem dieser Menschen hat eine dominierende Triebkraft alle anderen inneren Kräfte an sich gerissen und in die Richtungen des zentralen Lebenswillens gedrängt. Im höchsten Sinn wäre man versucht, sie Automaten zu nennen um der Präzision willen, mit der sie auf jeden einzelnen Lebensreiz reagieren, und wirklich wie eine Maschine sind sie in ihrer Kraftleistung und ihrem Widerstand für den technischen Kenner berechenbar. Ist man in Balzac einigermaßen eingelesen, so kann man die Antwort des Charakters auf die Tatsache so berechnen, wie die Parabel eines Steinwurfs aus der Stärke ihres Schwunges und der Schwere des Steines. Grandet, der Harpagon, wird in dem Maße

geiziger werden, als seine Tochter opferwillig und heroisch. Und man weiß von Goriot schon zu den Zeiten, da er noch in leidlichem Wohlstand lebt und seine Perücke sorgfältig gepudert ist, daß er einmal seine Weste für die Töchter verkaufen wird und das Silbergeschirr zerbrechen, seinen letzten Besitz. Er muß notwendigerweise so handeln aus der Einheit seiner Charakteranlage, aus dem Trieb, den sein irdisches Fleisch nur unvollkommen mit einer menschlichen Form umkleidet. Die Charaktere Balzacs (und ebenso Victor Hugos, Scotts, Dickens') sind alle primitiv, einfarbig, zielstrebig. Sie sind Einheiten und darum meßbar auf der Waagschale der Moral. Vielfarbig und tausendgestaltig ist in jenem geistigen Kosmos nur der Zufall, dem sie begegnen. Bei jenen Epikern ist das Erlebnis vielfältig, der Mensch die Einheit, und der Roman selbst der Kampf um die Macht gegen die irdischen Mächte. Die Helden Balzacs und des ganzen französischen Romans sind entweder stärker oder schwächer als der Widerstand der

Gesellschaft. Sie bezwingen das Leben,
oder sie kommen unter das Rad.

Der Held des deutschen Romans, als dessen Typus Wilhelm Meister oder der Grüne Heinrich gedacht sei, ist nicht dermaßen seiner Grundrichtung gewiß. Er hat viele Stimmen in sich, er ist psychologisch differenziert, ist seelisch polyphon. Das Gute und das Böse, das Starke und das Schwache fließen wirr in seiner Seele durcheinander: sein Anbeginn ist Verwirrung, und die Nebel der Frühe umwölken ihm den reinen Blick. Er spürt Kräfte in sich, aber noch ungesammelt, noch in Widerstreit, er ist ohne Harmonie, aber doch beseelt vom Willen zur Einheit. Das deutsche Genie zielt nun im letzten Sinne immer auf Ordnung. Und alle Entwicklungsromane entwickeln nichts anderes in diesen deutschen Helden als die Persönlichkeit. Die Kräfte werden gesammelt, der Mensch zum deutschen Ideal, zur Tüchtigkeit erhoben, »im Strom der Welt bildet sich« nach Goethes Wort »der Charakter«. Die vom Leben

durcheinandergeschüttelten Elementen klären sich in der errungenen Ruhe zum Kristall, aus den Lehrjahren tritt der Meister, und vom letzten Blatt all dieser Bücher, aus dem Grünen Heinrich, dem Hyperion, dem Wilhelm Meister, dem Ofterdingen blickt ein klares Auge tatkräftig in eine klare Welt. Das Leben versöhnt sich dem Ideal; nicht mehr verschwenderisch wirr, sondern zu höchstem Ziel gespart wirken die nun geordneten Kräfte. Die Helden Goethes und aller Deutschen verwirklichen sich zu ihrer höchsten Form, sie werden werktätig und tüchtig: sie erlernen an Erfahrungen das Leben.

Die Helden Dostojewskis suchen aber und finden überhaupt kein Verhältnis zum wirklichen Leben: das ist ihre Sonderheit. Sie wollen gar nicht in die Realität hinein, sondern von allem Anfang an über sie hinaus, ins Unendliche. Ihr Reich ist nicht von dieser Welt. All die Scheinformen von Werten, Titel, Macht und Geld, aller sichtbarer Besitz hat für sie Wert weder als

Zweck, wie bei Balzac, noch als Mittel, wie bei den Deutschen. Sie wollen sich in dieser Welt gar nicht durchsetzen, nicht behaupten und nicht ordnen. Sie sparen nicht mit sich, sondern sie verschwenden sich, sie rechnen nicht und bleiben ewig unberechenbar. Sich selbst wollen sie fühlen und das Leben, aber nicht dessen Schatten und Spiegelbild, die äußere Realität, sondern das große mystische Elementare, die kosmische Macht, das Existenzgefühl. Wo immer man tiefer sich eingräbt ins Werk Dostojewskis, überall rauscht als unterste Quelle dieser ganz primitive, fast vegetative fanatische Lebensdrang, jenes ganz urhafte Gelüst, das nicht Glück will oder Leid, die schon Einzelformen des Lebens sind, Wertungen, Unterscheidungen, sondern die ganz einheitliche Lust, wie man sie beim Atmen fühlt. Vom Urquell wollen sie trinken, nicht aus den Brunnen der Städte und Straßen, die Ewigkeit, die Unendlichkeit in sich fühlen und die Zeitlichkeit abtun. Sie kennen nur eine ewige, keine soziale Welt. Sie wollen das Leben weder erlernen noch bezwingen, gleichsam nackt wollen sie es

bloß fühlen und fühlen als Ekstase der Existenz.

Weltfremd aus Weltliebe, unwirklich aus Leidenschaft zur Wirklichkeit, muten Dostojewskis Gestalten vorerst etwas einfältig an. Sie haben keine Richtung geradeaus, kein sichtbares Ziel: wie Blinde taumeln und tappen diese doch erwachsenen Menschen in der Welt herum oder wie Trunkene. Sie bleiben stehen, sehen sich um, fragen alle Fragen und rennen ohne Antwort weiter ins Unbekannte: ganz frisch scheinen sie in unsere Welt eingetreten und ihr noch nicht eingewöhnt. Und man versteht diese Menschen Dostojewskis kaum, bedenkt man nicht, daß sie Russen sind, Kinder eines Volkes, das aus einer jahrtausendalten barbarischen Unbewußtheit mitten in unsere europäische Kultur hineingestürzt ist. Von der alten Kultur, vom Patriarchalischen losgerissen, der neuen noch nicht vertraut, stehen sie in der Mitte, alle an einem Wegkreuz, und die Unsicherheit jedes einzelnen ist die eines

ganzen Volkes. Wir Europäer wohnen in unserer alten Tradition wie in einem warmen Haus. Der Russe des neunzehnten Jahrhunderts, der Dostojewski-Zeit, hat hinter sich die Holzhütte der barbarischen Vorzeit verbrannt, aber sein neues Haus noch nicht gebaut. Entwurzelte, Richtungslose sind sie alle. Sie haben die Kraft ihrer Jugend, die Kraft der Barbaren noch in den Fäusten, aber der Instinkt ist verwirrt von der Tausendfalt der Probleme: die Hände voll Stärke, wissen sie nicht, was zuerst anzufassen. Und so greifen sie nach allem und haben nie genug. Man fühle hier die Tragik jedes einzelnen Dostojewski-Menschen, jedes einzelnen Zwiespalt und Hemmung aus dem Schicksal des ganzen Volkes. Dieses Rußland um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts weiß nicht, wohin: nach Westen oder nach Osten, nach Europa oder nach Asien, nach Petersburg, der »künstlichen Stadt«, in die Kultur oder zurück auf das Bauerngut, in die Steppe. Turgenjeff stößt sie nach vorne, Tolstoi stößt sie zurück. Alles ist Unruhe. Der Zarismus steht unvermittelt gegenüber einer

kommunistischen Anarchie, die Rechtgläubigkeit, die altererbt, springt quer über in einen fanatischen und rasenden Atheismus. Nichts steht fest, nichts hat seinen Wert, sein Maß in dieser Zeit: die Sterne des Glaubens brennen nicht mehr über ihren Häuptern und das Gesetz längst nicht mehr in ihrer Brust. Entwurzelte einer großen Tradition, sind die Dostojewski-Menschen echte Russen, Übergangsmenschen, das Chaos des Anfangs im Herzen, beladen mit Hemmungen und Ungewißheiten. Keine Frage ist für sie beantwortet, kein Weg geebnet. Menschen des Übergangs, Menschen des Anfangs sind sie alle. Jeder ein Cortes: hinter sich verbrannte Schiffe, vor sich das Unbekannte.

Aber dies ist das Wunderbare: daß, weil sie Menschen eines Anfangs sind, in jedem einzelnen noch einmal die Welt beginnt. Daß alle Fragen, die bei uns schon zu kalten Begriffen erstarrt sind, ihnen noch im Blute glühen. Daß unsere bequemen, ausgetretenen Wege mit ihren moralischen

Geländern und ethischen Wegweisern ihnen nicht bekannt sind: immer und überall gehen sie durchs Dickicht ins Grenzenlose, ins Unendliche hinein. Jeder einzelne fühlt so wie das Rußland Lenins und Trotzkis, daß er die ganze Weltordnung neu aufbauen müsse, und das ist der unbeschreibliche Wert des russischen Menschen für Europa, daß hier eine unverbrauchte Neugier noch einmal alle Fragen des Lebens an die Unendlichkeit stellt. Daß, wo wir träge wurden in unserer Bildung, andere noch glühend sind. Jeder einzelne revidiert bei Dostojewski noch einmal alle Probleme, rückt sich selbst mit blutenden Händen die Grenzsteine von Gut und Böse, jeder einzelne schafft sich sein Chaos wieder um zur Welt. Jeder einzelne ist bei ihm Diener, Verkünder des neuen Christus, Märtyrer und Verkünder eines dritten Reiches. Noch ist das Chaos des Anfangs in ihnen, aber auch Dämmern des ersten Tages, der das Licht auf Erden schuf, und schon Ahnung des sechsten, der den neuen Menschen schafft. Seine Helden sind Wegebauer einer neuen Welt: der Roman Dostojewskis ist

der Mythos des neuen Menschen und seiner Geburt aus dem Schoße der russischen Seele.

Ein Mythos und besonders ein nationaler aber will Gläubigkeit. Man versuche darum nicht, diese Menschen durch das kristallene Medium der Vernunft zu erfassen. Nur Gefühl, das allein brüderliche, kann sie verstehen. Dem common sense, dem Engländer, dem Amerikaner, dem praktischen Menschen müssen die vier Karamasows als vier verschiedene Narren erscheinen, als Tollhaus die ganze tragische Welt Dostojewskis. Denn was sonst Alpha und Omega der gesunden simplen irdischen Natur war und ewig sein wird, scheint ihnen das Gleichgültigste auf Erden, nämlich: Glücklichsein. Schlagt sie auf, die fünfzigtausend Bücher, die Europa alljährlich produziert, wovon handeln sie? Vom Glücklichsein. Ein Weib will einen Mann, oder einer will reich werden, mächtig und geehrt. Bei Dickens steht am Ende aller Wünsche das liebliche Cottagehaus im Grünen mit der munteren

Kinderschar, bei Balzac das Schloß mit dem Pairstitel und den Millionen. Und blicken wir uns um, auf die Straße, in die Butiken, in die niederen Stuben, in die hellen Säle, was wollen die Menschen dort? Glücklich sein, zufrieden sein, reich sein, mächtig sein. Wer will es von Dostojewskis Menschen? Keiner. Nicht ein einziger. Sie wollen nirgends haltmachen, nicht einmal beim Glück. Sie wollen alle weiter, sie haben alle jenes »höhere Herz«, das sich quält. Glücklichsein ist ihnen gleichgültig, Zufriedensein ist ihnen gleichgültig, Reichsein eher verächtlich als erwünscht. Sie wollen nichts von all dem, diese Seltsamen, was unsere ganze Menschheit will. Sie haben den uncommon sense. Sie wollen nichts von dieser Welt.

Genügsame also, Phlegmatiker des Lebens, Indifferente oder Asketen? Im Gegenteil. Die Menschen Dostojewskis sind, ich sagte es ja, Menschen eines neuen Anfangs. Sie haben, bei all ihrer Genialität und ihrem diamantenen Verstand, Kinderherzen, Kindergelüste: sie wollen nicht dies oder

jenes, sondern sie wollen alles. Und alles ganz stark. Das Gute und das Böse, das Heiße und das Kalte, das Nahe und das Ferne. Sie sind Übertreiber, sie sind Maßlose. Von allen Dingen suchen sie den Superlativ, überall die Rotglut des Empfindens, wo die gemeinen Legierungen des Gelegentlichen zerschmelzen und nichts bleibt als das feuerflüssige, brennende Weltgefühl; wie die Amokläufer rennen sie ins Leben hinein, von der Begierde in die Reue, von der Reue wieder in die Tat, vom Verbrechen ins Geständnis, vom Geständnis in die Ekstase, aber alle Gassen ihres Schicksals lang überallhin bis zum Letzten, bis sie niederstürzen, Schaum vor den Lippen, oder bis ein anderer sie niederschlägt. O dieser Lebensdurst jedes einzelnen – eine ganze junge Nation, eine neue Menschheit lechzt von ihren Lippen nach Welt, nach Wissen, nach Wahrheit! Sucht mir doch, zeigt mir einen Menschen im Werk Dostojewskis, der ruhig atmet, der rastet, der sein Ziel erreicht hat! Keiner, kein einziger! Alle sind sie in diesem rasenden Wettlauf zur Höhe und zur Tiefe –

denn nach Aljoschas Formel muß, wer die
erste Stufe betreten hat, bis zur letzten
hinstreben –, nach allen Seiten, in Frost und
Brand, greifen sie, gieren sie, diese
Unersättlichen, diese Maßlosen, die ihr
Maß nur suchen und finden in der
Unendlichkeit, jeder eine Flamme, ein
Feuer der Unruhe. Und Unruhe ist Qual.
Darum sind die Helden Dostojewskis alle
die großen Leidenden. Alle haben sie
verzerrte Gesichter, alle leben sie im Fieber,
im Krampf, im Spasma. Ein Hospital von
Nervenkranken hat erschreckt ein großer
Franzose Dostojewskis Welt genannt, und
wirklich, für den ersten, den äußeren
Anblick, welch eine trübe, welch eine
phantastische Sphäre! Schankstuben voll
Branntweindunst, Gefängniszellen, Winkel
in Vorstadtwohnungen, Bordellgassen und
Kneipen, und dort in Rembrandtschem
Dunkel ein Gewühl von ekstatischen
Gestalten, der Mörder, das Blut seines
Opfers über den erhobenen Händen, der
Trunkenbold im Gelächter der Zuhörer, das
Mädchen mit dem gelben Schein im
Zwielicht der Gasse, das epileptische Kind,

bettelnd an den Straßenecken, der
siebenfache Mörder in der Katorga
Sibiriens, der Spieler zwischen den Fäusten
der Spießgesellen, Rogoschin, wie ein Tier
sich wälzend vor dem verschlossenen
Gemach seiner Frau, der ehrliche Dieb,
sterbend im schmutzigen Bette – welche
Unterwelt des Gefühls, welcher Hades der
Leidenschaften! O welche tragische
Menschheit, Welch russischer, grauer, ewig
dämmernder, niederer Himmel über diesen
Gestalten, welche Dunkelheiten des
Herzens und der Landschaft! Gelände des
Unglücks, Wüsten der Verzweiflung,
Fegefeuer ohne Gnade und Gerechtigkeit.

O wie dunkel, wie verworren, wie fremd,
wie feindlich ist sie zuerst, diese
Menschheit, diese russische Welt! Von
Leiden scheint sie überflutet, und diese
Erde, wie Iwan Karamasow so grimmig
sagt, »getränkt von Tränen bis zu ihrem
innersten Kern«. Aber so wie Dostojewskis
Antlitz dem ersten Blicke düster, lehmig,
gedrückt, baurisch und gebeugt anmutet,
dann aber der Glanz seiner Stirne,

aufstrahlend über die Versunkenheit, das Irdische seiner Züge, seine Tiefe durch Glauben erleuchtet, so durchstrahlt auch im Werke das geistige Licht die dumpfe Materie. Aus Leiden scheint Dostojewskis Welt einzig gestaltet. Und doch ist nur scheinbar die Summe alles Leidens in seinen Menschen größer als in jedem anderen Werke. Denn in ihnen wirkt etwas, das der Wollust, der Lust am Glück, tiefsinnig die Wehlust, die Lust an der Qual, gegenüberstellt: ihr Leiden ist zugleich ihr Glücklichsein, sie halten es fest mit den Zähnen, wärmen es an ihrer Brust, sie schmeicheln es mit den Händen, sie lieben es mit ihrer ganzen Seele. Und sie wären nur dann die Unglücklichsten, liebten sie es nicht. Dieser Tausch, der rasende frenetische Tausch des Gefühls im Innern, diese ewige Umwertung des Dostojewskischen Menschen kann vielleicht nur ein Beispiel ganz klarmachen, und ich wähle eines, das in tausend Formen wiederkehrt: das Leid, das einem Menschen infolge einer Erniedrigung, einer tatsächlichen oder eingebildeten,

widerfährt. Irgendeiner, ein schlichtes sensitives Geschöpf, gleichgültig ob ein kleiner Beamter oder eine Generalstochter, wird beleidigt. In seinem Stolz gekränkt durch ein Wort, eine Nichtigkeit vielleicht. Diese erste Kränkung ist der Primäreffekt, der den ganzen Organismus in Aufruhr bringt. Der Mensch leidet. Er ist gekränkt, liegt auf der Lauer, spannt sich an und wartet – auf eine neue Kränkung. Und die zweite Kränkung kommt: also eigentlich Häufung des Leidens. Aber seltsam, sie tut nicht mehr weh. Zwar der Gekränkte klagt, er schreit, aber seine Klage ist schon nicht mehr wahr: denn er liebt diese Kränkung. In diesem »Fortwährend-sich-seiner-Schmach-bewußt-Sein ist ein unnatürlicher heimlicher Genuß«. Für den beleidigten Stolz hat er einen neuen: den des Märtyrers. Und jetzt entsteht in ihm der Durst nach neuer Kränkung, nach mehr und mehr. Er beginnt zu provozieren, er übertreibt, er fordert heraus: das Leiden ist jetzt seine Sehnsucht, seine Gier, seine Lust: man hat ihn erniedrigt, so will er (der Mensch ohne Maß) ganz niedrig sein. Und er gibt es nicht

her mehr, sein Leiden, mit verbissenen Zähnen hält er es fest: jetzt wird der Hilfreiche sein Feind, der Liebende. So schlägt die kleine Nelly dem Arzt dreimal das Pulver ins Gesicht, so stößt Raskolnikow Sonja zurück, so beißt Iljutschka den frommen Aljoscha in die Finger – aus Liebe, aus fanatischer Liebe zu ihrem Leiden. Und alle, alle lieben sie das Leiden, weil sie darin das Leben, das geliebte, so stark spüren, weil sie wissen, »man kann auf dieser Erde nur durch Leiden wahrhaft lieben«, und das wollen sie, das vor allem! Es ist ihr stärkster Existenzbeweis: statt des cogito, ergo sum, »ich denke, also bin ich«, setzen sie das: »ich leide, also bin ich«. Und dieses »Ich bin« ist bei Dostojewski und allen seinen Menschen der höchste Triumph des Lebens. Der Superlativ des Weltgefühls. Im Kerker jauchzt Dimitry die große Hymne an dieses »Ich bin«, an die Wollust des Seins, und eben um dieser Liebe zum Leben willen ist ihnen allen das Leiden notwendig. Nur scheinbar, sagte ich, ist darum die Summe des Leidens größer bei Dostojewski als bei

allen anderen Dichtern. Denn wenn es eine Welt gibt, wo nichts unerbittlich ist, aus jedem Abgrund noch ein Weg führt, aus jedem Unglück noch Ekstase, aus jeder Verzweiflung noch Hoffnung, so ist es die seine. Was ist dies Werk anderes als eine Reihe von modernen Apostelgeschichten, Legenden der Erlösung vom Leiden durch den Geist? Der Bekehrungen zum Lebensglauben, der Kalvariengänge zur Erkenntnis? Der Wege nach Damaskus mitten durch unsere Welt?

In Dostojewskis Werk ringt der Mensch um seine letzte Wahrheit, um sein allmenschliches Ich. Ob ein Mord geschieht oder eine Frau in Liebe brennt, alles das ist Nebensache, Außensache, Kulisse. Sein Roman spielt im innersten Menschen, im Seelenraum, in der geistigen Welt: die Zufälle, die Ereignisse, die Schickungen des äußeren Lebens sind nur Stichworte, Maschinerie, der szenische Rahmen. Die Tragödie ist immer innen. Und sie heißt immer: die Überwindung der Hemmungen, der Kampf um die Wahrheit. Jeder seiner

Helden fragt sich, wie Rußland selbst: Wer bin ich? Was bin ich wert? Er sucht sich oder vielmehr den Superlativ seines Wesens im Haltlosen, im Raumlosen, im Zeitlosen. Er will sich erkennen als der Mensch, der er vor Gott ist, und er will sich bekennen. Denn jedem Dostojewski-Menschen ist die Wahrheit mehr als Bedürfnis, sie ist ihm ein Exzeß, eine Wollust und das Geständnis seine heiligste Lust, sein Spasma. Im Geständnis bricht bei Dostojewski der innere Mensch, der Allmensch, der Gottesmensch durch den irdischen, die Wahrheit – und dies ist Gott – durch seine fleischliche Existenz. O die Wollust, mit der sie darum mit dem Geständnis spielen, wie sie es verbergen und – Raskolnikow vor Porphyri Petrowitsch – immer heimlich zeigen und wieder verstecken, und dann wieder, wie sie sich überschreien, mehr Wahrheit bekennen als wahr ist, wie sie in rasendem Exhibitionismus ihre Blößen aufdecken, wie sie Laster und Tugend vermengen – hier, nur hier, im Ringen um das wahre Ich sind die eigentlichen Spannungen Dostojewskis. Hier, ganz innen

ist der große Kampf seiner Menschen, die mächtigen Epopöen des Herzens: hier, wo das Russische, das Fremdartige in ihnen sich aufzehrt, hier wird auch ihre Tragödie erst ganz zur unsern, zur allmenschlichen, und restlos erleben wir im Mysterium der Selbstgeburt den Mythos Dostojewskis vom neuen Menschen, vom Allmenschen in jedem Irdischen.

Das Mysterium der Selbstgeburt: so nenne ich in der Kosmogonie, in der Weltschöpfung Dostojewskis die Erschaffung des neuen Menschen. Und ich möchte versuchen, die Geschichte aller Naturen Dostojewskis in einer zu erzählen, als seinen Mythos: denn alle diese verschiedenenartigen, hundertfach variierten Menschen haben im letzten nur ein einheitliches Schicksal. Alle leben sie Varianten eines einzigen Erlebnisses: der Menschwerdung. Gleich ist all seiner Helden Anbeginn. Als echte Russen beunruhigt sie ihre eigene Lebenskraft. In den Jahren der Pubertät, des sinnlichen und geistigen Erwachens, verdüstert sich ihnen

der heitere und freie Sinn. Dumpf fühlen sie in sich eine Kraft gären, ein geheimnisvolles Drängen; irgend etwas Eingesperrtes, Wachsendes und Quellendes will aus ihrem noch unmündigen Kleid. Eine geheimnisvolle Schwangerschaft (es ist der neue Mensch, der in ihnen keimt, aber sie wissen es nicht) macht sie träumerisch. Sie sitzen »einsam bis zur Verwilderung« in dumpfen Stuben, in einsamen Winkeln und denken, denken Tag und Nacht über sich nach. Jahrelang brüten sie oft dahin in dieser seltsamen Ataraxie, sie verharren in einem fast buddhistischen Zustand der Seelenstarre, sie beugen sich tief über den eigenen Leib, um wie die Frauen in den frühen Monaten das Klopfen dieses zweiten Herzens in sich zu erlauschen. Alle geheimnisvollen Zustände der Befruchteten überkommen sie: die hysterische Angst vor dem Tode, das Grauen vor dem Leben, krankhafte, grausame Begierden, sinnliche perverse Gelüste.

Endlich wissen sie, daß sie befruchtet sind von irgendeiner neuen Idee: und nun suchen sie das Geheimnis zu entdecken. Sie schärfen ihre Gedanken, bis sie spitz und schneidend werden wie chirurgische Instrumente, sie sezieren ihren Zustand, sie zerreden ihre Bedrückung in fanatischen Gesprächen, sie zerdenken ihr Gehirn, bis es sich in Wahnsinn zu entflammen droht, sie schmieden alle ihre Gedanken in eine einzige fixe Idee, die sie bis ans letzte Ende denken, in eine gefährliche Spitze, die sich in ihrer Hand gegen sie selbst wendet.

Kirillow, Schatow, Raskolnikow, Iwan Karamasow, alle diese Einsamen haben »ihre« Idee, die des Nihilismus, die des Altruismus, die des napoleonischen Weltwahns, und alle haben sie ausgebrütet in dieser krankhaften Einsamkeit. Sie wollen eine Waffe gegen den neuen Menschen, der aus ihnen werden soll, denn ihr Stolz will sich gegen ihn wehren, ihn unterdrücken. Andere wieder suchen dieses geheimnisvolle Keimen, diesen drängenden, gärenden Lebensschmerz, mit aufgepeitschten Sinnen zu überrasen. Um

im Bilde zu bleiben: sie suchen die Frucht abzutreiben, wie Frauen von Treppen springen oder durch Tanz und Gifte sich vom Unerwünschten zu befreien trachten. Sie toben, um dies leise Quellen in sich zu übertönen, sie zerstören manchmal sich selbst, nur um diesen Keim zu zerstören. Sie verlieren sich mit Absicht in diesen Jahren. Sie trinken, sie spielen, sie werden ausschweifend und all dies (sie wären sonst nicht Menschen Dostojewskis) fanatisch bis zur letzten Raserei. Schmerz treibt sie in ihre Laster, nicht eine lässige Begierde. Es ist nicht ein Trinken um Zufriedenheit und Schlaf, nicht das deutsche Trinken um die Bettschwere, sondern um den Rausch, um das Vergessen ihres Wahnes, ein Spielen nicht um Geld, sondern um die Zeit zu ermorden, ein Ausschweifen nicht um der Lust willen, sondern um in der Übertreibung ihr wahres Maß zu verlieren. Sie wollen wissen, wer sie sind; darum suchen sie die Grenze. Den äußersten Rand ihres Ich wollen sie in Überhitzung und Abkaltung kennen und vor allem die eigene Tiefe. Sie glühen in diesen Lüsten bis zum

Gott empor, sie sinken bis zum Tier hinab,
aber immer, um den Menschen in sich zu
fixieren. Oder sie versuchen, da sie sich
nicht kennen, sich wenigstens zu beweisen.
Kolja wirft sich unter einen Eisenbahnzug,
um sich zu »beweisen«, daß er mutig ist,
Raskolnikow ermordet die alte Frau, um
seine Napoleonstheorie zu beweisen, sie tun
alle mehr, als sie eigentlich wollen, nur um
an die äußerste Grenze des Gefühls zu
gelangen. Um ihre eigene Tiefe zu kennen,
das Maß ihrer Menschheit, werfen sie sich
in jeden Abgrund hinab: von der
Sinnlichkeit stürzen sie in die
Ausschweifung, von der Ausschweifung in
die Grausamkeit und hinab bis zu ihrem
untersten Ende, der kalten, der seelenlosen,
der berechneten Bosheit, aber all dies aus
einer verwandelten Liebe, einer Gier nach
Erkenntnis des eigenen Wesens, einer
verwandelten Art von religiösem Wahn.
Aus weiser Wachheit stürzen sie sich in die
Kreisel des Irrsinns, ihre geistige Neugier
wird zur Perversion der Sinne, ihre
Verbrechen glühen bis zur
Kinderschändung und zum Mord, aber

typisch ist für sie alle die gesteigerte Unlust in der gesteigerten Lust: bis in den untersten Abgrund ihrer Raserei zuckt die Flamme des Bewußtseins der fanatischen Reue nach.

Aber je weiter hinein sie in der Übertreibung der Sinnlichkeit und des Denkens rasen, um so näher sind sie schon sich selbst, und je mehr sie sich vernichten wollen, um so eher sind sie zurückgewonnen. Ihre traurigen Bacchanale sind nur Zuckungen, ihre Verbrechen die Krämpfe der Selbstgeburt. Ihre Selbstzerstörung zerstört nur die Schale um den inneren Menschen und ist Selbstrettung im höchsten Sinn. Je mehr sie sich anspannen, je mehr sie sich krümmen und winden, um so mehr befördern sie unbewußt die Geburt. Denn nur im brennendsten Schmerz kann das neue Wesen zur Welt kommen. Ein Ungeheures, ein Fremdes muß dazu treten, muß sie befreien, irgendeine Macht Wehmutter werden in ihrer schwersten Stunde, die Güte muß ihnen helfen, die allmenschliche

Liebe. Eine äußerste Tat, ein Verbrechen, das all ihre Sinne zur Verzweiflung spannt, ist nötig, um die Reinheit zu gebären, und hier wie im Leben ist jede Geburt umschattet von tödlicher Gefahr. Die beiden äußersten Kräfte des menschlichen Vermögens, Tod und Leben, sind in dieser Sekunde innig verschränkt.

Dies also ist der menschliche Mythos Dostojewskis, daß das gemischte, dumpfe, vielfältige Ich jedes einzelnen befruchtet ist mit dem Keim des wahren Menschen (jenes Urmenschen der mittelalterlichen Weltanschauung, der frei ist von der Erbsünde), des elementaren, rein göttlichen Wesens. Diesen urewigen Menschen aus dem vergänglichen Leib des Kulturmenschen in uns zum Austrag zu bringen, ist höchste Aufgabe und die wahrste irdische Pflicht. Befruchtet ist jeder, denn keinen verstößt das Leben, jeden Irdischen hat es in einer seligen Sekunde mit Liebe empfangen, doch nicht jeder gebiert seine Frucht. Bei manchem verfault sie in einer seelischen Lässigkeit,

sie stirbt ab und vergiftet ihn. Andere wieder sterben in den Wehen, und nur das Kind, die Idee, kommt zur Welt. Kirilow ist einer, der sich ermorden muß, um ganz wahr bleiben zu können, Schatow ist einer, der ermordet wird, um seine Wahrheit zu bezeugen.

Aber die anderen, die heroischen Helden Dostojewskis, der Staretz Sossima, Raskolnikow, Stepanowitsch, Rogoschin, Dimitri Karamasow vernichten ihr soziales Ich, den dunklen Raupenstand ihres inneren Wesens, um wie Schmetterlinge sich der abgestorbenen Form zu entschwingen, das Beflügelte aus dem Kriechenden, das Erhobene aus dem Erdgeschwernen. Die Umkrustung der seelischen Hemmung zerbricht, die Seele, die Allmenschenseele strömt aus, strömt ins Unendliche zurück. Alles Persönliche, alles Individuelle ist in ihnen abgetan, daher auch die absolute Ähnlichkeit all dieser Gestalten im Augenblick ihrer Vollendung. Aljoscha ist kaum von dem Staretz, Karamasow kaum von Raskolnikow zu unterscheiden, wie sie

aus ihren Verbrechen mit tränengebadetem Gesicht in das Licht des neuen Lebens treten. Am Ende aller Romane Dostojewskis ist die Katharsis der griechischen Tragödie, die große Entzündung: über den verdonnernden Gewittern und der gereinigten Atmosphäre flammt die erhabene Glorie des Regenbogens, das höchste russische Symbol der Versöhnung.

Erst wenn die Helden Dostojewskis den reinen Menschen aus sich geboren haben, treten sie in die wahre Gemeinschaft. Bei Balzac triumphiert der Held, wenn er die Gesellschaft zwingt, bei Dickens, wenn er sich in die soziale Schicht, in das bürgerliche Leben, in die Familie, in den Beruf friedlich einordnet. Die Gemeinschaft, die der Held Dostojewskis anstrebt, ist keine soziale mehr, sondern schon eine religiöse, er sucht nicht Gesellschaft, sondern Weltbruderschaft. Einzig von diesem letzten Menschen handeln alle seine Romane: das Soziale, die Zwischenstadien der Gesellschaft mit ihrem

halben Stolz und schiefen Haß sind überwunden, der Ichmensch ist zum Allmenschen geworden und in unendlicher Demut und glühender Liebe grüßt sein Herz den Bruder, den reinen Menschen in jedem anderen. Dieser letzte, gereinigte Mensch kennt keine Unterschiede mehr, kein soziales Standesbewußtsein: nackt, wie im Paradies, hat seine Seele keine Scham, keinen Stolz, keinen Haß und keine Verachtung. Verbrecher und Dirne, Mörder und Heilige, Fürsten und Trunkenbolde, sie halten Zwiesprache in jenem untersten und eigentlichsten Ich ihres Lebens, alle Schichten fließen ineinander, Herz zu Herz, Seele in Seele. Nur das entscheidet bei Dostojewski: wie weit einer wahr wird und zum wirklichen Menschentum gelangt. Wie diese Entstehung, diese Selbstgewinnung zustande kam, ist gleichgültig. Wer erkannt hat, versteht alles und weiß, »daß die Gesetze des Menschengeistes noch so unerforscht und geheimnisvoll sind, daß es weder gründliche Ärzte noch endgültige Richter gibt«, weiß, es ist keiner schuldig oder alle, keiner darf keines Richter sein,

jeder nur Bruder dem Bruder. Im Kosmos Dostojewskis gibt es darum keine endgültig Verworfenen, keine »Bösewichter«, keine Hölle und keinen untersten Kreis wie bei Dante, aus denen selbst Christus die Verurteilten nicht zu erheben vermag. Er kennt nur Purgatorien und weiß, daß der irrandelnde Mensch noch immer mehr der seelisch Glühende ist und näher dem wahren Menschen als die Stolzen, die Kalten und Korrekten, in deren Brust er erfroren ist zu bürgerlicher Gesetzmäßigkeit. Seine wahren Menschen haben gelitten, haben darum Ehrfurcht vor dem Leiden und damit das letzte Geheimnis der Erde. Wer leidet, ist durch Mitleid schon Bruder, und allen seinen Menschen ist, weil sie nur auf den inneren Menschen, auf den Bruder blicken, das Grauen fremd. Sie besitzen die erhabene Fähigkeit, die er einmal die typisch russische nennt, nicht lange hassen zu können, und darum eine unbegrenzte Verstehensfähigkeit alles Irdischen. Noch hadern sie oft mitsammen, noch quälen sie sich, weil sie sich ihrer eigenen Liebe schämen, weil sie die eigene

Demut für eine Schwäche halten und noch nicht ahnen, daß sie die fruchtbarste Kraft der Menschheit ist. Aber ihre innere Stimme weiß immer schon um die Wahrheit. Während sie einander mit Worten schmähen und befeinden, blicken die inneren Augen sich längst selig verstehend an, Lippe küßt leidvoll den Brudermund. Der nackte, der ewige Mensch in ihnen hat sich erkannt, und dies Mysterium der Allversöhnung in der brüderlichen Erkennung, dieser orphische Gesang der Seelen, ist die lyrische Musik in Dostojewskis dunklem Werk.

Realismus und Phantastik

Was kann für mich phantastischer sein als die Wirklichkeit?

Dostojewski

Wahrheit, die unmittelbare Wirklichkeit seines begrenzten Seins sucht der Mensch bei Dostojewski: Wahrheit sucht auch der Künstler in Dostojewski. Er ist Realist und ist es so konsequent – immer geht er ja an die äußerste Grenze, wo die Formen ihrem Widerspiel: dem Gegensatz so geheimnisvoll ähnlich werden –, daß diese Wirklichkeit jeden an das Mittelmaß gewöhnten täglichen Blick phantastisch anmutet. »Ich liebe den Realismus bis dorthin, wo er an das Phantastische reicht«, sagt er selbst, »denn was kann für mich phantastischer und unerwarteter, ja unwahrscheinlicher sein als die Wirklichkeit?« Die Wahrheit – dies entdeckt man bei keinem Künstler zwingender als bei Dostojewski – steht

nicht hinter, sondern gleichsam gegen die Wahrscheinlichkeit. Sie ist über die Sehschärfe des gemeinen, des psychologisch unbewehrten Blickes hinaus: wie im Wassertropfen das unbewaffnete Auge noch klare spiegelnde Einheit, das Mikroskop aber wimmelnde Vielfalt, myriadenhaftes Chaos von Infusorien schaut, so erkennt der Künstler mit dem höheren Realismus Wahrheiten, die widersinnig scheinen gegen die offenbaren.

Diese höhere oder diese tiefere Wahrheit zu erkennen, die gleichsam tief unter der Haut der Dinge liegt und schon nah dem Herzpunkt aller Existenz, war Dostojewskis Leidenschaft. Er will gleichzeitig den Menschen als Einheit und Vielfalt, im Freiblick und im geschärfsten gleich wahr erkennen, und darum ist sein visionärer und wissender Realismus, der die Kraft eines Mikroskops und die Leuchtstärke des Hellsehers vereinigt, wie durch eine Mauer geschieden von dem, was die Franzosen als erste Wirklichkeitskunst und Naturalismus benannten. Denn obzwar Dostojewski in

seinen Analysen exakter ist und weiter geht als irgendeiner von denen, die sich »konsequente Naturalisten« nannten (womit sie meinten, daß sie bis an das Ende gingen, während Dostojewski jedes Ende noch überschreitet), ist seine Psychologie gleichsam aus einer anderen Sphäre des schöpferischen Geistes. Der exakte Naturalismus von anno Zola kommt geradewegs aus der Wissenschaft her. Flaubert destilliert in der Retorte seines Gehirns 2000 Bücher aus der Pariser Nationalbibliothek, um das Naturkolorit der »Tentation« oder der »Salammbô« zu finden, Zola läuft drei Monate, ehe er seine Romane schreibt, wie ein Reporter mit dem Notizbuch auf die Börse, in die Warenhäuser und Ateliers, um Modelle abzuzeichnen, Tatsachen einzufangen. Die Wirklichkeit ist diesen Weltabzeichnern eine kalte, berechenbare, offenliegende Substanz. Sie sehen alle Dinge mit dem wachen, wägenden, tarierenden Blick des Photographen. Sie sammeln, ordnen, mischen und destillieren, kühle Wissenschaftler der Kunst, die einzelnen

Elemente des Lebens, und betreiben eine Art Chemie der Bindung und Lösung.

Dostojewskis künstlerischer Beobachtungsprozeß dagegen ist vom Dämonischen nicht abzulösen. Ist Wissenschaft jenen anderen Kunst, so ist die seine Schwarzkunst. Er treibt nicht experimentelle Chemie, sondern Alchimie der Wirklichkeit, nicht Astronomie, sondern Astrologie der Seele. Er ist kein kühler Forscher. Als heißer Halluzinant starrt er nieder in die Tiefe des Lebens wie in einen dämonischen Angsttraum. Aber doch, seine sprunghafte Vision ist vollkommener als jener geordnete Betrachtung. Er sammelt nicht, und hat doch alles. Er berechnet nicht, und doch ist sein Maß unfehlbar. Seine Diagnosen, die hellseherischen, fassen im Fieber der Erscheinung den geheimnisvollen Ursprung, ohne den Puls der Dinge nur anzutasten. Etwas von hellsichtiger Traumerkenntnis ist in seinem Wissen, etwas von Magie in seiner Kunst. Ein Zeichen bloß, und schon faßt er faustisch die Welt. Ein Blick, und schon

wird er zum Bild. Er braucht nicht viel zu zeichnen, nicht die Kärrnerarbeit des Details zu leisten. Er zeichnet mit Magie. Man besinne einmal die großen Gestalten dieses Realisten: Raskolnikow, Aljoscha und Fedor Karamasow, Myschkin, sie, die uns allen so ungeheuer gegenständlich sind im Gefühl. Wo schildert er sie? In drei Zeilen vielleicht umreißt er ihr Antlitz mit einer Art zeichnerischer Kurzschrift. Er sagt von ihnen gleichsam nur ein Merkwort, umschreibt ihr Gesicht mit vier oder fünf schlichten Sätzen, und das ist alles. Das Alter, der Beruf, der Stand, die Kleidung, die Haarfarbe, die Physiognomik, all das scheinbar so Wesentliche der Personenbeschreibung ist in bloß stenographischer Kürze festgehalten. Und doch, wie glüht jede dieser Figuren uns im Blut. Man vergleiche nun mit diesem magischen Realismus die exakte Schilderung eines konsequenten Naturalisten. Zola nimmt, ehe er zu arbeiten anfängt, ein ganzes Bordereau von seinen Figuren auf, er verfaßt (man kann sie heute noch nachsehen, diese merkwürdigen

Dokumente) einen regelrechten Steckbrief, einen Passierschein für jeden Menschen, der die Schwelle des Romanes übertritt. Er mißt ihn ab, wieviel Zentimeter er hoch ist, notiert, wieviel Zähne ihm fehlen, er zählt die Warzen auf seinen Wangen, streicht den Bart nach, ob er rauh oder zart ist, greift jeden Pickel auf der Haut ab, tastet die Fingernägel nach, er weiß die Stimme, den Atem seiner Menschen, er verfolgt ihr Blut, Erbschaft und Belastung, schlägt sich ihr Konto auf in der Bank, um ihre Einnahmen zu wissen. Er mißt, was man von außen überhaupt nur messen kann. Und doch, kaum daß die Gestalten in Bewegung geraten, verflüchtigt sich die Einheit der Vision, das künstliche Mosaik zerbricht in seine tausend Scherben. Es bleibt ein seelisches Ungefähr, kein lebendiger Mensch.

Hier ist nun der Fehler jener Kunst: die Naturalisten schildern exakt die Menschen zu Anfang des Romans in ihrer Ruhe, gleichsam in ihrem seelischen Schlaf: ihre Bilder sind darum bloß von der nutzlosen

Treue der Totenmasken. Man sieht den Toten, die Figur, nicht das Leben darin. Aber genau, wo jener Naturalismus endet, beginnt erst der unheimlich große Naturalismus Dostojewskis. Seine Menschenwerden plastisch erst in der Erregtheit, in der Leidenschaft, im gesteigerten Zustand. Während jene versuchen, die Seele durch den Körper darzustellen, bildet er den Körper durch die Seele: erst wenn die Leidenschaft seines Menschen die Züge strafft und spannt, das Auge sich feuchtet im Gefühl, wenn die Maske der bürgerlichen Stille, die Seelenstarre, von ihnen abfällt, wird sein Blick erst bildhaft. Erst wenn seine Menschen glühen, tritt Dostojewski, der Visionär, an das Werk, sie zu formen.

Absichtlich sind also und nicht zufällig bei Dostojewski die anfänglich dunkeln und ein wenig schattenhaften Konturen der ersten Schilderung. In seine Romane tritt man ein wie in ein dunkles Zimmer. Man sieht nur Umrisse, hört undeutliche Stimmen, ohne recht zu fühlen, wem sie zugehören. Erst

allmählich gewöhnt sich, schärft sich das Auge: wie auf den Rembrandtschen Gemälden beginnt aus einer tiefen Dämmerung das feine seelische Fluidum in den Menschen zu strahlen. Erst wenn sie in die Leidenschaft geraten, treten sie ins Licht. Bei Dostojewski muß der Mensch immer erst glühen, um sichtbar zu werden, seine Nerven müssen gespannt sein bis zum Zerreißen, um zu klingen: »Um eine Seele formt sich bei ihm nur der Körper, um eine Leidenschaft nur das Bild.« Jetzt erst, da sie gleichsam angeheizt sind, da in ihnen der merkwürdige Fieberzustand beginnt – alle Menschen Dostojewskis sind ja wandelnde Fieberzustände –, setzt sein dämonischer Realismus ein, beginnt jene zauberische Jagd nach den Einzelheiten, jetzt erst schleicht er der kleinsten Bewegung nach, gräbt das Lächeln aus, kriecht in die krummen Fuchslöcher der verworrenen Gefühle, folgt jeder Fußspur ihrer Gedanken bis in das Schattenreich des Unbewußten. Jede Bewegung zeichnet sich plastisch ab, jeder Gedanke wird kristallen klar, und je mehr sich die gejagten Seelen

ins Dramatische verstricken, um so mehr
glühen sie von innen, um so durchsichtiger
wird ihr Wesen. Gerade die unfaßbarsten,
die jenseitigsten Zustände, die krankhaften,
die hypnotischen, die ekstatischen, die
epileptischen haben bei Dostojewski die
Präzision einer klinischen Diagnose, den
klaren Umriß einer geometrischen Figur.
Nicht die feinste Nuance ist dann
verschwommen, nicht die kleinste
Schwingung entgleitet dann seinen
geschärften Sinnen: gerade dort, wo die
anderen Künstler versagen und, gleichsam
geblendet vom übernatürlichen Licht, den
Blick wegwenden, dort wird Dostojewskis
Realismus am sichtbarsten. Und diese
Augenblicke, da der Mensch die äußersten
Grenzen seiner Möglichkeiten erreicht, da
Wissen schon fast Wahnsinn wird und
Leidenschaft zum Verbrechen, sie sind auch
die unvergeßlichsten Visionen seines
Werkes. Rufen wir uns das Bild
Raskolnikows in die Seele, so sehen wir ihn
nicht als schlendernde Gestalt auf der
Straße oder im Zimmer, als einen jungen
Mediziner von 25 Jahren, als Menschen

von diesen und jenen äußereren Eigenheiten, sondern in uns ersteht die dramatische Vision seiner irren Leidenschaft, wie er mit zitternden Händen, kalten Schweiß auf der Stirn, gleichsam mit geschlossenen Augen die Treppe des Hauses hinaufschleicht, wo er gemordet hat, und in geheimnisvoller Trance, um seine Qualen noch einmal sinnlich zu genießen, die blecherne Klingel an der Tür der Ermordeten zieht. Wir sehen Dimitri Karamasow in den Purgatorien des Verhörs, schäumend vor Wut, schäumend vor Leidenschaft, den Tisch zertrümmern mit seinen rasenden Fäusten. Immer sehen wir bei Dostojewski den Menschen erst bildhaft im Zustande der höchsten Erregtheit, am Endpunkte seines Gefühles, so wie Leonardo in seinen grandiosen Karikaturen die Groteske des Körpers, die Abnormität des Physischen zeichnet, dort, wo sie über die gemeine Form hervordrängt, so faßt Dostojewski die Seele des Menschen im Augenblick des Überschwangs, gleichsam in den Sekunden, da sich der Mensch über den äußersten Rand seiner Möglichkeiten vorbeugt. Der

mittlere Zustand ist ihm wie jeder Ausgleich, wie jede Harmonie, verhaßt: nur das Außerordentliche, das Unsichtbare, das Dämonische reizt seine künstlerische Leidenschaft zum äußersten Realismus. Er ist der unvergleichlichste Plastiker des Ungewöhnlichen, der größte Anatom der reizbaren und kranken Seele, den die Kunst je gekannt.

Das Instrument nun, das geheimnisvolle, mit dem Dostojewski in diese Tiefe seiner Menschen dringt, ist das Wort. Goethe schildert alles durch den Blick. Er ist – Wagner hat diese Unterschiede am glücklichsten ausgesprochen – Augenmensch, Dostojewski Ohrenmensch. Er muß seine Menschen erst sprechen hören, sprechen lassen, damit wir sie als sichtbar empfinden, und ganz deutlich hat Mereschkowski in seiner genialen Analyse der beiden russischen Epiker ausgedrückt: bei Tolstoi hören wir, weil wir sehen, bei Dostojewski sehen wir, weil wir hören. Seine Menschen sind Schatten und Lemuren, solange sie nicht sprechen. Erst

das Wort ist der feuchte Tau, der ihre Seele
befruchtet: sie tun im Gespräch, wie
phantastische Blüten, ihr Inneres auf,
zeigen ihre Farben, die Pollen ihrer
Fruchtbarkeit. In der Diskussion erhitzen
sie sich, wachen sie auf aus ihrem
Seelenschlaf, und erst gegen den wachen,
gegen den leidenschaftlichen Menschen,
ich sagte es ja schon, wendet sich
Dostojewskis künstlerische Leidenschaft.
Er lockt ihnen das Wort aus der Seele, um
dann die Seele selbst zu fassen. Jene
dämonische psychologische
Scharfsichtigkeit des Details bei
Dostojewski ist im letzten nichts anderes
als eine unerhörte Feinhörigkeit. Die
Weltliteratur kennt keine vollkommeneren
plastischen Gebilde als die Aussprüche der
Menschen Dostojewskis. Die Wortstellung
ist symbolisch, die Sprachbildung
charakteristisch, nichts zufällig, jede
abgebrochene Silbe, jeder weggesprungene
Ton die Notwendigkeit selbst. Jede Pause,
jede Wiederholung, jedes Atemholen, jedes
Stottern ist wesentlich, immer hört man
unter dem ausgesprochenen Wort das

unterdrückte Mitschwingen. Man weiß aus der Rede bei Dostojewski nicht nur, was jeder einzelne Mensch sagt und sagen will, sondern auch, was er verschweigt. Und dieser geniale Realismus des seelischen Hörens geht restlos mit in die geheimnisvollsten Zustände des Wortes, in die sumpfige, stockende Fläche des trunkenen Irreredens, in die beflügelte, keuchende Ekstase des epileptischen Anfalles, in das Dickicht der lügnerischen Verworrenheit. Aus dem Dampf der erhitzten Rede ersteht die Seele, aus der Seele kristallisiert sich allmählich der Körper. Man träumt bei Dostojewski hellseherisch seine Menschen, sobald man sie sprechen hört. Dostojewski kann sich ersparen, sie graphisch zu zeichnen, denn wir selber werden in der Hypnose ihrer Rede zum Visionär. Ich will ein Beispiel wählen. Im »Idioten« geht der alte General, der pathologische Lügner, neben dem Fürsten Myschkin her und erzählt ihm Erinnerungen. Er beginnt zu lügen, gleitet immer tiefer in seine Lügen hinein und verstrickt sich gänzlich darin. Er redet,

redet, redet. Über Seiten flutet seine Lüge hin.

Mit keiner Zeile nun schildert Dostojewski seine Haltung, aber aus seinem Wort, aus seinem Stolpern, seinem Stocken, seiner nervösen Hast spüre ich, wie er neben Myschkin hergeht, wie er sich verstrickt hat, sehe, wie er aufschaut, von der Seite den Fürsten vorsichtig anblickt, ob er ihm nicht mißtraue, wie er stehenbleibt, hoffend, der Fürst würde ihn unterbrechen. Ich sehe, wie der Schweiß auf seiner Stirne perlt, sehe, wie sein Gesicht, das zuerst begeisterte, nun sich immer mehr verkrampt in Angst, sehe, wie er in sich zusammenkriecht, ein Hund, der fürchtet, Prügel zu bekommen, und ich sehe den Fürsten, der selbst alle Anstrengungen des Lügners in sich fühlt und niederhält. Wo ist dies beschrieben bei Dostojewski? Nirgends, nicht in einer einzelnen Zeile, und doch sehe ich jedes Fältchen in seinem Gesicht mit leidenschaftlicher Klarheit. Irgendwo ist da das Arkanum des Visionären in der Rede, im Tonfall, in der

Stellung der Silben, und so magisch ist diese Kunst der Wiedergabe, daß selbst durch die unumgängliche Verdickung, die ja jede Übertragung in eine fremde Sprache darstellt, noch die ganze Seele seiner Menschen schwingt. Der ganze Charakter des Menschen ist bei Dostojewski im Rhythmus seiner Rede. Und diese Komprimierung gelingt seiner genialen Intuition oft in einer winzigen Einzelheit, durch eine Silbe fast. Wenn Fedor Karamasow auf das Briefkuvert der Gruschenka zu ihrem Namen schreibt: »Mein Küchelchen!«, so sieht man das Antlitz des senilen Wüstlings, sieht die schlechten Zähne, durch die ihm der Speichel über die schmunzelnden Lippen rinnt. Und wenn in den »Erinnerungen aus dem Totenhaus« der sadistische Major beim Stockprügeln »Hie-be, Hie-be« schreit, so ist in diesem winzigen Apostroph sein ganzer Charakter, ein brennendes Bild, ein Keuchen von Gier, flackernde Augen, das gerötete Gesicht, das Keuchen der bösen Lust. Diese kleinen realistischen Details bei Dostojewski, die sich wie spitze

Angelhaken ins Gefühl einbohren und widerstandslos mit ins fremde Erleben reißen, sie sind sein erlesenstes Kunstmittel und gleichzeitig der höchste Triumph des intuitiven Realismus über den programmatischen Naturalismus. Aber Dostojewski verschwendet durchaus nicht diese seine Details. Er setzt ein einziges ein, wo andere hunderte applizieren, aber er spart sich diese kleinen grausamen Einzelheiten der letzten Wahrheit mit einem wollüstigen Raffinement auf, er überrascht mit ihnen gerade im Augenblick der höchsten Ekstase, wo man sie am wenigsten erwartet. Immer gießt er mit unerbittlicher Hand den Galletropfen Irdischkeit in den Kelch der Ekstase, denn für ihn heißt wirklich und wahrhaft sein: antiromantisch und antisentimental wirken. Er will, daß wir zwiespältig genießen, wie er selbst zwiespältig empfindet, er will auch hier keine Harmonie, keinen Ausgleich. Immer in allen seinen Werken sind diese schneidenden Zerrissenheiten, wo er mit satanischem Detail die sublimsten Sekunden aufsprengt und dem Heiligsten

des Lebens seine Banalität entgegenginst. Ich erinnere nur an die Tragödie des »Idioten«, um einen solchen Augenblick des Kontrastes sichtlich zu machen. Rogoschin hat Nastassja Philipowna ermordet, nun sucht er Myschkin, den Bruder. Er findet ihn auf der Straße, er röhrt ihn an mit der Hand. Sie brauchen nicht miteinander zu sprechen, furchtbare Ahnung weiß alles voraus. Sie gehen über die Straße in das Haus, wo die Ermordete liegt: irgendein ungeheures Vorempfinden von Größe und Feierlichkeit hebt sich in einem auf, alle Sphären erklingen. Die beiden Feinde eines Lebens, Brüder im Gefühl, schreiten in das Zimmer zur Ermordeten. Nastassja Philipowna liegt tot. Man spürt, diese Menschen werden sich nun das Letzte sagen, wie sie einander gegenüberstehen an der Leiche der Frau, die sie entzweite. Und dann kommt das Gespräch – und alle Himmel sind zerschlagen von der nackten, brutalen, brennend irdischen, teuflisch geistigen Sachlichkeit. Sie sprechen davon als erstes, als einziges – ob die Leiche riechen wird.

Und Rogoschin erzählt mit schneidender Sachlichkeit, er habe »gute amerikanische Wachsleinwand« gekauft und »vier Fläschchen einer desinfizierenden Flüssigkeit darauf gegossen«.

Solche Details sind es, die ich bei Dostojewski die sadistischen, die satanischen nenne, weil hier der Realismus mehr ist als ein bloßer Kunstgriff der Technik, weil er eine metaphysische Rache ist, Ausbruch geheimnisvoller Wollust, einer gewaltsamen ironischen Enttäuschung. »Vier Fläschchen«! das Mathematische der Zahl, »amerikanische Wachsleinwand«! die grauenhafte Präzision des Details – das sind absichtliche Zerstörungen der seelischen Harmonie, grausame Revolten gegen die Einheit des Gefühls. Mit absichtlicher Bewußtheit (er ist der Antiromantiker, wie er der Antisentimentale ist) stellt er seine Szenerie mitten in die Banalität hinein. Schmutzige Kellerlokale, stinkend von Bier und Schnaps, dumpfe enge »Särge« von Zimmern, nur abgetrennt durch Holzwände,

nie Salons, Hotels, Paläste, Kontore. Und mit Absicht sind seine Menschen äußerlich »uninteressant«, schwindsüchtige Frauen, verlumpte Studenten, Nichtstuer, Verschwender, Tagediebe, niemals aber soziale Persönlichkeiten. Aber gerade in diese dumpfe Alltäglichkeit stellt er die größten Tragödien der Zeit. Aus dem Erbärmlichen steigt das Erhabene phantastisch auf. Nichts wirkt dämonischer bei ihm als dieser Kontrast äußerer Nüchternheit und seelischer Trunkenheit, räumlicher Armut und Verschwendug des Herzens. In Schnapszimmern verkünden trunkene Menschen die Wiederkehr des Dritten Reiches, sein Heiliger Aljoscha erzählt die tiefste Legende, während ihm eine Dirne auf dem Schoße sitzt, in Bordellen und Spielhäusern entfalten sich die Apostolate der Güte und Verkündung, und die erhabenste Szene Raskolnikows, wo der Mörder sich niederwirft und vor dem Leiden der ganzen Menschheit sich beugt, sie spielt im Zimmerwinkel einer Dirne bei dem stotternden Schneider Kapernaumow.

Ein ununterbrochener Wechselstrom, kalt oder warm, warm oder kalt, aber nie lau, ganz im Sinne der Apokalypse, so durchblutet seine Leidenschaft das Leben, von Unruhe zu Unruhe wirft er die aufgereizten Gefühle. Nie gerät man darum bei den Romanen Dostojewskis zur Rast, nie in die sanfte, musikalische Rhythmik des Lesens, nie läßt er einem ruhig den Atem rinnen, immer zuckt man wie unter elektrischen Schlägen beunruhigt auf, heißer, brennender, unruhiger, neugieriger von Seite zu Seite. Solange wir in seiner dichterischen Gewalt sind, werden wir ihm selber ähnlich. Wie in sich selbst, dem ewigen Dualisten, dem Menschen am Kreuzholz des Zwiespalts, wie in seinen Gestalten, zersprengt Dostojewski auch dem Leser die Einheit des Gefühls.

Aber doch – die Frage muß beantwortet sein –, warum wirkt trotz solcher dämonischer Vollendung der Wahrheit Dostojewskis Werk, dieses irdischeste aller Werke, doch wiederum unirdisch auf uns, als Welt zwar, aber doch wie eine neben

oder über unserer Welt, nur nicht sie selbst? Warum stehen wir innen mit unserem tiefsten Gefühl und sind doch irgendwie befremdet? Warum brennt in allen seinen Romanen etwas wie künstliches Licht und ist Raum darinnen wie aus Halluzinationen und Träumen? Warum empfinden wir ihn, diesen äußersten Realisten immer mehr als Somnambulen denn als Darsteller der Wirklichkeit? Warum ist trotz aller Feurigkeit, ja Überhitztheit, doch nicht fruchtbare Sonnenwärme darin, sondern irgendein schmerhaftes Nordlicht, blutig und blendend, warum empfinden wir diese wahrste Darstellung des Lebens, die je gegeben wurde, doch irgendwie nicht als das Leben selbst? Als unser eigenes Leben?

Ich versuche zu antworten. Das höchste Maß der Vergleiche ist für Dostojewski nicht zu gering, und am Erhabensten, am Unvergänglichsten der Weltliteratur können sie gewertet werden. Für mich ist die Tragödie der Karamasow nicht geringer als die Verstrickungen der Orestie, die Epik Homers, der erhabene Umriß von Goethes

Werk. Sie alle, diese Werke, sind sogar einfältiger, schlichter, weniger erkenntnisreich, weniger zukunftsträchtig als die Dostojewskis. Aber sie sind doch irgendwie weicher und freudsamer für die Seele, sie geben Erlösung des Gefühls, während Dostojewski nur Erkenntnis gibt. Ich glaube: dieser ihrer Entspannung danken sie, daß sie nicht so menschlich, nur menschlich sind. Sie haben um sich einen heiligen Rahmen von strahlendem Himmel, von Welt, einen Atem von Wiesen und Feldern, einen Sternblick von Himmel, wo sich das Gefühl, das verschreckte, entspannt hinflüchtet und befreit. Im Homer, mitten in den Schlachten, im blutigsten Gemetzel der Menschen stehen ein paar Zeilen der Schilderung, und man atmet salzigen Wind vom Meer, das silberne Licht Griechenlands glänzt über die Blutstatt, besiegelt erkennt das Gefühl den schmetternden Kampf der Menschen als einen kleinen nichtigen Wahn gegen das Ewige der Dinge. Und man atmet auf, man ist erlöst von der menschlichen Trübe. Auch Faust hat seinen Ostersonntag, schwingt die

eigene Qual in die zerklüftete Natur, wirft seinen Jubel in den Frühling der Welt. In allen diesen Werken erlöst die Natur von der Menschenwelt. Dostojewski aber fehlt die Landschaft, fehlt die Entspannung. Sein Kosmos ist nicht die Welt, sondern nur der Mensch. Er ist taub für Musik, blind für Bilder, stumpf für Landschaft: mit einer ungeheuren Gleichgültigkeit gegen die Natur, gegen die Kunst ist sein unergründliches, sein unvergleichliches Wissen um den Menschen bezahlt. Und alles Nur-Menschliche hat eine Trübe von Unzulänglichkeit. Sein Gott wohnt nur in der Seele, nicht auch in den Dingen, ihm fehlt jenes kostbare Korn Pantheismus, das die deutschen, das die hellenischen Werke so selig und so befreiend macht. Seine, Dostojewskis, Werke, sie spielen alle irgendwie in ungelüfteten Stuben, in rußigen Straßen, in dunstigen Kneipen, eine dumpfe menschliche, allzu menschliche Luft ist darinnen, die nicht klärend durchwühlt wird vom Wind aus den Himmeln und dem Sturz der Jahreszeiten. Man versuche doch einmal sich zu

entsinnen bei seinen großen Werken, bei »Raskolnikow«, dem »Idioten«, bei den »Karamasows«, dem »Jüngling«, in welcher Jahreszeit, in welcher Landschaft sie spielen. Ist es Sommer, Frühling oder Herbst? Vielleicht ist es irgendwo gesagt. Aber man fühlt es nicht. Man atmet es, man schmeckt es, man spürt, man erlebt es nicht. Sie spielen alle nur irgendwo im Dunkel des Herzens, das die Blitzschläge der Erkenntnis sprunghaft erhellen, im luftleeren Hohlraum des Hirnes, ohne Sterne und Blumen, ohne Stille und Schweigen. Großstadtrauch verdunkelt den Himmel ihrer Seele. Es fehlen ihnen die Ruhepunkte der Erlösung vom Menschlichen, jene seligsten Entspannungen, die besten des Menschen, wenn er den Blick von sich selbst und seinen Leiden gegen die fühllose, leidenschaftslose Welt kehrt. Das ist das Schattenhafte in seinen Büchern: wie von einer grauen Wand von Elend und Dunkelheit heben sich seine Gestalten ab, sie stehen nicht frei und klar in einer wirklichen Welt, sondern in einer

Unendlichkeit bloß des Gefühls. Seine Sphäre ist Seelenwelt und nicht Natur, seine Welt nur die Menschheit.

Aber auch seine Menschheit selbst, so wunderbar wahrhaftig jeder einzelne ist, so fehllos ihr logischer Organismus, auch sie ist in ihrer Gesamtheit in einem gewissen Sinne unwirklich: etwas von Gestalten aus Träumen haftet ihnen an, und ihr Schritt geht im Raumlosen wie der von Schatten. Damit sei nicht gesagt, daß sie irgendwie unwahr wären. Im Gegenteil: sie sind überwahr. Denn Dostojewskis Psychologie ist eine fehllose, aber seine Menschen sind nicht plastisch, sondern sublim gesehen und durchfühlt, weil sie einzig aus Seele gestaltet sind und nicht aus Körperlichkeit. Dostojewskis Menschen kennen wir alle nur als wandelndes und gewandeltes Gefühl, Wesen aus Nerven und Seelen, bei denen man es fast vergißt, daß dieses Blut durch Fleisch rinnt. Nie röhrt man sie gewissermaßen körperlich an. Auf den zwanzigtausend Seiten seines Werkes ist nie geschildert, daß einer seiner Menschen

sitzt, daß er ißt, daß er trinkt, immer fühlen, sprechen oder kämpfen sie nur. Sie schlafen nicht (es sei denn, daß sie hellseherisch träumen), sie ruhen nicht, immer sind sie im Fieber, immer denken sie. Nie sind sie vegetativ, pflanzlich, tierisch, stumpf, immer nur bewegt, erregt, gespannt, und immer, immer wach. Wach und sogar überwach. Immer im Superlativ ihres Seins. Alle haben sie die seelische Übersichtlichkeit Dostojewskis, alle sind sie Hellseher, Telepathen, Halluzinanten, alle pythische Menschen, und alle durchtränkt bis in die letzten Tiefen ihres Wesens von psychologischer Wissenschaft. Im gemeinen, im banalen Leben stehen – erinnern wir uns nur – die meisten Menschen im Konflikt mit einander und dem Schicksal einzig darum, weil sie sich nicht verstehen, weil sie einen bloß irdischen Verstand haben. Shakespeare, der andere große Psychologe der Menschheit, baut die Hälfte seiner Tragödien auf diese eingeborene Unwissenheit, auf dieses Fundament von Dunkel, das zwischen Mensch und Mensch als Verhängnis, als

Stein des Anstoßes liegt. Lear mißtraut seiner Tochter, denn er ahnt ihren Edelmut nicht, die Größe der Liebe, die sich hier in Schamhaftigkeit verschanzt, Othello wiederum nimmt sich Jago als Einflüsterer, Cäsar liebt Brutus, seinen Mörder, alle sind sie dem wahren Wesen der irdischen Welt, der Täuschung verfallen. Bei Shakespeare wird wie im realen Leben das Mißverständnis, die irdische Unzulänglichkeit, zeugende tragische Kraft, die Quelle aller Konflikte. Die Menschen Dostojewskis aber, diese Überwissenden, sie kennen kein Mißverstehen. Jeder ahnt immer prophetisch den anderen, sie verstehen einander restlos bis in die letzten Tiefen, sie saugen sich das Wort aus dem Munde, noch ehe es gesagt ist, und den Gedanken noch aus dem Mutterleib der Empfindung. Das Unbewußte, das Unterbewußte ist bei ihnen überentwickelt, alle sind sie Propheten, alle Ahnende und Visionäre, überladen von Dostojewski mit seiner eigenen mystischen Durchdringung des Seins und des Wissens. Ich will ein Beispiel wählen, um deutlicher zu sein.

Nastassja Philipowna wird von Rogoschin ermordet. Sie weiß es vom ersten Tage, da sie ihn erblickt, weiß es in jeder Stunde, in der sie ihm angehört, daß er sie ermorden wird, sie flieht vor ihm, weil sie es weiß, und flüchtet zurück, weil sie ihr eigenes Schicksal begehrt. Sie kennt das Messer sogar Monate voraus, das ihr die Brust durchstößt. Und Rogoschin weiß es, auch er kennt das Messer und ebenso Myschkin. Seine Lippen zittern, wenn er einmal im Gespräch zufällig Rogoschin mit diesem Messer spielen sieht. Und gleicherweise beim Morde Fedor Karamasows ist das Wissensunmögliche allen bewußt. Der Starez fällt in die Knie, weil er das Verbrechen wittert, selbst der Spötter Rakitin weiß diese Zeichen zu deuten. Aljoscha küßt seines Vaters Schulter, wie er von ihm Abschied nimmt, auch sein Gefühl weiß es, daß er ihn nicht mehr sieht. Iwan fährt nach Tschermaschnjä, um nicht Zeuge des Verbrechens zu sein. Der Schmutzfink Smerdjakow sagt es ihm lächelnd voraus. Alle, alle wissen es, und den Tag und die Stunde und den Ort aus einer Überladenheit

mit prophetischer Erkenntnis, die unwahrscheinlich ist in ihrer Zuvielfältigkeit. Alle sind sie Propheten, Erkenner, alle Allesversteher.

Hier wieder in der Psychologie erkennt man jene zwiefache Form aller Wahrheit für den Künstler. Obwohl Dostojewski den Menschen tiefer kennt als irgendeiner vor ihm, so ist ihm doch Shakespeare überlegen als Kenner der Menschheit. Er hat das Gemischte des Daseins erkannt, das Gemeine und Gleichgültige neben das Grandiose gestellt, wo Dostojewski einen jeden ins Unendliche steigert. Shakespeare hat die Welt im Fleisch erkannt, Dostojewski im Geist. Seine Welt ist vielleicht die vollkommenste Halluzination der Welt, ein tiefer und prophetischer Traum von der Seele, ein Traum, der die Wirklichkeit noch überflügelt: aber Realismus, der über sich selbst hinaus ins Phantastische reicht. Der Überrealist Dostojewski, der Überschreiter aller Grenzen, er hat die Wirklichkeit nicht

geschildert: er hat sie über sich selbst hinaus gesteigert.

Von innen also, von der Seele allein, ist hier die Welt in Kunst gestaltet, von innen gebunden, von innen erlöst. Diese Art von Kunst, die tiefste und menschlichste aller, hat keine Vorfahren in der Literatur, weder in Rußland noch irgendwo in der Welt. Dieses Werk hat nur Brüder in der Ferne. An die griechischen Tragiker gemahnt manchmal der Krampf und die Not, dieses Übermaß von Qual in den Menschen, die unter dem Griff des übermächtigen Schicksals sich krümmen, an Michelangelo manchmal durch die mystische, steinerne, unerlösbare Traurigkeit der Seele. Aber der wahre Bruder Dostojewskis durch die Zeiten ist Rembrandt. Beide stammen sie aus einem Leben von Mühsal, Entbehrung, Verachtung, Ausgestoßene der Irdischkeit, gepeitscht von den Bütteln des Geldes in die tiefste Tiefe des menschlichen Seins hinab. Beide wissen sie um den schöpferischen Sinn der Kontraste, den ewigen Streit von Dunkel und Licht, und

wissen, daß keine Schönheit tiefer ist als die heilige der Seele, die aus der Nüchternheit des Seins gewonnen ist. Wie Dostojewski seine Heiligen aus russischen Bauern, Verbrechern und Spielern, gestaltet sich Rembrandt seine biblischen Figuren von den Modellen der Hafengassen; beiden ist in den niedersten Formen des Lebens irgendeine geheimnisvolle, neue Schönheit verborgen, beide finden sie ihren Christus im Abhub des Volks. Beide wissen sie von dem ständigen Spiel und Widerspiel der Erdenkräfte, von Licht und Dunkel, das gleich mächtig im Lebendigen wie im Beseelten waltet, und hier wie dort ist alles Licht aus dem letzten Dunkel des Lebens genommen. Je mehr man in die Tiefe der Bilder Rembrandts, der Bücher Dostojewskis blickt, sieht man das letzte Geheimnis der weltlichen und geistigen Formen sich entringen: Allmenschlichkeit.

Architektur und Leidenschaft

Que celui aime peu, qui aime la mesure!

La Boéti

»Alles treibst du bis zur Leidenschaft.« Das Wort Nastassja Philipownas trifft alle Menschen Dostojewskis und trifft vor allem ihn, Dostojewski selbst, mitten in die Seele. Nur leidenschaftlich kann dieser Gewaltige den Phänomenen des Lebens entgegentreten und darum am leidenschaftlichsten seiner leidenschaftlichsten Liebe: der Kunst. Selbstverständlich, daß der schöpferische Prozeß, die künstlerische Bemühung, bei ihm nicht eine geruhige, ordnend aufbauende, kühl berechnend architektonische ist. Dostojewski schreibt im Fieber, wie er im Fieber denkt, im Fieber lebt. Unter der Hand, die die Worte in fließenden kleinen Perlenketten (er hat die nervöse Eilschrift aller hitzigen

Menschen) über das Papier rinnen lässt, hämmert der Puls in verdoppelten Schlägen. Schöpfung ist ihm Ekstase, Qual, Entzückung und Zerschmetterung, eine zum Schmerz gesteigerte Wollust, ein zur Wollust gesteigerter Schmerz. »Unter Tränen« schreibt der Zweiundzwanzigjährige sein erstes Werk »Arme Leute«, und seitdem ist jede Arbeit eine Krise, eine Krankheit. »Ich arbeite nervös, unter Qual und Sorgen. Wenn ich angestrengt arbeite, bin ich auch physisch krank.« Und tatsächlich, die Epilepsie, seine mystische Krankheit, dringt ein mit ihrem fiebrigen, entzündlichen Rhythmus, mit ihren dunklen, dumpfen Hemmungen, bis in die feinsten Vibrationen seines Werkes. Immer aber schafft Dostojewski mit dem Ganzen seines Wesens, im hysterischen Furor. Selbst die kleinsten, scheinbar gleichgültigen Partien seines Werkes, wie die journalistischen Aufsätze, sind gegossen und geschmolzen in der feurigen Esse seiner Leidenschaft. Nie schafft er mit dem bloß abgelösten, frei wirkenden Teil seiner schaffenden Kraft,

gleichsam aus dem Handgelenk, immer ballt er seine ganze physische Erregbarkeit in das Geschehnis, bis an den letzten Nerv seines Lebens leidend und mitleidend in seinen Gestalten. Alle seine Werke sind gleichsam explosiv in rasenden Wetterschlägen durch einen ungeheuren atmosphärischen Druck herausgeschwemmt. Dostojewski kann nicht gestalten ohne inneren Anteil, und für ihn gilt das bekannte Wort über Stendhal: «Lorsqu'il n'avait pas d'émotion, il était sans esprit.» Wenn Dostojewski nicht leidenschaftlich war, war er nicht Dichter.

Aber Leidenschaft in der Kunst wird ebenso zerstörendes Element, als sie bildnerisches war. Sie schafft nur das Chaos der Kräfte, dem der klare Geist erst die ewigen Formen erlöst. Alle Kunst braucht die Unruhe als Antrieb der Gestaltung, aber nicht minder eine überlegen-überlegte Ruhe der Auswägung zu einer Vollendung. Dostojewskis mächtiger, die Wirklichkeit diamanten durchdringender Geist weiß nun wohl um die marmorne, eherne Kühle, die

das große Kunstwerk umwittert. Er liebt, er vergöttert die große Architektonik, er entwirft prachtvolle Maße, erhabene Ordnungen des Weltbildes. Aber immer wieder überflutet das leidenschaftliche Gefühl die Fundamente. Vergebens sucht Dostojewski als Künstler objektiv zu schaffen, außen zu bleiben, bloß zu erzählen und zu gestalten, Epiker zu sein, Referent von Geschehnissen, Analytiker der Gefühle. Unwiderstehlich reißt ihn seine Leidenschaft in Leiden und Mitleiden immer wieder in die eigene Welt. Immer ist etwas vom Chaos des Anfangs selbst in den vollendeten Werken Dostojewskis, nie die Harmonie erreicht (»Ich hasse die Harmonie«, so schreit Iwan Karamasow, der Verräter seiner geheimsten Gedanken). Auch hier ist zwischen Form und Wille kein Friede, kein Ausgleich, sondern – o ewige Zweiheit seines Wesens, alle Formen durchdringend von der kalten Schale bis zum glühendsten Kern! – ein unablässiger Kampf zwischen außen und innen. Der ewige Dualismus seines Wesens

heißt im epischen Werke Kampf zwischen Architektur und Leidenschaft.

Nie erreicht Dostojewski in seinen Romanen, was man fachmännisch »den epischen Vortrag« nennt, jenes große Geheimnis, bewegtes Geschehen in ruhiger Darstellung zu bändigen, das von Homer bis Gottfried Keller und Tolstoi sich in unendlicher Ahnenreihe von Meister auf Meister vererbt. Leidenschaftlich formt er seine Welt, und nur leidenschaftlich, nur erregt kann man sie genießen. Wie eine Krankheit erlebt man die Krise seiner Menschen im Blute, wie eine Entzündung brennen die Probleme im aufgepeitschten Gefühl. Mit allen unseren Sinnen taucht er uns in seine brennende Atmosphäre, stößt er uns an den Abgrundrand der Seele, wo wir keuchend stehen, schwindeligen Gefühls, mit abgerissenem Atem. Und erst, wenn unsere Pulse jagen wie die seinen, wir selbst der dämonischen Leidenschaft verfallen sind, erst dann gehört sein Werk ganz uns, gehören wir ihm ganz.

Es lässt sich nicht verleugnen, nicht verbergen, nicht verschönern: das Verhältnis Dostojewskis zum Leser ist weder ein freundschaftliches noch ein behagliches, sondern eine Zwietracht voll gefährlicher, grausamer, wollüstiger Instinkte. Es ist eine leidenschaftliche Beziehung wie zwischen Mann und Weib, nicht wie bei den andern Dichtern ein Verhältnis der Freundschaft und des Vertrauens. Dickens oder Gottfried Keller, seine Zeitgenossen, führen mit sanfter Überredung, mit musikalischer Lockung den Leser in ihre Welt, sie plaudern ihn freundlich ins Geschehnis hinein. Er, der Leidenschaftliche, will uns ganz haben, nicht bloß unsere Neugier, unser Interesse, er begeht unsere ganze Seele, selbst unsere Körperlichkeit. Zuerst lädt er die innere Atmosphäre mit Elektrizität, raffiniert steigert er unsere Reizbarkeit. Eine Art Hypnose setzt ein, ein Willensverlust in seinen leidenschaftlichen Willen: wie das dumpfe Murmeln des Beschwörenden, endlos und sinnlos umtut er den Sinn mit breiten Gesprächen, reizt mit Geheimnis

und Andeutungen die Anteilnahme bis tief nach innen. Er duldet nicht, daß wir zu früh uns hingeben, er dehnt in wollüstigem Wissen die Marter der Vorbereitung, Unruhe beginnt in einem leise zu kochen, aber immer wieder verzögert er, neue Figuren vorschiebend, neue Bilder entrollend, den Einblick in das Geschehnis. Ein wissender, ein wollüstiger Erotiker, hält er unsere Hingebung mit teuflischer Willenskraft zurück und steigert damit den inneren Druck, die Gereiztheit der Atmosphäre. (Wie lange dauert es in Raskolnikow, ehe man weiß, daß all diese sinnlosen seelischen Zustände Vorbereitungen zu seinem Morde sind, und doch spürt man längst in den Nerven Furchtbares voraus!) Aber Dostojewskis sinnliche Wollüstigkeit berauscht sich im Raffinement der Verzögerung, sie prickelt wie Nadelstiche kleine Andeutungen in die Haut des Empfindens. Mit satanischer Verlangsamung stellt Dostojewski vor seine großen Szenen noch Seiten und Seiten mystischer und dämonischer Langweile, bis er in dem Reizmenschen (ein anderer fühlt

ja nichts von diesen Dingen) ein geistiges Fieber, eine physische Qual erzeugt. Erst dann, wenn im überheizten Kessel der Brust das Gefühl schon brodelt und die Wände sprengen will, dann erst schlägt er einem mit dem Hammer auf das Herz, dann zuckt eine jener sublimen Sekunden nieder, da wie ein Blitz die Erlösung aus dem Himmel seines Werkes in die Tiefe unserer Herzen fährt. Erst wenn die Spannung unerträglich geworden ist, zerreißt Dostojewski das epische Geheimnis und löst das zerspannte Gefühl in weiche, flutende, tränenfeuchte Empfindung.

So feindlich, so wollüstig, so raffiniert leidenschaftlich umstellt, umfaßt Dostojewski seine Leser. Nicht im Ringkampf zwingt er sie nieder, sondern wie ein Mörder, der stundenlang und stundenlang sein Opfer umkreist, durchstößt er einem dann plötzlich mit einer spitzen Sekunde das Herz. Seine Technik ist eine explosive: er höhlt nicht kärrnerhaft, Schaufel um Schaufel, die Straße in sein Werk hinein, sondern von

innen herauf mit einer ins kleinste geballten Kraft sprengt er die Welt auf und die erlöste Brust. Ganz unterirdisch sind seine Vorbereitungen, gleichsam eine Verschwörung, eine blitzartige Überraschung für den Leser. Nie weiß man, obwohl man fühlt, daß man einer Katastrophe entgegengeht, in welchen Menschen er die Stollen seiner Minengänge eingräbt, von welcher Seite, in welcher Stunde die furchtbare Entladung erfolgt. Von jedem einzelnen führt ein Schacht in den Mittelpunkt des Geschehens, jeder einzelne ist geladen mit dem Zündstoff der Leidenschaft. Wer aber den Kontakt zündet (zum Beispiel, wer von den vielen, die alle innerlich von dem Gedanken vergiftet sind, den Fedor Karamasow tötet), das ist mit einer unerhörten Kunst verborgen bis zum letzten Augenblick, denn Dostojewski, der alles ahnen läßt, verrät nichts von seinem Geheimnis. Man fühlt nur immer das Schicksal wie einen Maulwurf unter der Fläche des Lebens wühlen, fühlt, wie sich bis hart unter unser Herz die Mine vorschiebt, und vergeht, verzehrt sich in

unendlicher Spannung bis zu den kleinen Sekunden, die wie ein Blitz die Schwüle der Atmosphäre zerschneiden.

Für diese kleinen Sekunden, für die unerhörte Konzentration des Zustandes benötigt der Epiker Dostojewski eine bisher ungekannte Wucht und Breite der Darstellung. Nur eine monumentale Kunst kann solch eine Intensität, eine solche Konzentration erzielen, nur eine Kunst urweltlicher Größe und mythischer Wucht. Hier ist Breite nicht Geschwätzigkeit, sondern Architektur: wie für die Spitzen der Pyramiden riesige Fundamente, sind für die spitzen Höhepunkte bei Dostojewski die gewaltigen Dimensionen seiner Romane notwendig. Und wirklich, wie die Wolga, der Dnjepr, die großen Ströme seiner Heimat, rollen diese Romane dahin. Etwas Stromhaftes ist ihnen allen zu eigen, langsam wogend rollen sie ungeheure Mengen des Lebens heran. Auf ihren tausenden und tausenden Seiten schwemmen sie, gelegentlich die Ufer des künstlerischen Gestaltens übertretend, viel

politisches Geröll und polemisches Gestein mit sich fort. Manchmal, wo die Inspiration nachlässt, haben sie auch breite, sandige Stellen. Schon scheinen sie zu versiegen. In stockendem Lauf winden sich mühsam durch Krümmungen und Wirrungen die Geschehnisse weiter, die Flut stagniert an den Sandbänken der Gespräche für Stunden, bis sie wieder dann die eigene Tiefe und den Schwung ihrer Leidenschaft findet.

Aber dann, in der Nähe des Meeres, der Unendlichkeit, kommen plötzlich jene unerhörten Stellen der Stromschnelle, wo sich die breite Erzählung zum Wirbel zusammenballt, die Seiten gleichsam fliegen, das Tempo beängstigend wird, die Seele mitgerissen in den Abgrund des Gefühls hinpfeilt. Schon fühlt man die nahe Tiefe, schon donnert der Wassersturz her, die ganze breite schwere Masse ist plötzlich in schäumende Geschwindigkeit verwandelt, und wie die Strömung der Erzählung, gleichsam magnetisch vom Katarakt angezogen, der Katharsis

zuschäumt, so sausen wir selbst
unwillkürlich rascher durch diese Seiten
und stürzen dann plötzlich in den Abgrund
des Geschehens, gleichsam mit
zerschmetterten Gefühlen.

Und dieses Gefühl, wo gleichsam die
ungeheure Summe des Lebens in einer
einzigen Ziffer gezogen ist, dieses Gefühl
äußerster Konzentration, qualvoll und
schwindlig zugleich, das er selbst einmal
das »Turmgefühl« nennt – den göttlichen
Wahnsinn, sich über die eigene Tiefe zu
beugen und die Seligkeit des tödlichen
Niedersturzes vorempfindend zu
genießen –, dieses äußerste Gefühl, in dem
man mit dem ganzen Leben auch noch den
Tod empfindet, es ist immer auch die
unsichtbare Spitze der großen epischen
Pyramiden Dostojewskis. Alle Romane sind
vielleicht nur geschrieben um dieser
Augenblicke der weißglühenden
Empfindung willen. Zwanzig oder dreißig
solcher grandiosen Stellen hat Dostojewski
geschaffen, und alle sind sie von so
unvergleichlicher Vehemenz der

leidenschaftlichen Zusammenballung, daß sie einem nicht nur beim ersten Lesen, da sie einen gleichsam noch wehrlos überfallen, sondern noch beim vierten oder fünften Wiederholen wie eine Stichflamme durch das Herz fahren. Immer sind in diesem Augenblick plötzlich alle Menschen des ganzen Buches in einem Zimmer versammelt, immer alle in der äußersten Intensität ihres Eigenwillens. Alle Straßen, alle Ströme, alle Kräfte laufen magisch zusammen, lösen sich auf in einer einzigen Geste, einer einzigen Gebärde, einem einzigen Wort. Ich erinnere nur an die Szene in den »Dämonen«, wo die Ohrfeige Schatows mit ihrem »trockenen Schlag« das Spinnweb des Geheimnisses zerreißt, wie im »Idioten« Nastassja Philipowna die 100 000 Rubel ins Feuer wirft, oder an die Geständnisszene in »Raskolnikow« und den »Karamasow«. In diesen höchsten, schon nicht mehr stofflichen, in diesen ganz elementaren Momenten seiner Kunst gattet sich restlos Architektur und Leidenschaft. Nur in der Ekstase ist Dostojewski der einheitliche Mensch, nur in diesen kurzen

Augenblicken der vollendete Künstler. Aber diese Szenen sind rein künstlerisch ein Triumph der Kunst über den Menschen ohnegleichen, denn erst rücklesend wird man gewahr, mit einer wie genialen Berechnung alle Anstiege zu diesem Höhepunkte geführt sind, wie die ungeheure Gleichung, die tausendstellige und verschränkte, sich plötzlich auflöst in die kleinste Zahl, die letzte, restlose Einheit des Gefühls: die Ekstase. Das ist das größte künstlerische Geheimnis Dostojewskis, alle seine Romane zu solchen Spitzen hinaufzubauen, in denen sich die ganze elektrische Atmosphäre des Gefühls sammelt und die den Blitz des Schicksals mit unfehlbarer Sicherheit in sich auffangen.

Muß noch besonders auf den Ursprung dieser einzigartigen Kunstform hingewiesen sein, die vor Dostojewski keiner besessen und vielleicht nie ein Künstler in gleichem Maße besitzen wird? Muß es noch gesagt sein, daß dieses Aufzucken der gesamten Lebenskräfte zu

einigen Sekunden nichts anderes ist, als in Kunst verwandelte, sinnfällige Form seines eigenen Lebens, seiner dämonischen Krankheit? Nie ist das Leiden eines Künstlers fruchtbarer gewesen als diese künstlerische Verwandlung der Epilepsie, denn nie hat sich vor Dostojewski in der Kunst eine ähnliche Konzentration von Lebensfülle in das engste Maß von Raum und Zeit gebannt. Er, der am Semenowskiplatz gestanden, die Augen verschnürt, und in zwei Minuten sein ganzes vergangenes Leben noch einmal durchlebte, der bei jedem epileptischen Anfall in der Sekunde zwischen dem wankenden Taumel und dem harten Niedersturz vom Sessel auf den Boden Welten visionär durchirrt, nur er konnte diese Kunst erreichen, in eine Nußschale von Zeit einen Kosmos von Geschehnissen einzubetten. Nur er das Unwahrscheinliche solcher explosiver Sekunden so dämonisch ins Wirkliche zwingen, daß wir dieser Fähigkeit der Überwindung von Raum und Zeit kaum gewahr werden. Wahre Wunder der Konzentration sind seine Werke. Ich

erinnere nur an ein Beispiel: Man liest den ersten Band des »Idioten«, der über 500 Seiten umfaßt. Ein Tumult von Schicksal hat sich erhoben, ein Chaos von Seelen ist durchflogen, eine Vielzahl von Menschen innerlich belebt. Man hat mit ihnen Straßen durchwandert, in Häusern gesessen, und plötzlich, bei zufälligem Besinnen, entdeckt man, daß diese ganze ungeheure Fülle von Geschehnissen in einem Ablauf von kaum zwölf Stunden vor sich ging, von Morgen bis Mitternacht. Ebenso ist die phantastische Welt der Karamasow in bloß ein paar Tage, die Raskolnikows in eine Woche zusammengeballt – Meisterstücke der Gedrängtheit, wie sie ein Epiker noch nie und selbst das Leben nur in den seltensten Augenblicken erreicht. Einzig die antike Tragödie des Ödipus etwa, die in der engen Spanne von Mittag bis Abend ein ganzes Leben und das vergangener Generationen zusammendrängt, kennt diesen rasenden Niedersturz von Höhe zu Tiefe, aber auch diese reinigende Kraft der seelischen Gewitter. Mit keinem epischen Werk läßt

sich diese Kunst vergleichen, und darum wirkt Dostojewski immer in seinen großen Augenblicken als Tragiker, seine Romane gleichsam wie umhüllte, verwandelte Dramen; im letzten sind die Karamasow Geist vom Geiste der griechischen Tragödie, Fleisch vom Fleische Shakespeares. Nackt steht in ihnen, wehrlos und klein, der riesige Mensch unter dem tragischen Himmel des Schicksals.

Und seltsam, in diesen leidenschaftlichen Augenblicken der Niederstürze verliert plötzlich der Roman Dostojewskis auch seinen erzählerischen Charakter. Die dünne epische Umschalung schmilzt ab in der Hitze des Gefühls und verdunstet; nichts bleibt als der blasse weißglühende Dialog. Die großen Szenen in Dostojewskis Romanen sind nackte dramatische Dialoge. Man kann sie, ohne ein Wort beizufügen oder fortzulassen, auf die Bühne pflanzen, so festgezimmert ist jede einzelne Figur, so zur dramatischen Sekunde verdichtet sich in ihnen der breite strömende Gehalt der großen Romane. Das tragische Gefühl in

Dostojewski, das immer zu Endgültigem drängt, zur gewaltsamen Spannung, zur blitzartigen Entladung, schafft in diesen Höhepunkten sein episches Kunstwerk scheinbar restlos zum dramatischen um.

Was in diesen Szenen an dramatischer, ja theatralischer Schlagkraft enthalten ist, haben selbstverständlich die eilfertigen Theaterhandwerker und Boulevarddramatiker zuerst erkannt, lang vor den Philologen, und rasch einige robuste Theaterstücke aus dem »Raskolnikow«, dem »Idioten«, den »Karamasow« gezimmert. Aber hier hat sich erwiesen, wie kläglich solche Versuche scheitern, Figuren Dostojewskis von außen, von ihrer Körperlichkeit und ihrem Schicksal zu fassen, sie aus ihrer Sphäre, der Seelenwelt, zu heben und von der gewitternden Atmosphäre der rhythmischen Reizbarkeit abzulösen. Wie abgeschälte Baumstämme, nackt und leblos, wirken diese Figuren dramatisch im Vergleich zu ihrer lebendigen, raunenden, rauschenden Wipfelhaftigkeit, die an die Himmel röhrt

und jede doch mit tausend geheimen
Nervenfäden im epischen Erdreich wurzelt.
Die Psychologie Dostojewskis ist keine für
grelles Lampenlicht, sie spottet ihrer
»Bearbeiter« und Vereinfacher. Denn in
dieser epischen Unterwelt gibt es
geheimnisvolle psychische Kontakte,
Unterströmungen und Nuancierungen.
Nicht aus sichtbaren Gesten, sondern aus
tausend und tausend einzelnen
Andeutungen bildet und formt sich bei ihm
eine Gestalt, nichts Spinnwebzarteres kennt
die Literatur, als dies seelische Netzwerk.
Um einmal die Durchgängigkeit dieser
subkutanen, gleichsam unter der Haut
fließenden Unterströmungen der Erzählung
zu empfinden, versuche man zur Probe
einen Roman Dostojewskis in einer der
gekürzten französischen Ausgaben zu lesen.
Es fehlt anscheinend nichts darin: der Film
der Geschehnisse rollt geschwinder ab, die
Figuren erscheinen sogar agiler,
geschlossener, leidenschaftlicher. Aber
doch, sie sind irgendwo verarmt, ihrer Seele
fehlt jener wunderbare irisierende Glanz,
ihrer Atmosphäre die funkelnde Elektrizität,

jene Schwüle der Spannung, die erst die Entladung so furchtbar und so wohltätig macht. Irgend etwas ist zerstört, das nicht wieder zu ersetzen ist, ein Zauberkreis gebrochen. Und gerade aus diesen Versuchen von Kürzungen und Dramatisierung erkennt man den Sinn der Breite bei Dostojewski, die Zweckhaftigkeit seiner scheinbaren Weitschweifigkeit. Denn die kleinen, flüchtigen, gelegentlichen Andeutungen, die ganz zufällig und überflüssig scheinen, sie haben Erwiderung hundert und hundert Seiten später. Unter der Oberfläche der Erzählung laufen solche Leitungen verborgener Kontakte, die Meldungen weitertragen, geheimnisvolle Reflexe tauschen. Es gibt bei ihm seelische Chiffrierungen, ganz winzige physische und psychische Zeichen, deren Sinn erst beim zweiten, beim dritten Lesen offenbar wird. Kein Epiker hat ein gleichsam so durchnervtes System des Erzählens, ein so unterirdisches Gewirr der Begebenheit unter dem Knochenwerk des Geschehnisses, unter der Haut des Dialogs.

Und doch, System kann man es kaum nennen: nur mit der scheinbaren Willkürlichkeit und doch geheimnisvollen Ordnung des Menschen selbst läßt sich dieser psychologische Prozeß vergleichen. Während die anderen epischen Künstler, insbesondere Goethe, mehr die Natur als den Menschen nachzuahmen scheinen und das Geschehnis organisch wie eine Pflanze, bildhaft wie eine Landschaft genießen lassen, erlebt man einen Roman Dostojewskis wie die Begegnung mit einem sonderbar tiefen und leidenschaftlichen Menschen. Dostojewskis Kunstwerk ist urirdisch bei aller Ewigkeit, unberechenbar und unergründbar, wie die Seele es in den Grenzen ihrer Körperlichkeit ist, und unvergleichbar innerhalb der Formen der Kunst.

Damit soll keineswegs gesagt sein, daß diese Romane an sich alle vollendete Kunstwerke wären, ja sie sind es viel weniger als manche ärmere Werke, die engere Kreise ziehen und sich mit Schlichterem bescheiden. Der Maßlose

kann das Ewige erreichen, aber nicht nachbilden. Aber diese Ungeduld Dostojewskis, sie führt von der Tragödie seiner Kunst in die seines Lebens zurück. Denn dies war äußerer Schicksal und nicht innere Leichtfertigkeit bei ihm ebenso wie bei Balzac, daß er getrieben war vom Leben zur Eiligkeit und zu sehr gehetzt, um die Werke vollendet zu gestalten. Man vergesse nicht, wie diese Werke entstanden sind.

Immer war schon der ganze Roman verkauft, während Dostojewski noch das erste Kapitel schrieb, jede Arbeit eine Hetzjagd von Vorschuß zu neuem Vorschuß. »Wie ein alter Postgaul« arbeitend, auf der Flucht durch die Welt, fehlt es ihm manchmal an Zeit und Ruhe, die letzte Feile anzulegen, und er weiß es selbst, der Wissendste aller, und empfindet es wie Schuld! »Mögen sie doch sehen, in welchem Zustande ich arbeite. Sie verlangen von mir schlackenlose Meisterwerke, und aus bitterster, elendster Not bin ich zur Eile gezwungen«, schreit er erbittert auf. Er flucht Tolstoi und Turgenjew, die, gemächlich auf ihren

Gütern sitzend, die Zeilen runden und ordnen können, und denen er um nichts sonst neidisch ist. Keine Armut scheut er persönlich, aber der Künstler, erniedrigt zum Proletarier der Arbeit, schäumt gegen die »Gutsherrnliteratur« aus der unbändigen Sehnsucht des Artisten, einmal in Ruhe, einmal in Vollendung gestalten zu können. Jeden Fehler in seinen Werken kennt er, er weiß, daß nach seinen epileptischen Anfällen die Spannung nachläßt, die straffe Hülle des Kunstwerks gleichsam undicht wird und Gleichgültiges einströmen läßt. Oft müssen ihn Freunde oder seine Frau auf grobe Vergeßlichkeiten aufmerksam machen, die er in jener Verdunklung der Sinne nach dem Anfall begeht, wenn er die Manuskripte liest. Dieser Proletarier, dieser Taglöhner der Arbeit, dieser Sklave des Vorschusses, der in der Zeit seiner ärgsten Not drei gigantische Romane hintereinander schreibt, ist innerlich der bewußteste Artist. Er liebt fanatisch die Goldschmiedearbeit, das Filigran der Vollendung. Noch unter der Peitsche der Not feilt und bosselt er stundenlang an

einzelnen Seiten, zweimal vernichtet er den »Idioten«, obzwar seine Frau hungert und die Hebamme noch nicht bezahlt ist. Unendlich ist sein Wille zur Vollendung, aber auch die Not ist unendlich. Wieder ringen die beiden gewaltigsten Mächte um seine Seele, der äußere Zwang und der innere. Auch als Künstler bleibt er der große Zerspaltene der Zweiheit. Wie der Mensch in ihm ewig nach Harmonie und Ruhe, so dürstet der Künstler in ihm ewig nach Vollendung. Hier wie dort hängt er mit zerrissenen Armen am Kreuze seines Schicksals.

Auch die Kunst also, auch sie, die Einzig-Eine, ist nicht Erlösung dem Gekreuzigten des Zwiespaltes, auch sie Qual, Unruhe, Hast und Flucht, auch sie nicht Heimat dem Heimatlosen. Und die Leidenschaft, die ihn in die Gestaltung treibt, sie jagt ihn über die Vollendung hinaus. Auch hier wird er über die Vollendung gehetzt dem ewig Endlosen zu; mit ihren abgebrochenen Türmen, den nicht zu Ende gebauten (denn die Karamasow ebenso wie der Raskolnikow

versprechen beide einen zweiten, nie geschriebenen Teil), ragen seine Romanbauten in das Gewölk der ewigen Fragen. Nennen wir sie nicht Roman mehr und werten wir sie nicht mit epischem Maß: sie sind längst nicht mehr Literatur, sondern irgendwie geheime Anfänge, prophetische Vorklänge, Präludien und Prophetien eines Mythus vom neuen Menschen. Wie alle seine erlauchten russischen Ahnen empfindet Dostojewski die Kunst nur als Brücke des Bekenntnisses vom Menschen zu Gott. Erinnern wir uns nur: Gogol wirft nach den »Toten Seelen« die Literatur fort und wird Mystiker, geheimnisvoller Bote des neuen Rußland, Tolstoi verflucht, ein Sechzigjähriger, die Kunst, die eigene und die fremde, und wird Evangelist der Güte und Gerechtigkeit, Gorki verzichtet auf den Ruhm und wird Verkünder der Revolution. Dostojewski hat bis zur letzten Stunde die Feder nicht gelassen, aber was er gestaltet, ist längst nicht mehr ein Kunstwerk im irdischen engen Sinne, sondern irgendein Mythus der neuen russischen Welt, eine apokalyptische Verkündung, dunkel und

rätselhaft. Und eben weil dies Letzte in ihnen nur geahnt und nicht in vergängliche Form gegossen ist, sind sie Wege zur Vollendung des Menschen und der Menschheit.

Der Überschreiter der Grenzen

Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß.

Goethe

Tradition ist steinerne Grenze von Vergangenheiten um die Gegenwart: wer ins Zukünftige will, muß sie überschreiten. Denn die Natur will kein Innehalten im Erkennen. Zwar scheint sie Ordnung zu fordern und liebt doch nur den, der sie zerstört um einer neuen Ordnung willen. Immer schafft sie sich in einzelnen Menschen durch Übermaß ihrer eigenen Kräfte jene Konquistadoren, die von den heimischen Ländern der Seele in die dunklen Ozeane des Unbekannten hinausfahren zu neuen Zonen des Herzens, neuen Sphären des Geistes. Ohne diese kühnen Überschreiter wäre die Menschheit in sich gefangen, ihre Entwicklung ein Kreisgang. Ohne diese großen Boten, in

denen sie sich gleichsam selbst vorauseilt, wäre jede Generation unkund ihres Weges. Ohne diese großen Träumer wüßte die Menschheit nicht um ihren tiefsten Sinn. Nicht die ruhigen Erkenner, die Geographen der Heimat, haben die Welt weit gemacht, sondern die Desperados, die über unbekannte Ozeane zum neuen Indien fuhren: nicht die Psychologen, die Wissenschaftler, haben die moderne Seele in ihrer Tiefe erkannt, sondern die Maßlosen unter den Dichtern, die Überschreiter der Grenzen.

Von diesen großen Grenzüberschreitern der Literatur ist Dostojewski in unseren Tagen der größte gewesen, und keiner hat so viel Neuland der Seele entdeckt als dieser Ungestüme, dieser Maßlose, dem nach seinem eignen Wort »das Unermeßliche und Unendliche so notwendig war wie die Erde selbst«. Nirgends hat er innegehalten, »überall habe ich die Grenze überschritten«, schreibt er stolz und selbstanklagend in einem Briefe, »überall«. Und unmöglich ist es fast, alle seine Taten

aufzuzählen, die Wanderungen über die eisigen Grate des Gedankens, die Niederstiege zu den verborgenen Quellen des Unbewußten, die Aufstiege, die gleichsam traumwandlerischen Aufstiege zu den schwindelnden Gipfeln des Selbsterkennens. Ohne ihn, den großen Überschreiter alles Maßes, wüßte die Menschheit weniger um ihr eingeborenes Geheimnis, weiter als je blicken wir von der Höhe seines Werkes in das Zukünftige hinein.

Die erste Grenze, die Dostojewski durchstieß, die erste Ferne, die er uns auftat, war Rußland. Er hat seine Nation für die Welt entdeckt, unser europäisches Bewußtsein erweitert, als erster die Seele des Russen uns als Fragment und als ein Kostbarstes der Weltseele erkennen lassen. Vor ihm bedeutete Rußland für Europa eine Grenze: den Übergang gegen Asien, einen Fleck Landkarte, ein Stück Vergangenheit unserer eigenen barbarischen, überwundenen Kulturkindheit. Er aber zeigte als erster uns die zukünftige Kraft in

dieser Öde, seit ihm fühlen wir Rußland als eine Möglichkeit neuer Religiosität, als ein kommendes Wort im großen Gedichte der Menschheit. Er hat das Herz der Welt so reicher gemacht um eine Erkenntnis und um eine Erwartung. Puschkin (der uns ja schlecht zugänglich ist, weil sein poetisches Medium in jeder Übertragung die elektrische Kraft verliert) hat uns nur die russische Aristokratie gezeigt, Tolstoi wiederum den einfachen, patriarchalischen bäurischen Menschen, die Wesen der alten, abgeteilten, abgelebten Welt. Erst er entzündet uns die Seele mit der Verkündung neuer Möglichkeiten, erst er entflammt den Genius dieser neuen Nation. Und gerade in diesem Kriege haben wir gefühlt, daß wir alles, was wir von Rußland wußten, nur durch ihn wußten und daß er es uns möglich gemacht, dieses Feindesland auch als Bruderland der Seele zu empfinden.

Aber tiefer noch und bedeutsamer als diese kulturelle Erweiterung des Weltwissens um die Idee Rußlands (denn diese hätte vielleicht schon Puschkin erreicht, wäre

ihm nicht im 37. Jahre die Duellkugel durch die Brust gefahren) ist jene ungeheure Erweiterung unseres seelischen Selbstwissens, die ohne Beispiel ist in der Literatur. Dostojewski ist der Psychologe der Psychologen. Die Tiefe des menschlichen Herzens zieht ihn magisch an, das Unbewußte, das Unterbewußte, das Unergründliche ist seine wahre Welt. Seit Shakespeare haben wir nicht soviel vom Geheimnis des Gefühls und den magischen Gesetzen seiner Verschränkung gelernt, und wie Odysseus, der einzige, der vom Hades wiederkehrt, von der unterirdischen Welt, erzählt er von der Unterwelt der Seele. Denn auch er, wie Odysseus, war begleitet von einem Gotte, von einem Dämon. Seine Krankheit, ihn aufreibend zu Höhen des Gefühls, die der gemeine Sterbliche nicht erreicht, ihn niederschmetternd in Zustände der Angst und des Grauens, die schon jenseits des Lebens liegen, ließen ihn erst atmen in dieser bald frostigen, bald feurigen Atmosphäre des Unbelebten und Überlebendigen. Wie die Nachttiere in der Finsternis sehen, sieht er in den

Dämmerzuständen klarer als andere am lichten Tag. Atemnah hat er dem Wahnsinn ins Gesicht geleuchtet, wie ein Mondsüchtiger ist er sicher über die Spitzen des Gefühls geschritten, von denen die Wachenden und Wissenden in Ohnmacht abstürzen. Dostojewski ist tiefer in die Unterwelt des Unbewußten gedrungen als die Ärzte, die Juristen, die Kriminalisten und Psychopathen. Alles, was die Wissenschaft erst später entdeckte und benannte, was sie in Experimenten gleichsam wie mit einem Skalpell von toter Erfahrung losschabte, alle die telepathischen, hysterischen, halluzinativen, perversen Phänomene, hat er voraus geschildert aus jener mystischen Fähigkeit des hellseherischen Mitwissens und Mitleidens. Bis an den Rand des Wahnsinns (den Exzeß des Geistes), bis an die Klippe des Verbrechens (den Exzeß des Gefühls) hat er den Phänomenen der Seele nachgespürt und unendliche Strecken seelischen Neulandes damit durchschritten. Eine alte Wissenschaft schlägt mit ihm das

letzte Blatt zu in ihrem Buch, Dostojewski beginnt in der Kunst eine neue Psychologie.

Eine neue Psychologie: denn auch die Wissenschaft der Seele hat ihre Methoden, auch die Kunst, die vorerst durch die Zeiten eine unendliche Einheit scheint, ewig neue Gesetze. Auch hier gibt es Wandlungen des Wissens, Fortschritte des Erkennens durch immer neue Auflösung und Determinierung, und so wie etwa die Chemie durch Experimente die Anzahl der Urelemente, der anscheinend unteilbaren, immer mehr verringert hat und im scheinbar Einfachen noch die Zusammensetzungen erkennt, so löst die Psychologie durch immer weiter schreitende Differenzierung die Einheit des Gefühls in eine Unendlichkeit von Trieb und Widertrieb auf. Trotz aller vorausschauenden Genialität einiger einzelner Menschen ist eine Grenzlinie zwischen der alten Psychologie und der neuen nicht zu erkennen. Von Homer und weit bis nach Shakespeare gibt es eigentlich nur die Psychologie der Einlinigkeit. Der

Mensch ist noch Formel, eine Eigenschaft in Fleisch und Knochen: Odysseus ist listig, Achilles mutig, Ajax zornvoll, Nestor weise . . . jede Entschließung, jede Tat dieser Menschen liegt klar und offen in der Schußfläche ihres Willens. Und noch Shakespeare, der Dichter an der Wende der alten und der neuen Kunst, zeichnet seine Menschen so, daß immer eine Dominante die widerstreitende Melodik ihres Wesens auffängt. Aber gerade er ist es auch, der den ersten Menschen aus dem seelischen Mittelalter in unsere neuzeitliche Welt voraussendet. In seinem Hamlet erschafft er die erste problematische Natur, den Ahnherrn des modernen differenzierten Menschen. Hier ist zum erstenmal im Sinne der neuen Psychologie der Wille durch Hemmungen gebrochen, der Spiegel der Selbstbetrachtung in die Seele selbst gestellt, der um sich selbst wissende Mensch gestaltet, der zwiefach lebt, außen und innen zugleich, im Handeln denkend, im Denken sich verwirklichend. Hier lebt der Mensch zum erstenmal sein Leben, wie wir es fühlen, fühlt, wie wir Gegenwärtigen

fühlen, freilich noch aus einer Dämmerung des Bewußtseins heraus: noch ist er, der Dänenprinz, umwoven vom Requisit einer abergläubischen Welt, noch wirken Zaubertränke und Geister auf seinen beunruhigten Sinn, statt bloß Wahn und Ahnung. Aber doch, hier ist es schon vollendet, das ungeheuere psychologische Geschehnis der Verzweifachung des Gefühls. Der neue Kontinent der Seele ist entdeckt, die zukünftigen Forscher haben freie Bahn. Der romantische Mensch Byrons, Goethes, Shelleys, Child Harold und Werther, den leidenschaftlichen Widerspruch seines Wesens zur nüchternen Welt im ewigen Gegensatz empfindend, fördert durch seine Unruhe die chemische Zersetzung der Gefühle. Die exakte Wissenschaft gibt inzwischen noch manche wertvolle Einzelerkenntnis. Dann kommt Stendhal. Er weiß schon mehr als alle Früheren von der kristallinischen Bildung der Gefühle, der Vieldeutigkeit und Verwandlungsfähigkeit der Empfindungen. Er ahnt den geheimnisvollen Widerstreit der Brust um jeden einzelnen ihrer

Entschlüsse. Aber die seelische Trägheit seines Genies, die spaziergängerische Lässigkeit seines Charakters vermögen noch nicht die ganze Dynamik des Unbewußten zu erhellen.

Erst Dostojewski, der große Zerstörer der Einheit, der ewige Dualist, dringt ein in das Geheimnis. Er oder keiner schafft die vollkommene Analyse des Gefühls. Bei Dostojewski ist die Einheit des Gefühls in eine Masse zerrissen, als wäre seinen Menschen eine andere Seele eingebaut wie all den früheren. Die kühnsten Seelenanalysen aller Dichter vor ihm scheinen irgendwie oberflächenhaft neben seinen Differenzierungen, sie wirken, wie etwa ein Lehrbuch der Elektrotechnik wirken mag, das dreißig Jahre alt ist, in dem eben nur die Anfangsgründe angedeutet und das Wesentliche noch nicht einmal geahnt ist. Nichts ist in seiner Seelensphäre einfaches Gefühl, unteilbares Element – alles Konglomerat, Zwischengangsform, Durchgangsform, Übergangsform. In unendlicher Verkehrung

und Verwirrung taumelt und schwankt die Empfindung zur Tat, ein rasender Tausch von Wille und Wahrheit schüttelt die Gefühle durcheinander. Immer meint man, schon am letzten Grunde eines Entschlusses, eines Begehrens angelangt zu sein, und immer wieder deutet es wieder weiter zurück in ein anderes. Haß, Liebe, Wollust, Schwäche, Eitelkeit, Stolz, Herrschgier, Demut, Ehrfurcht, alle Triebe sind ineinander verschlungen in ewigen Verwandlungen. Die Seele ist eine Wirnis, ein heiliges Chaos in Dostojewskis Werk. Es gibt bei ihm Trunkenbolde aus Sehnsucht nach Reinheit, Verbrecher aus Gier nach der Reue, Mädchenschänder aus Verehrung der Unschuld, Gotteslästerer aus religiösem Bedürfnis. Wenn seine Menschen begehren, tun sie es ebenso aus Hoffnung auf Zurückgestoßensein wie auf Erfüllung. Ihr Trotz, faltet man ihn ganz auf, ist nichts anderes als eine verborgene Scham, ihre Liebe ein verkümmter Haß, ihr Haß eine verborgene Liebe. Gegensatz befruchtet den Gegensatz. Es gibt bei ihm Lüstlinge aus Gier nach dem Leiden und

wieder Selbstquäler aus Gier nach der Lust, in rasendem Kreislauf dreht sich der Wirbel ihres Wollens. In der Begierde genießen sie schon den Genuß, im Genuß schon den Ekel, in der Tat genießen sie die Reue und in der Reue wieder, rückfühlend, die Tat. Es gibt gleichsam ein Oben und Unten, eine Vervielfachung der Empfindungen bei ihnen. Die Taten ihrer Hände sind nicht die ihrer Herzen, die Sprache ihrer Herzen wieder nicht die ihrer Lippen, jedes einzelne Gefühl ist so Zerspaltenheit, Vielfalt und Vieldeutigkeit. Nie wird es gelingen, bei Dostojewski eine Einheit des Gefühls zu fassen, nie, einen Menschen im Netz eines Sprachbegriffes zu fangen. Man nenne Fedor Karamasow einen Wüstling: der Begriff scheint ihn zu erschöpfen, aber doch, ist nicht Swidrigailow auch einer und jener namenlose Student in den »Werdenden«, und doch: welche Welt zwischen ihnen und ihren Gefühlen! Bei Swidrigailow ist die Wollust eine kalte, seelenlose Ausschweifung, er ist der berechnende Taktiker seiner Unzucht. Karamasows Wollust wieder ist Lebenslust,

Ausschweifung bis zur Selbstbeschmutzung betrieben, ein tiefer Trieb, sich in das Niederste des Lebens noch einzumengen, nur weil es Leben ist, sein Unterstes, seinen Absud noch zu genießen aus einer Ekstase der Vitalität. Jener ist Wollüstling aus Mangel, der andere aus Exzeß des Gefühls, was bei diesem kranke Erregung des Geistes, ist bei jenem eine chronische Entzündung. Swidrigailow wieder ist der Mittelmensch der Wollust, der »Lasterchen« hat statt der Laster, ein kleines schmutziges Tierchen, ein Insekt der Sinne, und jener, der namenlose Student der »Werdenden« wiederum, ist Perversion geistiger Bosheit ins Sexuelle. Man sieht, Welten des Gefühls stehen zwischen diesen Menschen, die sonst ein einziger Begriff zusammenfaßt, und so wie hier die Wollust differenziert ist und aufgelöst in ihre geheimnisvollen Verwurzlungen und Komponenten, so ist bei Dostojewski jedes Gefühl, jeder Trieb immer zurückgeführt in die letzte Tiefe, in den Ursprung aller Kraftströmung, in jenen letzten Gegensatz zwischen Ich und Welt, Behauptung und

Hingabe, Stolz und Demut, Verschwendung und Sparsamkeit, Vereinzelung und Gemeinschaft, zentripetale und zentrifugale Kraft, Selbststeigerung oder Selbstvernichtung, Ich oder Gott. Man mag die Gegensatzpaare nennen, wie es der Augenblick fordert, immer sind es letzte, sind es Urgefühle jener Welt zwischen Geist und Fleisch. Nie haben wir vor ihm von dieser wimmelnden Vielfalt des Gefühls, von unserer seelischen Gemengtheit so viel gewußt.

Am überraschendsten aber wird diese Auflösung des Gefühls bei Dostojewski in der Liebe. Es ist die Tat seiner Taten, daß er den Roman, ja die ganze Literatur, die seit Hunderten von Jahren, seit der Antike, immer nur in diesem Zentralgefühl zwischen Mann und Weib, als in den Urquell alles Seins, gemündet hatte, noch tiefer hinab, noch höher hinauf, in letzte Erkenntnisse geführt hat. Liebe, anderen Dichtern der Endzweck des Lebens, das Erzählungsziel des Kunstwerkes, ihm ist sie nicht Urelement, sondern nur Stufe des

Lebens. Für die anderen dröhnt die glorreiche Sekunde der Versöhnung, der Ausgleich aller Widerstreite im Augenblicke, da Seele und Sinne, Geschlecht und Geschlecht sich restlos in himmlische Gefühle lösen. Im letzten Grunde ist bei ihnen, den anderen Dichtern, der Lebenskonflikt lächerlich primitiv im Vergleich zu Dostojewski. Liebe röhrt den Menschen an, ein Zauberstab aus göttlicher Wolke, Geheimnis, die große Magie, unerklärlich, unerläuterbar, letztes Mysterium des Lebens. Und der Liebende liebt: er ist glücklich, erlangt er die Begehrte, er ist unglücklich, erlangt er sie nicht. Wiedergeliebt sein ist der Himmel der Menschheit bei allen Dichtern. Aber Dostojewskis Himmel sind höher.
Umarmung ist bei ihm noch nicht Vereinigung, Harmonie noch nicht die Einheit. Für ihn ist Liebe nicht ein Glückszustand, ein Ausgleich, sondern erhobener Streit, intensiveres Schmerzen der ewigen Wunde und darum ein Leidensdokument, ein stärkeres Am-Leben-Leiden als in den gemeinen Augenblicken.

Wenn Dostojewskis Menschen einander lieben, so ruhen sie nicht. Im Gegenteil, nie sind seine Menschen mehr durchschüttelt von allem Widerstreit ihres Wesens als im Augenblick, da Liebe sich von Liebe erwidert fühlt, denn sie lassen sich nicht versinken in ihrem Überschwang, sondern suchen ihn zu übersteigern. Sie machen, echte Kinder seiner Entzweiung, nicht halt in dieser letzten Sekunde. Sie verachten die sanfte Gleichung des Augenblicks (den alle anderen als den schönsten ersehnen), daß Geliebter und Geliebte sich gleich stark lieben und geliebt werden, weil dies Harmonie wäre, ein Ende, eine Grenze, und sie leben nur für das Grenzenlose.

Dostojewskis Menschen wollen nicht ebenso lieben wie sie geliebt werden: sie wollen immer nur lieben und wollen das Opfer sein, derjenige, der mehr gibt, derjenige, der weniger empfängt, und sie steigern einander in wahnsinnigen Lizitationen des Gefühls, bis es gleichsam ein Keuchen, ein Stöhnen, ein Kampf, eine Qual wird, was als sanftes Spiel begann. In rasender Verwandlung sind sie dann

glücklich, wenn sie zurückgestoßen, wenn sie verhöhnt, wenn sie verachtet werden, denn dann sind sie es ja, die geben, unendlich geben und nichts dafür verlangen, und darum ist bei ihm, dem Meister der Gegensätze, der Haß immer so ähnlich der Liebe und die Liebe immer so ähnlich dem Haß. Aber auch in den kurzen Intervallen, da sie einander gleichsam konzentriert lieben, ist die Einheit des Gefühls noch einmal gesprengt, denn nie können Dostojewskis Menschen gleichzeitig mit den geschlossenen Kräften ihrer Sinne und Seele einander lieben. Sie lieben mit der einen oder mit der anderen, nie ist Fleisch und Geist bei ihnen in Harmonie. Man sehe nur auf seine Frauen: alle sind sie Kundrys, gleichzeitig in zwei Welten des Gefühls lebend, mit ihrer Seele dem heiligen Gral dienend und gleichzeitig wollüstig ihren Leib verbrennend in den Blumenhainen Titurels. Das Phänomen der Doppelliebe, eines der kompliziertesten bei anderen Dichtern, ist ein alltägliches, ein selbstverständliches bei Dostojewski. Nastassja Philipowna liebt in ihrem

spirituellen Wesen Myschkin, den sanften Engel, und liebt gleichzeitig mit geschlechtlicher Leidenschaft Rogoschin, seinen Feind. Vor der Kirchentür reißt sie sich von dem Fürsten los in das Bett des anderen, vom Gelage des Trunkenen stürzt sie zurück zu ihrem Heiland. Ihr Geist steht gleichsam oben und sieht erschreckt zu, was unten ihr Körper treibt, ihr Körper schläft gleichsam im hypnotischen Schlaf, während ihre Seele sich in Ekstase dem anderen zuwendet. Und ebenso Gruschenka, sie liebt gleichzeitig und haßt ihren ersten Verführer, liebt in Leidenschaft ihren Dimitri und mit ihrer Verehrung schon ganz unkörperlich Aljoscha. Die Mutter des »Jünglings« liebt aus Dankbarkeit ihren ersten Mann und gleichzeitig aus Sklaverei, aus übersteigerter Demut Wersilow. Unendlich, unermeßlich sind die Verwandlungen des Begriffes, den die anderen Psychologen unter dem Namen »Liebe« leichtfertig zusammenfaßten, so wie Ärzte vergangener Zeiten ganze Gruppen von Krankheiten in einen Namen drängten, für die wir heute

hundert Namen und hundert Methoden
haben. Liebe kann bei Dostojewski
verwandelter Haß sein (Alexandra), Mitleid
(Dunia), Trotz (Rogoschin), Sinnlichkeit
(Fedor Karamasow), Selbstvergewaltigung,
immer aber steht hinter der Liebe noch ein
anderes Gefühl, ein Urgefühl. Nie ist Liebe
bei ihm elementar, unteilbar, unerklärbar,
Urphänomen, Wunder: immer erklärt,
zerlegt er das leidenschaftlichste Gefühl.
O unendlich, unendlich diese
Verwandlungen, und jede einzelne wieder
in allen Farben schillernd, von Kälte zu
Frost erstarrend und wieder erglühend,
unendlich und undurchdringlich wie die
Vielfalt des Lebens. Ich will nur erinnern an
Katerina Iwanowna. Sie sieht Dimitri auf
einem Ball, er läßt sich ihr vorstellen, er
beleidigt sie, und sie haßt ihn. Er nimmt
Rache, er erniedrigt sie – und sie liebt ihn,
oder eigentlich sie liebt nicht ihn, sondern
die Erniedrigung, die er ihr zugefügt. Sie
opfert sich ihm auf und meint ihn zu lieben,
aber sie liebt nur ihre eigene Aufopferung,
liebt ihre eigene Pose der Liebe, und je
mehr sie ihn so zu lieben scheint, um so

mehr haßt sie ihn wieder. Und dieser Haß fährt los auf sein Leben und zerstört es und in dem Augenblick, wo sie es zerstört hat, wo gleichsam ihre Aufopferung sich als Lüge offenbart, ihre Erniedrigung gerächt ist – liebt sie ihn wieder! So kompliziert ist bei Dostojewski ein Liebesverhältnis. Wie es vergleichen mit den Büchern, die schon bei der letzten Seite sind, wenn die beiden einander lieben und durch alle Fährnisse des Lebens sich gefunden haben? Wo die anderen enden, beginnen erst die Tragödien Dostojewskis, denn er will nicht Liebe, nicht laue Aussöhnung der Geschlechter als Sinn und Triumph der Welt. Er knüpft wieder an die große Tradition der Antike an, wo nicht, ein Weib zu erringen, sondern die Welt und alle Götter zu bestehen, Sinn und Größe eines Schicksals war. Bei ihm hebt sich der Mensch wieder auf, nicht mit dem Blick zu den Frauen, sondern mit der offenen Stirne zu seinem Gott. Seine Tragödie ist größer als die von Geschlecht zu Geschlecht und vom Mann zum Weib.

Hat man nun Dostojewski in dieser Tiefe der Erkenntnis, in dieser restlosen Auflösung der Empfindung erkannt, so weiß man: es gibt von ihm keinen Weg wieder zurück ins Vergangene. Will eine Kunst wahrhaft sein, so darf sie von nun an nicht die kleinen Heiligenbilder des Gefühls aufstellen, die er zerschlagen, nie mehr den Roman in die kleinen Kreise der Gesellschaft und Gefühle sperren, nie mehr das geheimnisvolle Zwischenreich der Seele verschatten wollen, das er durchleuchtet. Als erster hat er uns die Ahnung des Menschen gegeben, die wir als erste selbst sind, im Gegensatz zu der Vergangenheit, differenzierter im Gefühl, weil beladener mit mehr Erkenntnis als alle früheren. Niemand kann ermessen, um wie viel wir in den fünfzig Jahren seit seinen Büchern den Dostojewskischen Menschen schon ähnlicher geworden sind, wie viele Prophezeiungen sich schon in unserem Blute, in unserem Geiste von seiner Ahnung erfüllen. Das Neuland, das er als erster beschritten, ist vielleicht schon unser

Land, die Grenzen, die er überwunden,
unsere sichere Heimat.

Unendliches aus unserer letzten Wahrheit, die wir jetzt erleben, hat er uns prophetisch aufgetan. Er hat der Tiefe des Menschen ein neues Maß gegeben: nie hat ein Sterblicher vor ihm so viel vom unsterblichen Geheimnis der Seele gewußt. Aber wunderbar: so sehr er unser Wissen um uns selbst erweitert, nie verlernen wir an seiner Erkenntnis das hohe Gefühl, demütig zu sein und das Leben als etwas Dämonisches zu empfinden. Daß wir bewußter wurden durch ihn, hat uns nicht freier gemacht, sondern nur gebundener. Denn so wenig die modernen Menschen den Blitz, seit sie ihn als elektrisches Phänomen, als Spannung und Entladung der Atmosphäre erkennen und benennen, als minder gewaltig empfinden wie die vorherigen Geschlechter, so wenig kann unsere erhöhte Erkenntnis des seelischen Mechanismus im Menschen die Ehrfurcht vor der Menschheit vermindern. Gerade Dostojewski, der alle Einzelheiten der Seele

uns wissend zeigte, dieser große Zerleger,
dieser Anatom des Gefühles, gibt
gleichzeitig tieferes, universaleres
Weltgefühl als alle Dichter unserer Zeit.
Und der so tief den Menschen gekannt wie
keiner vor ihm, hat wie keiner
Ehrfurchtigkeit vor dem Unbegreiflichen,
das ihn gestaltet: vor dem Göttlichen, vor
Gott.

Die Gottesqual

Gott hat mich mein ganzes Leben lang
gequält.

Dostojewski

»Gibt es einen Gott oder nicht?« fährt Iwan Karamasow in jenem furchtbaren Zwiegespräch seinen Doppelgänger, den Teufel, an. Der Versucher lächelt. Er hat keine Eile zu antworten, die schwerste Frage einem gemarterten Menschen abzunehmen. »Mit grimmiger Hartnäckigkeit« dringt Iwan nun in seiner Gottesraserei auf den Satan ein: er soll, er muß ihm Antwort stehen in dieser wichtigsten Frage der Existenz. Aber der Teufel schürt nur den Rost der Ungeduld. »Ich weiß es nicht«, antwortet er dem Verzweifelten. Nur um den Menschen zu quälen, läßt er ihm die Frage nach Gott unbeantwortet, läßt er ihm die Gottesqual.

Alle Menschen Dostojewskis und nicht als Letzter er selbst haben diesen Satan in sich, der die Gottesfrage stellt und nicht beantwortet. Allen ist jenes »höhere Herz« gegeben, das fähig ist, sich mit diesen qualvollen Fragen zu quälen. »Glauben Sie an Gott?« herrscht Stawrogin, ein anderer, Mensch gewordener Teufel, plötzlich den demütigen Schatow an. Wie einen Brandstahl stößt er ihm die Frage mörderisch ins Herz. Schatow taumelt zurück. Er zittert, er wird bleich, denn gerade die Aufrichtigsten bei Dostojewski zittern vor diesem letzten Bekenntnis (und er, wie hat er selbst davor gebebt in heiligen Ängsten). Und erst wie ihn Stawrogin mehr und mehr bedrängt, stammelt er aus blassen Lippen die Ausflucht: »Ich glaube an Rußland.« Und nur um Rußlands willen bekennt er sich zu Gott.

Dieser verborgene Gott ist das Problem aller Werke Dostojewskis, der Gott in uns, der Gott außer uns und seine Erweckung. Als echtem Russen, dem größten und wesenhaftesten, den dies Millionenvolk

gebildet, ist ihm nach seiner eigenen Definition diese Frage um Gott und die Unsterblichkeit die »wichtigste des Lebens«. Keiner seiner Menschen kann der Frage entweichen: sie ist ihm angewachsen als Schatten seiner Tat, bald ihnen vorauslaufend, bald ihnen als Reue im Rücken. Sie können ihr nicht entfliehen, und der einzige, der versucht, sie zu verneinen, dieser ungeheure Märtyrer des Gedankens, Kirillow, in den »Dämonen«, muß sich selbst töten, um Gott zu töten – und beweist damit, leidenschaftlicher als die anderen, seine Existenz und Unentrinnbarkeit. Man blicke doch auf seine Gespräche, wie die Menschen vermeiden wollen, von Ihm zu sprechen, wie sie Ihm ausweichen und ausbiegen: sie möchten immer gern unten bleiben im niedern Gespräch, im »small talk« des englischen Romans, sie reden von der Leibeigenschaft, von Frauen, von der Sixtinischen Madonna, von Europa, aber die unendliche Schwerkraft der Gottesfrage hängt sich an jedes Thema und zieht es schließlich magisch in seine

Unergründlichkeit. Jede Diskussion bei Dostojewski endet beim russischen Gedanken oder beim Gottesgedanken – und wir sehen, daß diese beiden Ideen für ihn eine Identität sind. Russische Menschen, seine Menschen, können sie, so wie in ihren Gefühlen, auch in ihren Gedanken nicht haltmachen, sie müssen unvermeidlich vom Praktischen und Tatsächlichen in das Abstrakte, vom Endlichen ins Unendliche, immer ans Ende. Und aller Fragen Ende ist die Gottesfrage. Sie ist der innere Wirbel, der ihre Ideenrettungslos in sich reißt, der schwärende Splitter in ihrem Fleische, der ihre Seelen mit Fieber erfüllt.

Mit Fieber. Denn Gott – Dostojewskis Gott – ist das Prinzip aller Unruhe, weil er, Urvater der Kontraste, zugleich das Ja und das Nein ist. Nicht wie auf den Bildern der alten Meister, in den Schriften der Mystiker ist er die sanfte Schwebe über den Wolken, selig-beschauliches Erhabensein – Dostojewskis Gott ist der springende Funke zwischen den elektrischen Polen der Urkontraste, er ist kein Wesen, sondern ein

Zustand, ein Spannungszustand. Er ist, wie seine Menschen, wie der Mensch, der ihn schuf, ein ungenügsamer Gott, den keine Anstrengung bewältigt, kein Gedanke erschöpft, keine Hingabe befriedigt. Er ist der ewig Unerreichbare, ist aller Qualen Qual, und mitten aus Dostojewskis Brust bricht darum Kirillows Schrei: »Gott hat mich mein ganzes Leben lang gequält.«

Das ist Dostojewskis Geheimnis: er braucht Gott und findet ihn doch nicht. Manchmal meint er ihm schon zu gehören, und schon umfaßt ihn seine Ekstase, da klierrt sein Verneinungsbedürfnis ihn wieder zur Erde. Keiner hat das Gottesbedürfnis stärker erkannt. »Gott ist mir deshalb notwendig«, sagt er einmal, »weil er das einzige Wesen ist, das man immer lieben kann«, und ein anderes Mal: »Es gibt keine unaufhörlichere und quälendere Angst für den Menschen, als etwas zu finden, vor dem er sich beugen kann.« Sechzig Jahre leidet er an dieser Gottesqual und liebt Gott wie jedes seiner Leiden, liebt ihn mehr als alles, weil er das ewigste aller Leiden ist

und Leidensliebe den tiefsten Gedanken seines Seins bedeutet. Sechzig Jahre kämpft er sich zu ihm und lechzt »wie trockenes Gras« nach dem Glauben. Das ewig Zersprengte will eine Einheit, der ewig Gejagte eine Rast, der ewig Getriebene durch alle Stromschnellen der Leidenschaft, der sich Zerströmende den Ausgang, die Ruhe, das Meer. So träumt er ihn als Beruhigung und findet ihn doch nur als Feuer. Er möchte selbst ganz klein werden, ganz wie die Dumpfen im Geiste, um in ihn eingehen zu können, möchte glauben können im Köhlerglauben, wie die »zehn Pud dicke Kaufmannsfrau«, möchte es aufgeben, der Wissendste, der Bewußte zu sein, um der Gläubige zu werden, wie Verlaine fleht er: »Donnez-moi de la simplicité.« Das Gehirn verbrennen im Gefühl, hinströmen in die Gottesruhe, tierhaft dumpf, das ist sein Traum. O wie streckt er sich ihm entgegen, er tobt brünstig, er schreit, er wirft die Harpunen der Logik aus, ihn zu fassen, legt ihm die verwegensten Fuchsfallen der Beweise; wie ein Pfeil schießt seine Leidenschaft auf, ihn

zu treffen, ein Lechzen nach Gott ist seine Liebe, eine »fast unanständige Leidenschaft«, ein Paroxysmus, ein Überschwang.

Ist er aber darum schon gläubig, weil er so fanatisch glauben will? War Dostojewski, der beredteste Anwalt der Rechtgläubigkeit, der Pravoslavie, selbst ein Bekenner, ein poeta Christianissimus? Sicherlich in Sekunden: da zuckt sein Spasma ins Unendliche hinein, da krampft er sich ein in Gott, da hält er die Harmonie, die irdisch versagte, in Händen, da ist er, der Gekreuzigte seines Zwiespaltes, auferstanden in den alleinigen Himmeln. Aber doch: irgend etwas bleibt auch dann noch wach in ihm und schmilzt nicht hin im Seelenbrand. Während er schon ganz aufgelöst scheint, ganz überirdische Trunkenheit, bleibt jener grausame Geist der Analyse mißtrauisch auf der Lauer und mißt das Meer aus, in das er versinken will. Auch im Gottesproblem klafft der unheilbare Zwiespalt, der in jedem von uns eingeboren ist, aber den kein Idischer

bisher zu solcher Spannweite des Abgrunds aufgerissen wie Dostojewski. Er ist der Gläubigste aller und der äußerste Atheist in einer Seele, er hat in seinen Menschen die polarsten Möglichkeiten beider Formen gleich überzeugend dargestellt (ohne sich selbst zu überzeugen, ohne sich selbst zu entscheiden), die Demut, sich hinzugeben, sich, ein Staubkorn, aufzulösen in Gott, und andererseits das grandioseste Extrem, selber Gott zu werden: »Erkennen, daß ein Gott ist, und gleichzeitig erkennen, daß man nicht zum Gott geworden ist, wäre ein Unsinn, durch den man zum Selbstmord getrieben wird.« Und sein Herz ist bei beiden, beim Gottesknecht und beim Gottesleugner, bei Aljoscha und bei Iwan Karamasow. Er entscheidet sich nicht in dem unablässigen Konzil seiner Werke, bleibt bei den Bekennern und den Häretikern. Seine Gläubigkeit ist feuriger Wechselstrom zwischen dem Ja und Nein, den beiden Polen der Welt. Auch vor Gott bleibt Dostojewski der große Ausgestoßene der Einheit.

So bleibt er Sisyphus, der ewige Wälzer des Steins zur Höhe der Erkenntnis, der er immer wieder entrollt. Der ewig Bemühte zu Gott, den er nie erreicht. Aber irre ich denn nicht: ist Dostojewski nicht den Menschen der große Prediger des Glaubens? Geht nicht durch seine Werke der große orgelnde Hymnus an Gott? Bezeugen nicht alle seine politischen, seine literarischen Schriften einhellig, diktatorisch, unzweifelhaft seine Notwendigkeit, seine Existenz, dekretieren sie denn nicht die Rechtgläubigkeit, verwerfen sie nicht den Atheismus als das äußerste Verbrechen? Aber man verwechsle hier nicht Wille mit Wahrheit, nicht den Glauben mit dem Postulat des Glaubens. Dostojewski, der Dichter der ewigen Umkehrung, dieser fleischgewordene Kontrast, predigt den Glauben als Notwendigkeit, predigt ihn um so inbrünstiger den anderen als – er selbst nicht glaubt (im Sinne eines ständigen, sicheren, ruhenden, vertrauenden Glaubens, der »geklärte Begeisterung« als höchste Pflicht formuliert). Von Sibirien schreibt er

an eine Frau: »Ich will Ihnen von mir sagen, daß ich ein Kind dieser Zeit bin, ein Kind des Unglaubens und des Zweifels, und es ist wahrscheinlich, ja, ich weiß es bestimmt, daß ich es bis an mein Lebensende bleiben werde. Wie entsetzlich quälte mich und quält mich auch jetzt die Sehnsucht nach dem Glauben, die um so stärker ist, je mehr ich Gegenbeweise habe.« Nie hat er es klarer gesagt: er hat Sehnsucht nach dem Glauben aus Glaubenslosigkeit. Und hier ist eine jener erhabenen Umwertungen Dostojewskis: eben weil er *nicht* glaubt und die Qual dieses Unglaubens kennt, weil, nach seinem eigenen Worte, er die Qual immer nur für sich liebt und Mitleid hat mit den andern – darum predigt er den andern den Glauben an Gott, den er selbst nicht glaubt. Der Gottgequälte will eine gottselige Menschheit, der schmerzlich Glaubenslose die glücklich Gläubigen. An das Kreuz seines Unglaubens genagelt, predigt er dem Volke die Orthodoxie, er vergewaltigt seine Erkenntnis, weil er weiß, daß sie zerreißt und verbrennt, und predigt die Lüge, die

Glück gibt, den strikten, textlichen Bauernglauben. Er, der »kein Senfkorn Glauben hat«, der gegen Gott revoltierte und, wie er selbst stolz sagte, »den Atheismus mit ähnlicher Kraft ausgedrückt hat, wie niemand in Europa«, er verlangt die Unterwürfigkeit unter das Popentum. Um die Menschen vor der Gottesqual zu behüten, die er wie keiner im eigenen Fleische erlebt, verkündet er die Gottesliebe. Denn er weiß: »Das Schwanken, die Unruhe des Glaubens – das ist für einen gewissenhaften Menschen eine solche Qual, daß es besser ist, sich zu erhängen.« Er selbst ist ihr nicht ausgewichen, als Märtyrer hat er den Zweifel auf sich genommen, aber der Menschheit, der unendlich geliebten, will er ihn ersparen. So schafft er, statt hochmütig die Wahrheit seines Wissens zu verkünden, die demütige Lüge eines Glaubens. Er verschiebt das religiöse Problem ins Nationale, dem er den Fanatismus des göttlichen gibt. Und wie sein getreuester Knecht antwortet er auf die Frage: »Glauben Sie an Gott?« in der

aufrichtigsten Konfession seines Lebens:
»Ich glaube an Rußland.«

Denn das ist seine Flucht, seine Ausflucht, seine Rettung: Rußland. Hier ist sein Wort nicht mehr Zwiespalt, hier wird es Dogma. Gott hat ihm geschwiegen: so schafft er sich als Mittler zwischen sich und dem Gewissen selbst einen Christus, den neuen Verkünder einer neuen Menschheit, den russischen Christus. Aus der Wirklichkeit, aus der Zeit stürzt er sein ungeheures Glaubensbedürfnis einem Unbestimmten entgegen – denn nur einem Unbestimmten, einem Grenzenlosen kann dieser Maßlose sich ganz hingeben – in die ungeheuere Idee Rußland, in dieses Wort, das er anfüllt mit allem Unmaß seiner Gläubigkeit. Ein anderer Johannes, verkündigt er diesen neuen Christus, ohne ihn geschaut zu haben. Aber er spricht in seinem Namen, in Rußlands Namen für die Welt.

Diese seine messianischen Schriften – es sind die politischen Aufsätze und manche Ausbrüche der Karamasow – sind dunkel.

Verworren enttaucht ihnen dieses neue Christusantlitz, der neue Erlösungs- und Allversöhnungsgedanke, ein byzantinisches Antlitz mit harten Zügen, strengen Falten. Wie von den alten rauchgeschwärzten Ikonen starren fremde stechende Augen uns an, Inbrunst, unendliche Inbrunst in sich, aber auch Haß und Härte. Und furchtbar ist Dostojewski selbst, wenn er diese russische Erlösungsbotschaft uns Europäern wie verlorenen Heiden kündet. Ein böser, fanatischer, mittelalterlicher Mönch, das byzantinische Kreuz wie eine Geißel in der Hand, so steht der Politiker, der religiöse Fanatiker uns gegenüber. Wie ein Delirant, ein Heimgesuchter in mystischen Krämpfen, nicht in sanfter Predigt kündet er seine Lehre, in dämonischen Zornausbrüchen entlädt sich seine maßlose Leidenschaft. Mit Keulen schlägt er jeden Einwand nieder, ein Fiebernder, gegürtet mit Hochmut, funkelnnd von Haß, stürmt er die Tribüne der Zeit. Schaum steht vor seinem Munde, und mit zitternden Händen schleudert er den Exorzismus über unsere Welt.

Ein Bilderstürmer, ein rasender Ikonoklast, fällt er her über die Heiligtümer der europäischen Kultur. Alles stampft er nieder, der große Tobsüchtige, von unseren Idealen, um seinem neuen, dem russischen Christus den Weg zu bereiten. Bis zum Irrwitz schäumt seine moskowitische Unduldsamkeit. Europa, was ist es? Ein Kirchhof, mit teuern Gräbern vielleicht, aber jetzt stinkend von Fäulnis, nicht einmal Dünger mehr für die neue Saat. Die blüht einzig aus russischer Erde. Die Franzosen – eitle Laffen, die Deutschen – ein niedriges Wurstmachervolk, die Engländer – Krämer der Vernünftelei, die Juden – stinkender Hochmut. Der Katholizismus – eine Teufelslehre, eine Verhöhnung Christi, der Protestantismus – ein vernünftlerischer Staatsglaube, alles Hohnbilder des einzig wahren Gottesglaubens: der russischen Kirche. Der Papst – der Satan in der Tiara, unsere Städte – Babylon, die große Hure der Apokalypse, unsere Wissenschaft – ein eitles Blendwerk, Demokratie – die dünne Brühe weicher Gehirne, Revolution – ein loses Bubenstück

von Narren und Genarrten, Pazifismus – ein Altweibergeschwätz. Alle Ideen Europas ein verblühter, verwelkter Blumenstrauß, gut genug, in die Jauche geschmissen zu werden. Nur die russische Idee ist die einzige wahre, einzige große, einzige richtige. Im Amoklauf stürmt der rasende Übertreiber weiter, jeden Einwand mit dem Dolche niederstoßend: »Wir verstehen euch, aber ihr versteht nicht uns« – schon bricht jede Diskussion blutend zusammen. »Wir Russen sind die Allverstehenden, ihr seid die Begrenzten«, dekretiert er. Rußland allein ist richtig und alles in Rußland, der Zar und die Knute, der Pope und der Bauer, die Troika und die Ikone, und um so richtiger, je mehr es antieuropäisch, asiatisch, mongolisch, tatarisch, um so richtiger, als es konservativ, rückständig, unfortschrittlich, ungeistig, byzantinisch ist. O wie tobt er sich hier aus, der große Übertreiber! »Seien wir Asiaten, seien wir Sarmaten«, jauchzt er auf. »Weg von Petersburg, dem europäischen, zurück zu Moskau, hinüber nach Sibirien, das neue Rußland ist das Dritte Reich.« Diskussion

darüber duldet dieser gotttrunkene
mittelalterliche Mönch nicht. Nieder die
Vernunft! Rußland ist das Dogma, das
widerspruchslos zu bekennen ist. »Man
versteht Rußland nicht mit der Vernunft,
sondern mit dem Glauben.« Wer ihm nicht
in die Knie stürzt, ist der Feind, der
Antichrist: Kreuzzug wider ihn! Hell
schmettert er in die Fanfare des Krieges.
Zerstampft muß Österreich werden, der
Halbmond von der Hagia Sofia
Konstantinopels gerissen, Deutschland
gedemütigt, England besiegt – ein
wahnwitziger Imperialismus hüllt seinen
Hochmut in mönchische Kutte und ruft:
»Dieu le veut.« Um des Gottesreiches
willen die ganze Welt für Rußland.

Rußland also ist Christus, der neue Erlöser,
und wir sind die Heiden. Nichts errettet uns
Verworfene aus dem Fegefeuer unserer
Schuld: wir haben die Erbsünde begangen,
keine Russen zu sein. Unserer Welt ist kein
Raum in diesem neuen Dritten Reich: erst
muß unsere europäische Welt untergehen
im russischen Weltreiche, im neuen

Gottesreiche, dann erst kann sie erlöst werden. Wörtlich sagt er: »Jeder Mensch muß vorerst Russe werden.« Dann erst beginnt die neue Welt. Rußland ist das Gottträgervolk: erst muß es noch mit dem Schwerte die Erde erobern, dann erst wird es sein »letztes Wort« der Menschheit sagen. Und dieses letzte Wort heißt für Dostojewski: Versöhnung. Für ihn besteht das russische Genie in der Fähigkeit, alles zu verstehen, alle Gegensätze zu lösen. Der Russe ist der Allversteher und darum der Nachgiebige im höchsten Sinn. Und sein Staat, der Zukunftsstaat, wird die Kirche sein, die Form der brüderlichen Gemeinschaft, der Durchdringung statt der Unterordnung. Und es klingt wie ein Prolog zu den Ereignissen dieses Krieges (der in seinem Anbeginn so genährt war von seinen Ideen, wie in seinem Ende von jenen Tolstois), wenn er sagt: »Wir werden die ersten sein, die der Welt verkünden, daß wir nicht durch Unterdrückung der Persönlichkeit und fremder Nationalitäten das eigene Gedeihen erreichen wollen, sondern im Gegenteil letzteres nur in der

freihesten und selbständigesten Entwicklung aller Nationen und in der brüderlichen Vereinigung suchen.« Über die Berge des Ural wird das ewige Licht aufsteigen und das schlichte Volk, nicht der wissende Geist, nicht die europäische Kultur, mit seinen dunklen Geheimnissen der Erde verbundenen Kräften unsere Welt erlösen. Statt der Macht wird die werktätige Liebe sein, statt des Widerstreits der Persönlichkeiten das allmenschliche Gefühl, der neue, der russische Christus wird die Allversöhnung bringen, die Auflösung der Gegensätze. Und der Tiger wird neben dem Lamme weiden und der Rehbock neben dem Löwen – wie zittert Dostojewskis Stimme, wenn er vom Dritten Reich spricht, vom Allrußland der Erde, wie bebt er selbst in der Ekstase der Gläubigkeit, wie wunderbar ist er, der Wissendste aller Wirklichkeiten, in seinem messianischen Traum.

Denn in das Wort Rußland, in die Idee Rußland hinein träumt Dostojewski diesen Christustraum, die Idee der Versöhnung der

Gegensätze, die er in seinem Leben, in der Kunst und selbst in Gott durch sechzig Jahre vergeblich gesucht. Aber dieses Rußland, welches ist es, das reale oder das mystische, das politische oder das prophetische? Wie immer bei Dostojewski: beides zugleich. Vergeblich, von einem Leidenschaftlichen Logik zu verlangen und von einem Dogma seine Begründung. In den messianischen Schriften Dostojewskis, den politischen, den literarischen Werken, taumeln die Begriffe wie rasend durcheinander. Bald ist Rußland Christus, bald Gott, bald das Reich Peters des Großen, bald das neue Rom, die Vereinigung des Geistes und der Macht, Tiara und Kaiserkrone, seine Hauptstadt bald Moskau, bald Konstantinopel, bald das neue Jerusalem. Die demütigsten allmenschlichsten Ideale wechseln brüsk mit machtgierigen slawophilen Eroberungsgelüsten, politische Horoskope von verblüffender Treffsicherheit mit phantastischen apokalyptischen Verheißungen. Bald jagt er den Begriff Rußland in die Enge der politischen Stunde,

bald schnellt er ihn in das Grenzenlose empor – auch hier wie im Kunstwerk die gleiche zischende Mischung von Wasser und Feuer, von Realismus und Phantastik offenbarend. Der Dämonische in ihm, der rasende Übertreiber, in ein Maß gezwungen sonst in seinen Romanen, hier lebt er sich aus in pythischen Krämpfen: mit der ganzen Inbrunst seiner glühenden Leidenschaft predigt er Rußland als das Heil der Welt, die alleinmachende Seligkeit. Nie ward [hat?] eine Nationalidee hochmütiger, genialer, werbender, verführender, berauschender, ekstatischer Europa als Weltidee verkündet, als die russische in den Büchern Dostojewskis.

Ein unorganischer Auswuchs der großen Gestalt scheint dieser Fanatiker seiner Rasse zuerst, dieser mitleidlose ekstatische russische Mönch, dieser hochmütige Pamphletist, dieser unwahrhaftige Bekenner. Aber gerade er ist notwendig für die Einheit von Dostojewskis Persönlichkeit. Wo immer wir bei Dostojewski ein Phänomen nicht verstehen,

müssen wir seine Notwendigkeit im Kontrast suchen. Vergessen wir nicht: Dostojewski ist immer ein Ja und Nein, die Selbstvernichtung und Selbstüberhebung, der zur Spitze getriebene Kontrast. Und dieser übertriebene Hochmut ist nur das Widerspiel einer übertriebenen Demut, sein gesteigertes Volksbewußtsein nur das polare Empfinden seines überreizten persönlichen Nichtigkeitsempfindens. Er spaltet sich gleichsam selbst in zwei Hälften: in Stolz und in Demut. Seine Persönlichkeit erniedrigt er: man durchsuche die zwanzig Bände seines Werkes nach einem einzigen Worte der Eitelkeit, des Stolzes, der Überhebung! Nur Selbstverkleinerung findet man darin, Ekel, Anklage, Erniedrigung. Und alles, was er an Stolz besitzt, gießt er aus in die Rasse, in die Idee seines Volkes. Alles, was seiner isolierten Persönlichkeit gilt, vernichtet er, alles, was dem Unpersönlichen in ihm, dem Russen, dem Allmenschen gilt, erhebt er zur Vergötterung. Aus dem Unglauben an Gott wird er Gottesprediger, aus dem Unglauben an sich der Verkünder seiner Nation und der

Menschheit. Auch im Ideellen ist er der Märtyrer, der sich selbst an das Kreuz schlägt, um die Idee zu erlösen. »Möge ich selbst untergehen, wenn nur die andern glücklich sind« – das Wort seines Staretz verwandelt er in Geist. Er vernichtet sich, um in dem zukünftigen Menschen aufzuerstehen.

Das Ideal Dostojewskis ist darum: zu sein, wie er nicht ist. Zu fühlen, wie er nicht fühlt. Zu denken, wie er nicht denkt. Zu leben, wie er nicht lebt. Bis in das Kleinste, Zug um Zug, ist der neue Mensch seiner individuellen Form entgegengesetzt, aus jedem Schatten seines eigenen Wesens ein Licht gebildet, aus jedem Dunkel ein Glanz. Aus dem Nein zu sich selbst schafft er das Ja, das leidenschaftliche zur neuen Menschheit. Bis ins Körperliche hinein setzt sich diese beispiellose moralische Verurteilung seines Selbst zugunsten des zukünftigen Wesens fort, die Vernichtung des Ichmenschen um des Allmenschen willen. Man nehme sein Bild, seine Photographie, seine Totenmaske und lege

sie neben die Bilder jener Menschen, in denen er sein Ideal geformt: neben Aljoscha Karamasow, neben den Starez Sossima, den Fürsten Myschkin, diese drei Skizzen zum russischen Christus, zum Heiland, die er entworfen. Und bis ins Kleinste wird hier jede Linie Gegensatz sagen und Kontrast zu ihm selbst. Dostojewskis Gesicht ist düster, erfüllt von Geheimnissen und Dunkelheit, jener Antlitz ist heiter und von friedlicher Offenheit, seine Stimme heiser und abrupt, die jener Menschen sanft und leise. Sein Haar ist wirr und dunkel, seine Augen tief und unruhig – jener Antlitz ist hell und umrahmt von sanften Strähnen, ihr Auge glänzt ohne Unruhe und Angst.

Ausdrücklich sagt er von ihnen, daß sie geradeaus schauen und ihr Blick das süße Lächeln von Kindern hat. Seine Lippen sind schmal umkräuselt von den raschen Falten des Hohnes und der Leidenschaft, sie verstehen nicht zu lachen – Aljoscha, Sossima haben das freie Lächeln des selbstsicheren Menschen über den weißen Zähnen blinken. Zug um Zug setzt er so sein eignes Bild als Negativ gegen die neue

Form. Sein Antlitz ist das eines gebundenen Menschen, des Knechtes aller Leidenschaften, bebürdet von Gedanken – das ihre drückt die innere Freiheit aus, die Hemmungslosigkeit, die Schwebe. Er ist Zerrissenheit, Dualismus, sie die Harmonie, die Einheit. Er der Ichmensch, der in sich Eingekerkerte, sie der Allmensch, der von allen Enden seines Wesens in Gott überströmt.

Diese Schaffung eines moralischen Ideals aus Selbstvernichtung – nie war sie vollkommener in allen Sphären des Geistigen und des Sittlichen. Aus Selbstverurteilung, gleichsam, indem er sich die Adern seines Wesens aufschneidet, mit dem eigenen Blute malt er das Bild des zukünftigen Menschen. Er war noch der Leidenschaftliche, der Krampfige, der Mensch der kurzen tigerhaften Ansprünge, seine Begeisterung eine aus der Explosion der Sinne oder der Nerven aufschießende Stichflamme – jene sind die sanft, aber stetig bewegte, keusche Glut. Sie haben die stille Beharrlichkeit, die weiter reicht als

die wilden Sprünge der Ekstase, sie haben die echte Demut, die nicht die Lächerlichkeit fürchtet, sie sind nicht wie die ewig Erniedrigten und Beleidigten, die Gehemmten und Verkrümmten. Mit jedem können sie sprechen, und jeder fühlt Beruhigung an ihrer Gegenwart – sie haben nicht die ewige Hysterie der Angst, zu kränken oder gekränkt zu werden, sie blicken nicht bei jedem Schritt fragend um sich. Gott quält sie nicht mehr, er befriedet sie. Sie wissen um alles, aber eben weil sie alles wissen, verstehen sie auch alles, sie richten nicht und sie verurteilen nicht, sie grübeln nicht nach Dingen, sondern glauben sie dankbar. Seltsam: er, der ewig Beunruhigte, sieht in dem gelassenen, geklärten Menschen die höchste Form des Lebens, der Zwiespältige postuliert als letztes Ideal die Einheit, der Empörer die Unterwerfung. Seine Gottesqual ist in ihnen Gotteslust geworden, seine Zweifel Gewißheit, seine Hysterie Gesundung, sein Leid ein allumfassendes Glück. Das Letzte und Schönste der Existenz ist für ihn, was er selbst, der Bewußte und Überbewußte,

nie gekannt und was er darum für den Menschen als das Erhabenste ersehnt: Naivität, Kindlichkeit des Herzens, die sanfte, die selbstverständliche Heiterkeit.

Sehet seine liebsten Menschen, wie sie schreiten: ein sanftes Lächeln ist auf ihren Lippen, um alles wissen sie und haben doch keinen Stolz, sie leben im Geheimnis des Lebens nicht wie in einer feurigen Schlucht, sondern schlagen es blau wie einen Himmel um sich. Sie haben die Urfeinde der Existenz, sie haben »Schmerz und Angst besiegt« und sind darum gottselig geworden in der unendlichen Brüderschaft der Dinge. Sie sind erlöst von ihrem Ich. Höchstes Glück der Erdenkinder ist die Unpersönlichkeit – so verwandelt der höchste Individualist die Weisheit Goethes in einen neuen Glauben.

Kein Beispiel kennt die Geschichte des Geistes einer ähnlichen moralischen Selbstvernichtung innerhalb eines Menschen, ähnlich fruchtbare Erschaffung des Ideals aus dem Kontrast. Märtyrer

seiner selbst, hat Dostojewski sich ans Kreuz geschlagen: sein Wissen, daß es den Glauben bezeuge, seinen Körper, daß er durch Kunst den neuen Menschen zeuge, seine Eigenheit um der Allheit willen. Er will seinen eigenen Untergang als Typus, damit eine glücklichere, bessere Menschheit entstehe: alles Leiden nimmt er auf sich um das Glück der andern willen. Und der sich sechzig Jahre gespannt zur schmerhaftesten Weite seines Gegensatzes, zerwühlt zu allen Tiefen seines Wesens, damit er Gott und damit den Sinn des Lebens finde – er wirft die gehäufte Erkenntnis weg für eine neue Menschheit, der er sein tiefstes Geheimnis sagt, die letzte Formel, seine unvergeßlichste: »Das Leben mehr lieben als den Sinn des Lebens.«

Vita Triumphatrix

Wie es auch war, das Leben, es ist schön.
Goethe

Wie dunkel der Weg durch Dostojewskis Tiefe, wie düster seine Landschaft, wie drückend seine Unendlichkeit, geheimnisvoll ähnlich seinem tragischen Antlitz, das allen Schmerz des Lebens in sich gemeißelt! Abgründige Höllenkreise des Herzens, purpurne Fegefeuer der Seele, der tiefste Schacht, den irdische Hand jemals in die Unterwelt des Gefühles hinabstieß. Wieviel Dunkel in dieser Menschenwelt, wieviel Leiden in diesem Dunkel! O welche Trauer auf seiner Erde, dieser Erde, »die mit Tränen getränkt ist bis zu ihrer untersten Kruste«, welche Höllenkreise in ihrer Tiefe, finsterer als Dante, der Seher, sie vor einem Jahrtausend erschaut. Unerlöste Opfer ihrer Irdischkeit, Märtyrer eigenen Gefühles, gequält von allen Geißeln des Geistes, schäumend im

Schwall ohnmächtiger Empörung, o welche Welt, diese Welt Dostojewskis! Vermauert alle Freude, verbannt alle Hoffnung, ohne Rettung vor dem Leiden, das, unendlich getürmte Mauer, um alle seine Opfer steht!
– Kann kein Mitleid sie erlösen, seine Menschen, aus ihrer eigenen Tiefe, sprengt keine apokalyptische Stunde diese Hölle, die ein Gottmensch schuf aus seiner Qual?

Tumult und Klage strömt aus dieser Tiefe, wie nie die Menschheit sie erhört. Nie war mehr Dunkelheit über einem Werk. Selbst Michelangelos Gestalten sind linder in ihrer Trauer, und über Dantes Tiefe glänzt der Paradiese seliger Schein. Ist wirklich das Leben nur ewige Nacht in Dostojewskis Werk und Leiden der Sinn alles Lebens? Zitternd beugt sich die Seele über den Abgrund und schauert, nur Qual und Klage zu hören von ihren Brüdern.

Aber da schwebt ein Wort aus der Tiefe, sanft im Getümmel und doch hoch sie überschwebend, wie eine Taube aufschwebt über stürmendem Meer. Sanft ist es

gesprochen, und groß ist sein Sinn, selig das Wort: »Meine Freunde, fürchtet das Leben nicht.« Und es ist ein Schweigen aus diesem Wort, schaudernd lauscht die Tiefe, und sie schwiebt, sie überschwiebt alle Qualen, die Stimme, da sie spricht: »Nur durch Qual können wir das Leben lieben lernen.«

Wer spricht dies tröstende Wort des Leidens? Der Leidendste aller, er selbst, Dostojewski. Noch sind die gespreiteten Hände geschlagen an das Kreuz seines Zwiespalts, noch stehen die Nägel der Qual in seinem brüchigen Leibe, aber demütig küßt er das Marterholz dieser Existenz, und die Lippen sind sanft, wie sie zu den Mitbrüdern das große Geheimnis sagen: »Ich glaube, wir alle müssen erst das Leben lieben lernen.«

Und anbricht der Tag aus seinen Worten, apokalyptische Stunde. Aufspringen die Gräber und Kerker: aus der Tiefe stehen sie auf, die Toten und Verschlossenen, alle, alle treten sie heran, Apostel seines Wortes zu

sein, aus ihrer Trauer erheben sie sich. Aus den Kerkern drängen sie her, aus der Katorga Sibiriens, klirrend in Ketten, aus Winkelstuben, Bordellen und Klosterzellen, sie alle, die großen Leidenden der Leidenschaft; noch klebt das Blut an ihren Händen, noch brennt ihr geknudeter Rücken, noch sind sie nieder in Zorn und Gebrest, aber schon ist die Klage zerbrochen in ihrem Munde, und ihre Tränen funkeln von Zuversicht. O ewiges Wunder Bileams, Fluch wird Segnung auf ihrer brennenden Lippe, da sie das Hosanna des Meisters hören, das Hosanna, das »durch alle Fegefeuer des Zweifels gegangen«. Die Finstersten sind die Ersten, die Traurigsten die Gläubigsten, alle drängen sie vor, dies Wort zu bezeugen. Und aus ihren Mündern, den rauhen und verlechzten, schäumt als großer Choral der Hymnus des Leidens, der Hymnus des Lebens mit der Urgewalt der Ekstase. Alle, alle sind sie zur Stelle, die Märtyrer, das Leben zu lobpreisen. Dimitri Karamasow, der unschuldig Verdammte, Ketten an den Händen, jauchzt aus der Fülle seiner Kraft:

»Alles Leid werde ich überwinden, um mir nur sagen zu können: ›ich bin‹. Wenn ich mich auch auf der Folterbank krümme, so weiß ich doch, ›ich bin‹, angeschmiedet auf der Galeere, sehe ich noch die Sonne, und wenn ich sie auch nicht sehe, so lebe ich doch und weiß, daß sie ist.« Und Iwan, der Bruder, tritt ihm zur Seite und kündet: »Es gibt kein unwiderruflicheres Unglück als Totsein.« Und wie ein Strahl dringt die Ekstase der Existenz in seine Brust, und er jubelt, der Gottesleugner: »Ich liebe dich, Gott, denn groß ist das Leben.« Aus den Sterbekissen hebt sich, gefalteter Hand, der ewige Zweifler Stefan Trofimowitsch auf und stammelt: »O wie gerne würde ich wieder leben wollen. Jede Minute, jeder Augenblick muß eine Seligkeit des Menschen sein.« Immer heller, immer reiner, immer erhobener werden die Stimmen. Fürst Myschkin, der Verwirrte, getragen von den schwankenden Flügeln seiner schweifenden Sinne, breitet die Arme und schwärmt: »Ich begreife nicht, wie man an einem Baum vorübergehen kann, ohne glücklich zu sein, daß er ist und daß man

ihn liebt . . . wieviel wundervolle Dinge gibt es doch auf jedem Schritt dieses Lebens, Dinge, die selbst der Verworfene noch als wundervoll empfindet.« Der Starez Sossima predigt: »Die Gott und das Leben verfluchen, verfluchen sich selbst . . . Wenn du jedes Ding lieben wirst, wird sich dir das Geheimnis Gottes in allen Dingen offenbaren, und schließlich wirst du die ganze Welt mit allumfassender Liebe umspannen.« Und selbst der »Mensch aus der Winkelgasse«, der kleine verschüchterte Namenlose in seinem verschabten Mäntelchen, drängt heran und entbreitet die Arme: »Das Leben ist Schönheit, nur im Leiden ist Sinn, o wie schön ist das Leben!« Der »lächerliche Mensch« bricht auf aus seinem Traum, »das Leben, das große, zu verkünden«, alle, alle kriechen sie wie Gewürm aus den Winkeln ihres Wesens, um mitzusprechen im großen Choral. Keiner will sterben, keiner das Leben lassen, das heilig geliebte, keines Leiden ist so tief, daß er es mit dem Tode noch tauschte, dem ewigen Widerpart. Und diese Hölle, Dunkelheit der Verzweiflung,

hallt plötzlich an ihren harten Wänden
Lobgesang des Schicksals wider, aus
Fegefeuern entbrennt fanatische Glut der
Dankbarkeit. Licht, unendliches Licht
strömt ein, der Himmel Dostojewskis bricht
über die Erde, und rauschend über alle
dröhnt das letzte Wort, das Dostojewski
schrieb, das Wort der Kinder bei der Rede
am großen Stein, der heilig barbarische
Ruf: »Hurra das Leben!«

O Leben, wunderbares, das du dir mit
wissendem Willen Märtyrer schaffst, auf
daß sie dir lobsingen, o Leben, weise-
grausames, das du die Größen dir hörig
machst mit Leiden, damit sie deinen
Triumph verkünden! Den ewigen Schrei
Hiobs, der durch die Jahrtausende tönt, da
er in der Plage Gott erkennt, immer willst
du ihn wieder hören und der Männer
Daniels Jubelgesang, indes ihr Leib im
feurigen Ofen brennt. Ewig entzündest du
ihn, klingende Kohle, auf der Zunge der
Dichter, die du zu Leidenden machst, auf
daß sie dir hörig werden und dich nennen in
Liebe! Beethoven schlägst du im Sinne der

Musik, daß der Ertaubte das Brausen Gottes
höre und, vom Tode berührt, dir die Hymne
der Freude dichte, Rembrandt jagst du ins
Dunkel der Armut, daß er Licht, dein
Urlicht, in Farben sich suche, Dante
verjagst du vom Vaterland, daß er Hölle
und Himmel im Traum erschaue, alle hast
du mit deinen Geißeln gejagt in deine
Unendlichkeit. Und diesen, den du wie
keinen gegeißelt, auch ihn hast du dir
gezwungen zum Knechte, und siehe, von
schäumender Lippe, hinfallend in
Krämpfen jauchzt er dir Hosanna zu, das
heilige Hosanna, das »durch alle Fegefeuer
der Zweifel gegangen«. O wie siegst du in
den Menschen, die du leiden läßt, aus
Nacht machst du Tag, aus Leiden die Liebe,
aus der Hölle holst du dir heiligen
Lobgesang. Denn der Leidende ist der
Wissendste aller, und wer um dich weiß,
muß dich segnen: und dieser, der dich
zutiefst erkannte, siehe, er hat dich wie
keiner bezeugt, er hat dich wie keiner
geliebt!